



## Reconstrução da rede pessoal de Almir Mavignier e sua relação com a primeira exposição *Novas Tendências*: o exemplo de aplicação de análise e visualização de redes na história da arte.

*Reconstruction of Almir Mavignier's Personal Network and its Relation to the First New Tendencies Exhibition: The example of the Application of Network Analysis and Network Visualisation in Art History*

**Ljiljana Kolečnik**

ORCID: 0000-0002-5300-9645  
Universidade de Zagreb, Croácia

**Artur Šilić**

Universidade de Zagreb, Croácia

**Nikola Bojić**

ORCID: 0000-0002-5106-5029  
Universidade de Zagreb, Croácia

**André Pitol (Tradutor)**

ORCID: 0000-0002-2723-6676  
Universidade de São Paulo, Brasil

### Resumo:

O engajamento curatorial de Almir Mavignier na primeira exposição *Novas Tendências* (NT), organizada em cooperação com o crítico de arte croata Matko Meštrović e a Galeria de Arte Contemporânea de Zagreb, em 1961, foi uma excelente introspecção do artista na cena da neovanguarda europeia da época. A criação, desenvolvimento e características desta rede nos anos 1960 constituem o foco analítico deste artigo. A descrição da rede pessoal de Mavignier, também apresentada por visualizações de rede, visa a um melhor entendimento de seus aspectos estruturais, bem como sua relação com a composição pessoal e poética da primeira NT. Baseia-se no encontro metodológico entre história da arte e ciências sociais (análise de redes sociais), apoiado na aplicação de ferramentas TICs.

### Palavras-Chave

Almir Mavignier; *Novas Tendências*; rede social pessoal; neovanguarda; análise quantitativa; história da arte digital.

### Abstract

*In the background of Brazilian artist Almir Mavignier's curatorial engagement on the first exhibition of New Tendencies, organized in the cooperation with Croatian art critic Matko Meštrović and Zagreb Gallery of Contemporary Art, in 1961, there was Mavignier's excellent insight into the European neo-avant-garde scene at the time. The creation, development and features of this network around the year 1960, comprise the analytical focus of this article. Description of Mavignier's personal network, also presented by the series of network visualizations, aims at better understanding of its structural characteristics, as well as their relationship to personal and poetic composition of the first exhibition of NT. It is based on methodological encounters between art history and social sciences (social network analysis), supported by the application of ICT tools.*

### Keywords

*Almir Mavignier, New Tendencies, personal social network, neo-avant-garde, quantitative analysis, digital art history.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

## Introdução

A maioria dos estudos sobre Novas Tendências, recontando a história do encontro do artista brasileiro Almir Mavignier e do crítico de arte croata Matko Meštrović em Zagreb no outono de 1960, descreve esse encontro como o início de Novas Tendências<sup>1</sup>. Esse encontro ocorreu imediatamente após ambos terem visitado – cada um por conta própria – a XXXI Bienal de Veneza. A semelhança de opinião deles, a decepção compartilhada com a exposição veneziana, a percepção de Mavignier de Meštrović como uma pessoa conhecedora e entusiasta, junto com sua impressão geral sobre a cena artística de Zagreb como bem informada e interessada nas práticas de arte experimental, motivou Mavignier a propor a exposição que reuniria os representantes de diferentes tendências poéticas constitutivas da margem experimental da cena artística europeia no início dos anos 1960. Pouco depois, Meštrović discutiu a proposta de Mavignier com a gestão da Galeria de Arte Contemporânea de Zagreb<sup>2</sup>, a proposta foi aceita e o resto da história [story] agora é a história [history] do movimento artístico internacional Novas Tendências. Esse relato dos primórdios de Novas Tendências é bem conhecido, bem como uma série de outros detalhes em torno da organização da primeira exposição em Zagreb. A exposição não teria sido possível sem os numerosos contatos sociais de Mavignier, cuja natureza ou – mais precisamente – a natureza, estrutura e tamanho de sua rede social pessoal, de alguma forma escapou à atenção dos pesquisadores. Quase todos os estudos feitos sobre Novas Tendências observam as habilidades de comunicação e relacionamento de Mavignier com outros artistas e grupos artísticos, mas nenhum desses estudos aborda a sua rede social pessoal como um objeto de pesquisa em si. A adoção de uma abordagem que retificaria tal omissão pode ser justificada por vários argumentos. Uma análise aprofundada da rede de Mavignier seria útil por elucidar determinados aspectos organizacionais e poéticos da primeira exposição Novas Tendências, e também poderia contribuir para a compreensão das relações de poder que governam a transformação do que deveria ser uma exposição única de arte em um movimento de arte internacional.

No período de seu desenvolvimento mais intenso – em direção ao final da década de 1960 – a rede pessoal de Mavignier se expandiu pela maior parte da Europa Ocidental e vários países da América Latina. Como uma estrutura social composta

1- Ver, por exemplo: DENEGRI, Jerko. Constructive approach art: Exat 51 and New Tendencies. Zagreb: Horetzky, 2004; WEIBEL, Peter (ed.). Bit international – [Nove] tendencije – Computer und visuelle Forschung: Zagreb 1961-1973, catálogo de exposição; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 28 abr. - 17 jun. 2007; Die Neuen Tendenzen: eine europäische Künstlerbewegung 1961-1973, catálogo de exposição; Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 29 set. 2006 - 7 Jan. 2007; Leopold-Hoesch-Museum, Düren, 28 Jan. - 25 mar. 2007; New Tendencies and Architecture: Abstraction, Ambience, Algorithm, mesa redonda na Bienal de Arquitetura de Veneza, 8 ago. 2014; ROSEN, Margit. A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer Arrival in Art New Tendencies and Bit International, 1961-1973. Cambridge: MIT Press, 2011; MEDOSCH, Armin. New Tendencies Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978). Cambridge: MIT Press, 2016.

2- Inaugurada em 1954, a Galeria de Arte Contemporânea de Zagreb tornou-se o Museu de Arte Contemporânea (MSU) de Zagreb em 1998. Segundo Kolečnik (2010), ela foi "a primeira instituição na Iugoslávia socialista ou em qualquer outro país socialista da Europa que se estabeleceu com o único objetivo de expor e promover as práticas da arte contemporânea. Nessa capacidade, a Zagreb City Gallery ofereceu e forneceu a estrutura organizacional para Novas Tendências" (p. 214.). Cf. KOLEŠNIK, Ljiljana. A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions: Yugoslav Society in the 1960s as a Framework for New Tendencies. Rad. Inst. povij. umjet. n. 34, 2010, pp. 211-224. [N.T.]

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

por indivíduos com interesses compartilhados em uma prática artística específica de neovanguarda, ela se enquadra na categoria de redes sociais *homofílicas*, que pressupõe a troca de ideias e informações entre os atores da rede. Uma vez que a maioria dos artistas envolvidos na rede de Mavignier compartilhavam visões sociais, culturais e até políticas semelhantes, ela poderia ser mais precisamente classificada como uma rede *homofílica* de valor<sup>3</sup> – o tipo de rede que atrai pessoas com um modo semelhante de pensar e compreender a realidade. Considerando que o objetivo da análise de rede é ir além dessas definições gerais e obter informações compreensivas sobre a estrutura da rede, dinâmica interna e topologia, foi necessário reconstruir os elementos básicos da rede social pessoal de Mavignier – ou seja, as pessoas que ela envolveu (nós) e seus relacionamentos (arestas). Mais precisamente, foi necessário reconstruir os movimentos de Mavignier através do espaço/tempo da arte europeia do pós-guerra, identificar os locais e situações em que se estabeleceram as relações com os atores de sua rede, examinar a sua durabilidade e sustentabilidade e, por fim – considerando a influência do ambiente social – descrever esses contatos sociais no contexto da vida real e topologia de rede.

Assim como outros organismos sociais, as redes sociais estão sujeitas a mudanças – elas se expandem, colapsam, se fundem com outras redes, se desintegram, etc. Portanto, ao reconstruir uma rede social particular, é importante restringir a reconstrução a uma camada temporal específica que poderia fornecer as informações mais abrangentes sobre seus recursos. A reconstrução da rede pessoal de Mavignier foi restrita ao ano de 1960 e ao momento imediatamente anterior a sua primeira visita a Zagreb. Na realidade, Matko Meštrović, Božo Bek, Radoslav Putar e Ivan Picelj, indivíduos que desempenharam um papel muito importante na organização da primeira exposição *Novas Tendências* e na história desse movimento artístico internacional, não aparecem entre os atores da rede, já que – naquele momento – eles não tinham nenhuma conexão social com Mavignier.

A reconstrução da rede pessoal de Mavignier está baseada em conjuntos de dados coletados de arquivos<sup>4</sup> e de fontes impressas e digitais. Estes últimos dados – muitas vezes – não estavam diretamente ligados a Mavignier ou as *Novas Tendências* e, às vezes, nem mesmo pertenciam a uma categoria de fontes usualmente consideradas na pesquisa histórica da arte (informações de vendas de arte, obituários, anúncios de exposições, noticiários de TV, etc.).<sup>5</sup> Os dados foram processados utilizando a base de dados CAN\_IS, uma ferramenta de Tecnologia de Informação e Comunicação (TIC) desenvolvida e customizada de acordo com os requisitos de investigação sobre as práticas de redes de artistas na arte moderna e contemporânea, conduzidas entre 2014

3- MARK, Hoah P. Culture and Competition: Homophily and Distancing Explanations for Cultural Niches, *American Sociological Review*, v. 68, n. 2, p. 319-320, jun. 2003.

4- Consultamos, entre outros, o arquivo *Novas Tendências*, no Museu de Arte Contemporânea de Zagreb; Arquivo Equipo 57, no Centro Andaluz de Arte Contemporânea, em Sevilha; matérias arquivísticas da Biblioteca Kandinsky, em Paris e documentos de arquivos privados de artistas.

5- A lista de fontes de informação é muito longa para uma nota de rodapé e, portanto, está disponível no site do projeto ARTNET. Disponível em: <<https://www.art-net-ipu.org/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

e 2016 no âmbito do projeto ARTNET, no Instituto da História da Arte em Zagreb.<sup>6</sup> A apresentação cartográfica da distribuição espacial das exposições anteriores à Novas Tendências foi composta usando os recursos do banco de dados CAN\_IS, enquanto a análise quantitativa da rede e a criação das visualizações da rede foram realizadas usando o software de acesso aberto Gephy 0.9.1.7 Este recurso também foi aplicado na análise da estrutura da rede de Mavignier e no estabelecimento de sua relação com a primeira exposição Novas Tendências.

Considerando a maneira como Mavignier ativou e utilizou a sua rede pessoal na organização da exposição de Zagreb, esta também pode ser considerada como o seu capital social pessoal,<sup>8</sup> cujo valor – pelo investimento na primeira exposição Novas Tendências – aumentou e beneficiou significativamente Mavignier e outros indivíduos envolvidos no evento. Além disso, e levando em consideração os artistas que participaram das exposições Novas Tendências entre 1961 e 1965, pode-se afirmar que a rede de Mavignier também proporcionou uma continuidade pessoal da segunda e – até certo ponto – também da terceira exposição em Zagreb. No entanto, o conceito de “continuidade pessoal” não implica que o grupo de artistas que participaram da primeira exposição Novas Tendências, ou o próprio Mavignier, deva receber o mérito pelo curso que o Movimento tomou após 1961. Pressupõe-se, em vez disso, um conjunto estabelecido de relações que formou o núcleo da rede social de Novas Tendências, desenvolvida entre 1961 e 1965, permitindo ao Movimento crescer e se transformar, ao mesmo tempo contribuindo para a sua (relativa) estabilidade pessoal, perdida após 1965, quando essas relações foram trocadas por conexões mais dinâmicas e também mais instáveis entre seus participantes. Os desenvolvimentos posteriores a 1965/1968 reuniram – em termos de estrutura pessoal de Novas Tendências – um grupo completamente novo de atores e geraram uma rede social completamente nova, cuja estrutura e topologia eram bastante diferentes e muito mais complexas.

As circunstâncias externas, contextuais que afetam a formação de todas as redes sociais são definidas e descritas, neste caso, em termos de táticas culturais, organizacionais e operativas das neovanguardas europeias, abordadas através das recordações de Mavignier sobre a primeira exposição Novas Tendências. Esta informação contextual é seguida pela descrição das situações e circunstâncias que envolvem o desenvolvimento da rede de Mavignier, entre 1951 e 1960, fornecendo assim também

6- O desenvolvimento da base de dados CAN\_IS faz parte da pesquisa conduzida no âmbito do projeto de pesquisa ARTNET, no Instituto de História da Arte em Zagreb, e apoiada pela Fundação de Ciência da Croácia.

7- Visto que, de nossa perspectiva, a história da arte digital pressupõe, em primeiro lugar, o desenvolvimento de novos modelos analíticos e novas formas de compartilhamento de dados e conhecimento, a decisão de utilizar o Gephi, em vez de alguma outra ferramenta de visualização mais sofisticada, foi uma escolha lógica. Baseou-se no fato de que Gephi está disponível gratuitamente, é simples de aprender e, como tal, permitirá que outros historiadores da arte interessados reuam nossos dados. O repositório está disponível em: <<https://podest.ipu.hr/en/islandora/object/jpu%3A57>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

8- Sobre o tema do capital social e a relação do capital social com as redes sociais, Cf. BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, 1972; BURT, Ronald. *The Network Structure of Social Capital*. *Research in Organizational Behaviour*, v. 22, p. 345-423, 2000; BANKSTON III, Carl L.; ZHOU, Min. *Social Capital as Process: The Meanings and Problems of a Theoretical Metaphor*. *Sociological Inquiry*, v. 72, n. 2, p. 285-317, 2002; HALPERN, David. *Social Capital*. London: Polity Press, 2004; WELLMAN, Rainie L. *B. Networked Creators In: \_\_\_\_\_*. *Networked: The New Social Operating System*. Cambridge: MIT Press, 2014.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

uma visão sobre a natureza e o tipo de informação que serviu de base para a criação de visualizações de rede incluídas neste artigo. As visualizações são utilizadas como ferramentas para analisar a estrutura da rede, sua dinâmica interna e suas relações, com os aspectos organizacionais e poéticos da primeira exposição Novas Tendências. Além da discussão principal, há também uma breve descrição da posição e visibilidade da rede pessoal de Mavignier dentro das estruturas pessoais da segunda e terceira exposições de Zagreb, indicando possíveis direções úteis para futuras pesquisas sobre a rede social de Novas Tendências.

O termo “segmento experimental da neovanguarda europeia”, usado como um designador do contexto cultural, social e poético da rede pessoal de Mavignier no período de nosso interesse, pode parecer muito geral e impreciso. Ele pressupõe uma gama de experimentos com propriedades ópticas, cinéticas e materiais de objetos de arte em relação à percepção sensorial humana e seus fundamentos psicológicos e fisiológicos que atendem à noção de arte programática. No entanto, também se pressupõe outros experimentos que utilizam procedimentos semelhantes de trabalho e exploram os potenciais expressivos dos mesmos materiais, mas que têm um objetivo sociocultural diferente e demonstraram um ceticismo considerável em relação ao conceito central de pesquisa visual de Novas Tendências. Portanto, o termo “segmento experimental da neovanguarda” parece mais apropriado do que “neovanguarda orientada por programas” ou “neovanguarda neoconstrutivista”, que são termos bastante exclusivos e não podem abranger uma ampla gama de práticas artísticas englobadas pelas atividades dos atores da rede de Mavignier.

### Contexto cultural e organizacional da rede pessoal de Almir Mavignier

No momento em que propôs organizar a exposição que se tornaria – de forma bastante inesperada – o evento definidor do início dos anos 1960 para uma série de artistas que adotaram uma abordagem racional e construtiva para os problemas da luz, movimento ou dinâmica da percepção visual – Almir Mavignier certamente contou com sua excelente visão sobre a cena da neovanguarda internacional e os mecanismos da cultura institucional, com os quais ele estava muito familiarizado na época. O curto período de apenas dois anos que separa sua visita a Zagreb de quando se formou na *Höhschule für Gestaltung Ulm* (Escola de Design de Ulm), em novembro de 1958<sup>9</sup>, foi também um momento de intensas atividades expositivas para Mavignier e de renovação de sua carreira artística, que foi posta de lado durante o período em Ulm. Seu “retorno” ao cenário artístico local e sua crescente visibilidade no cenário artístico internacional atingiram um de seus primeiros picos justamente no momento em que a história de Novas Tendências começou.

As exposições e locais em que as obras de Mavignier foram exibidas no ano de 1960 – de *Monochrome Malerei*, no Städtische Museum, em Leverkusen, exposição individual e participação na *Mostra Collettiva*, na galeria Azimut em Milão, a exposi-

9- Cf. a cópia do diploma de graduação de Mavignier disponível em: <<http://www.mavignier.com/hfg.html>> Acesso em: 14 jan. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

ção *Konkrete Kunst - 50 Jahre Entwicklung*, na Helmhaus em Zurique, à *International Exhibition of Abstract Painting*, de Taiwan, e a *Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros*, exibida naquele ano em Lisboa, Madrid, Paris, Utrecht e Hamburgo<sup>10</sup> – denotam claramente o surgimento de sua carreira internacional, posicionada entre a cultura institucional e a cultura alternativa da neovanguarda. Com esta última, ele compartilhou os procedimentos de trabalho e as referências históricas – do legado da Bauhaus e da Arte Concreta aos experimentos cinéticos e lumino-cinéticos de Josef Albers, Victor Vasarely, Max Bill, Jaacob Agam e Bruno Munari nas décadas de 1940 e 1950, e a experiência da pintura monocromática – que constituem os pontos de ligação mais importantes entre as diferentes tendências do segmento experimental da neovanguarda europeia, as quais também estiveram representadas na primeira exposição *Novas Tendências*, em Zagreb.

De acordo com as lembranças de Mavignier,<sup>11</sup> entre “as maiores surpresas de *Novas Tendências*, foi a espantosa proximidade das experiências de artistas de diversos países, embora estes artistas pouco sabiam uns sobre os outros, ou frequentemente nem se conheciam”<sup>12</sup>, fenômeno que fez com que os organizadores da mostra “tivessem consciência da existência de um movimento artístico internacional [...] empenhado em experimentar com pesquisas óticas de superfícies, estruturas e objetos”<sup>13</sup>. No que diz respeito à seleção prudente dos participantes e de suas obras,<sup>14</sup> e independentemente da insistência sutil de Mavignier na improvisação no cenário final da exposição, a indicação de que o fenômeno estava ultrapassando o escopo de uma única exposição poderia ter sido surpreendente, mas não completamente inesperado, considerando a necessidade amplamente reconhecida de uma resposta radical à presença avassaladora da abstração gestual que dominava a cena artística europeia da época. Portanto, sua afirmação de que se tratava de um fenômeno baseado na “proximidade de experiências” entre artistas que “frequentemente nem se conheciam”,<sup>15</sup> deve ser abordada com cautela.

A apresentação cartográfica da distribuição espacial e temporal das exposições realizadas entre 1955 e 1961, selecionadas de acordo com o número de artistas que

10- Monochrome Malerei, Sdätisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 8 mar. - 8 mai. 1960, curadoria de Udo Kultermann; Almir Mavignier, galeria Azimut, Milão, 5 - 15 de abr. 1960; Mostra Collettiva, galeria Azimut, Milão, 25 mai. - 18 jul. 1960, participantes: Alberto Biasi, Kilian Breier, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Giacomo Ganci, Edoardo Landi, Heinz Mack, Dadamaino, Piero Manzoni, Manfredo Massironi, Almir Mavignier, Ira Moldow, Pisani, Marco Santini. Disponível em: <<http://pieromanzoni.org/EN/exhibitionsgroup2.htm>>. Acesso em 14 jan. 2021; *Konkrete Kunst - 50 Jahre Entwicklung*, Kunsthalle, Zürich, 8 jun. - 14 ago. 1960, curadoria de Max Bill e Margit Staber, participaram 40 autores da Europa e da América Latina, entre as quais apenas quatro mulheres, todas da América Latina: Mary Vieira, Lygia Clark, Lygia Pape e Judith Lauand; *The International Abstract Painting Exhibition*, Shen Sheng Pao Press Building, Taipei, 11 a 14 nov. 1960.

11- MAVIGNIER, Almir. Nove tendencie 1 - slučaj koji iznenađuje [Novas Tendências 1. O caso que surpreende.] Tendencie 4, catálogo da exposição. Zagreb: Galeria de Arte Contemporânea, 1970, n.p.

12- No original, “najveće iznenađenje prve izložbe “nove tendencie” bila je zapanjujuća srodnost eksperimenata umjetnika iz najrazličitijih zemalja, iako su ti umjetnici malo znali jedni o drugima, ili se, često, uopće nisu poznavali”. [N.T.]

13- No original, “taj nam je fenomen u zagrebu po prvi put doveo u svijest egzistenciju međunarodnog pokreta, pokreta u kojem umjetnost otkriva novu koncepciju što eksperimentira s optičkim istraživanjem površine, strukture i objekata”. [N.T.]

14- Ibidem, n.p.

15- Ibidem, n.p.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

também participaram de Novas Tendências (fig.1), levanta sérias dúvidas sobre a veracidade da afirmação de Mavignier.<sup>16</sup> Se seguirmos as linhas que ligam os locais naquele mapa e indicam as interconexões dos participantes entre duas exposições – abrangendo grupos de oito a doze e até mesmo vinte e quatro artistas –, é seguro supor que alguns deles estabeleceram contatos sociais diretos, enquanto outros tinham pelo menos algum conhecimento sobre as características formais e poéticas das obras exibidas por seus correlatos.

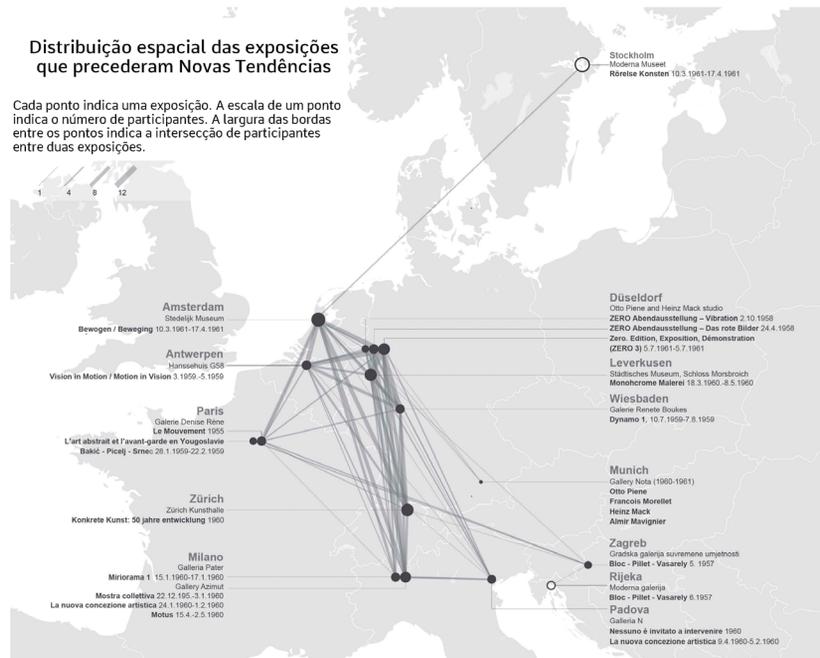


Figura 1: Artur Šilić.  
Distribuição espacial das exposições realizadas entre 1955 e 1961, marcadas por considerável participação de artistas participantes de Novas Tendências. 2016.

Além da distribuição espacial das exposições, a figura 1 também aponta a intensidade das atividades de neovanguardas entre 1955 e 1961, que vão de Zagreb a Paris, e de Amsterdã a Milão. De acordo com a concentração das exposições, Milão e Düsseldorf foram os locais mais ativos do segmento experimental da neovanguarda europeia na segunda metade dos anos 1950. Mesmo se complementarmos o mapa com informações das exposições individuais, a posição central dessas duas cidades não seria particularmente afetada, embora alguns novos locais surgissem (Roma,

16- A exceção a essa regra é a exposição Le mouvement, realizada em Paris em 1955, que se insere nesta seleção como um marco histórico no processo de rede dos artistas dos anos 1950, e como uma referência histórica muito importante para a maioria dos artistas que estavam desenvolvendo seu trabalho experimental nas linhas da arte cinética e lumino-cinética. Outra exceção são as duas exposições realizadas em Zagreb e Paris em 1957 e 1959 (Bloc - Pillet - Vasarely, Zagreb/Rijeka, 1957; Bakić - Picelj - Srncić, galeria Denise René, Paris, 1959), incluídas como indicação dos potenciais receptivos da comunidade iugoslavo/croata local em relação ao tipo de produção artística que ela encontraria no contexto de Novas Tendências. Exposições individuais de Almir Mavignier, François Morellet, Heinz Mack e Otto Piene realizadas na galeria estudantil Nota, Munique, em 1960, são consideradas um exemplo de disseminação das ideias da neovanguarda nas comunidades que tiveram uma modesta experiência com as práticas artísticas radicais contemporâneas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Berna, Lausanne, Rotterdam, Arnheim), delineando uma geografia da arte contemporânea bastante diferente do que aquela definida pelas localizações da arte convencional da época.

Outra informação valiosa fornecida na figura 1 diz respeito aos locais onde essas exposições foram exibidas. Quinze das vinte mostras de arte mapeadas foram realizadas em espaços alternativos de exposição. Aparecendo em maior número no final da década de 1950 em toda a Europa<sup>17</sup>, eles eram frequentemente dirigidos por artistas e ocupavam as margens do cenário artístico internacional. Expor nesses locais alternativos que disseminavam as práticas de neovanguarda não poderia dar aos artistas uma maior visibilidade pública, mas nunca foi o objetivo principal deles fornecer uma estética e valores culturais novos e alternativos, mas antes garantir as condições para promover encontros, intercâmbios e comunicação entre artistas afins de diferentes partes da Europa. Uma rede de tais espaços alternativos de arte, envolvendo também várias e pequenas galerias privadas,<sup>18</sup> editores e gráficas independentes, constituíam o quadro infraestrutural da neovanguarda europeia da época. O incentivo para o seu estabelecimento, além do conservadorismo e disfuncionalidade da cultura institucional do pós-guerra, foi um desejo profundo da geração mais jovem de articular sua própria compreensão da arte. Não implicava um programa comum ou procedimentos formais pré-definidos, mas sim uma necessidade insaciável de experimentar e explorar, ou como disse Otto Piene “[...] Não importa qual seja a música, não importa qual seja a arte visual, não importa qual seja a nova mídia, esse foi um impulso muito, muito forte, algum tipo de desejo ardente de inventar e apresentar alternativas”.<sup>19</sup> Em certas partes da Europa, particularmente na Alemanha, essa necessidade foi acoplada a um sentimento igualmente profundo de “isolamento espiritual [...] um desejo pela internacionalização”<sup>20</sup> e pelo aniquilamento das barreiras invisíveis que – nos anos 1950 – ainda dividiam a Europa nos moldes impressos em seu espaço espiritual pelo trauma da Guerra. As Exposições Noturnas (*Abendausstellungen*), organizadas no estúdio de Piene em Düsseldorf entre 1957 e 1961, foram uma das primeiras tentativas de atender a esses desejos e de se conectar com artistas de mesmo posicionamento de outras partes da Europa.

Enquanto em 1957, as *Abendausstellungen* ainda eram uma instância isolada de iniciativa de rede, com o desenvolvimento de sua infraestrutura no final da década de 1950, tais iniciativas tornaram-se uma prática comum da neovanguarda europeia. Nesse sentido, a imagem de um artista desenvolvendo novas ideias artísticas e experimentando novos materiais isoladamente em seu ateliê, presente no pano de fundo

17- Entre os espaços alternativos de exposição, encontram-se Hanssehuis (Antuérpia), galeria Azimut e o estúdio de Lucio Fontana (Milão), estúdio Gruppo N e Circolo del Pozzetto (Pádua), Circolo degli artisti (Savona), estúdio de Mary Baumeister (Köln), Galerij A (Arnheim), Galerij .31, (Dodrecht), entre outros.

18- Por exemplo, Studio f (Ulm); Galerie des Kleintheater (Berna); galeria Georg Kasper (Lozana); galeria Pater e galeria Apollinaire (Milão); galeria La Tartaruga (Rom); galeria Iris Clert (Paris); galeria Schmela e galeria 22 (Düsseldorf); Galerie Renate Boukes (Wiesbaden), galeria Schindler (Berlim); galeria De Posthoorn e galeria internacional OREZ (Haia).

19- Cf. em: <<https://americanart.si.edu/research/paik/resources/piene>>. Acesso em: 27 Fev. 2021.

20- BUREAUD, Annick. From Zero to Sky Art: Interview with Otto Piene. Art Press, n. 322, abr. 2006. Disponível em: <<http://www.annickbureau.net/wp-content/uploads/2011/01/PieneEN.doc.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

das lembranças de Mavignier a respeito da primeira exposição *Novas Tendências*<sup>21</sup>, pouco tinha em comum com os modelos operativos dos artistas da neovanguarda, que estavam entre seus participantes. A possível causa desse mal-entendido poderia ser a noção de visibilidade pública que, na interpretação de Mavignier<sup>22</sup>, estava muito mais próxima da compreensão institucional do termo, do que de seu significado conceituado pela neovanguarda.

Longe disso, a visibilidade pública não estava na lista dos objetivos da neovanguarda, mas pressupunha a inclusão de um público muito mais amplo e da percepção pública da arte afetada pelos meios de massa, ao invés de exposições de elite como a Bienal de Veneza. Se nos lembrarmos do início de *Novas Tendências*, foi exatamente a Bienal de Veneza que motivou a proposta de Mavignier de realizar a primeira exposição em Zagreb.<sup>23</sup> Como um exemplo dessa noção de visibilidade pública, diferente e consciente da mídia, devemos mencionar a promoção da terceira e também a última edição da revista *Zero*, ou seja, o *happening ZERO, Edição, Exposição, Demonstração*, que aconteceu em julho de 1961 na Galeria Schmela, em Düsseldorf,<sup>24</sup> envolvendo uma grande multidão de espectadores e tornando-se exatamente o que os integrantes do grupo queriam que fosse – “um evento midiático que foi entusiasticamente recebido e documentado pela imprensa, televisão e fotógrafos”.<sup>25</sup> Reapresentado em maio de 1962 para as câmeras do canal de TV local e transmitido dois meses depois no horário nobre como o primeiro exemplo de gravação de arte ao vivo em uma TV pública alemã no pós-guerra,<sup>26</sup> ele tornou-se “tanto um anúncio do Zero quanto, pelo menos em breves momentos, uma convergência para se tornar a própria arte Zero – quase passando de Zero na televisão para a televisão Zero”.<sup>27</sup>

Não está muito claro se Mavignier estava na plateia desse *happening* na Galeria Schmela, ou se ele mesmo ajudou na organização do evento, mas isso é plausível já que ele havia se tornado um associado próximo do grupo Zero naquela época. Sua colaboração com o grupo Zero começou em abril de 1958, através da participação na exposição *Das Rote Bild* (A imagem vermelha) e, alguns meses depois, na exposição *Vibrations* – as duas últimas Exposições Noturnas, realizadas no estúdio de Piene em Düsseldorf. Essas duas exposições certamente representaram um ponto de inflexão na carreira de Mavignier e forneceram o incentivo mais importante para desenvolver sua própria rede pessoal na direção do que logo se tornou operacional para propor e organizar a primeira exposição *Novas Tendências*.

21- MAVIGNIER, Op. Cit., 1970, n.p.

22- Ibidem, n.p.

23- Ibidem, n.p.

24- ZERO - Edition, Exposition, Demonstration. Düsseldorf: Galerie Schmela, 5 de julho de 1961.

25- Para um breve esboço do evento, consulte: <<https://www.0-archive.info/zero-exhibitions.html>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

26- Para a descrição do evento, da gravação e a transmissão “do primeiro (e, na época, único) programa de televisão da Alemanha ARD (Allgemeine Rundfunkanstalten Deutschlands)”. Cf. MEHRING, Christine. *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969*. October, n. 125, verão 2008, p. 53.

27- Ibidem, p. 53.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

## O desenvolvimento da rede pessoal de Mavignier entre 1951 e 1960

Almir Mavignier mudou-se do Rio de Janeiro para Paris em 1951, devido à bolsa que havia recebido do governo francês, como tantos outros artistas brasileiros e latino-americanos da época. Ele passou os primeiros dois anos na Europa frequentando os cursos da *Académie de la Grande Chaumière* parisiense e esperando para se inscrever no Departamento de Comunicação Visual da *Höhschule für Gestaltung* em Ulm, que foi criada um pouco mais tarde em 1953. Os preparativos para sua partida para Ulm duraram um ano inteiro, durante o qual Mavignier foi apresentado – com a ajuda de seu amigo brasileiro de longa data, o filósofo, psicólogo, crítico de arte e ativista político Mário Pedrosa<sup>28</sup> – a Max Bill, que foi uma figura icônica da geração de Mavignier. A prestigiosa posição ocupada por Max Bill no Brasil e na vizinha Argentina foi conquistada com base em sua exposição individual, realizada no Rio de Janeiro em 1950, e em sua participação na I Bienal de São Paulo, no ano seguinte, quando foi também premiado com o grande prêmio de escultura. Em ambas as ocasiões, Bill concedeu uma série de entrevistas a jornais diários brasileiros e revistas acadêmicas<sup>29</sup>, que possibilitaram ao público local se familiarizar com seus pontos de vista sobre arte, design e arquitetura. No início do boom industrial do pós-guerra no Brasil, seu conceito de educar artistas, designers e arquitetos enquanto se concentrava nas necessidades sociais da sociedade contemporânea, repercutiu fortemente na geração de Mavignier. Consequentemente, alguns anos depois, após a inauguração do *Höhschule für Gestaltung*, em Ulm, entre os alunos de suas duas primeiras gerações estavam – além de Mavignier – a pintora brasileira Mary Vieira, o designer gráfico Alexandre Wollner e o arquiteto Geraldo de Barros. Enquanto Mavignier e Vieira permaneceram na Europa, trabalhando como artistas visuais, além de construírem carreiras destacadas no design gráfico, Wollner e de Barros voltaram ao Brasil e fundaram em 1962 a primeira Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, seguindo a elaboração de Tomás Maldonado com a Escola Técnica de Criação, elaborada no final da década de 1950.<sup>30</sup> Maldonado, um pintor, designer e teórico do design argentino, que era professor da HfG desde 1955, era conhecido de longa data de Mavignier, junto com alguns outros conferencistas e alunos que Mavignier conheceu em Ulm, constituíram a primeira e – em termos profissionais – significativa expansão de sua rede pessoal. Essa rede já incluía Mary Vieira e Mário Pedrosa, que conheceu no final dos anos 1940 e que, por sua vez, tiveram forte impacto na visão de Mavignier sobre a arte e toda a sua carreira.<sup>31</sup> Outros membros de

28- BARROS, José D'Assunção. Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil. *ARS* (São Paulo), v. 6, n. 11, p. 40-60, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3015>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

29- Mais sobre a recepção das ideias de Max Bill, Cf.: GARCIA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta: intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951. *Revista USP*, n. 79, p. 196-204, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13705>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

30- Cf. o verbete "Alexandre Wollner" na enciclopédia digital da cultura brasileira Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22258/alexandre-wollner>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

31- Segundo Mavignier: "A tese de doutorado de Pedrosa 'A influência da teoria Gestalt na obra de arte' me informou que o conteúdo da obra de arte não se encontra em associação com formas da natureza. Esse conhecimento me permitiu abandonar uma pintura naturalista e começar com uma pintura concreta de forma livre quaisquer associações", ver: MAVIGNIER, Almir. Depoimento. IN: AMARAL, Aracy (ed.). Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950- 1962. Rio de Janeiro: MAM, 1977, p. 177. Citado conforme citação no verbete "Alexandre Wollner", cf. nota 27.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

sua rede pessoal na época eram um punhado de artistas brasileiros, por exemplo, Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Mavignier manteve esses contatos muito depois de deixar o Brasil, e alguns foram renovados no início da década de 1960, quando mais um grande grupo de artistas brasileiros chegou à Europa, escapando da brutalidade imposta pelo governo militar que chegou ao poder em 1964.

Assim como não há informação disponível sobre as conexões de Mavignier estabelecidas de 1951 a 1953 – antes dele partir para Ulm – com os indivíduos da cena artística francesa, as informações sobre os novos contatos sociais com artistas e designers, exceto com aqueles que ele conheceu no HfG entre 1954 e 1958, também são escassos e difíceis de verificar. Parece que as exposições ocasionais<sup>32</sup> realizadas naquela época apenas garantiam a continuidade da produção artística de Mavignier, ao invés de contribuírem para o estabelecimento de contatos sociais.

O início da colaboração com o grupo Zero alterou radicalmente a situação de Mavignier e colocou-o em contato com vários artistas de toda a Europa. A participação na última das Exposições Noturnas, de 1958 – uma mostra de arte de uma noite que incentivou contatos pessoais – proporcionou-lhe a oportunidade de conhecer, entre outros, alguns dos futuros participantes de Novas Tendências, como, por exemplo, Hermann Bartels, Klaus Jürgen Fischer, Rupprecht Geiger, Gotthard Graubner Oskar Holweck, Adolf Zillmann e Günther Uecker, o qual, naquela época, ainda não fazia parte do grupo Zero.<sup>33</sup> No ano seguinte, Mavignier participou da exposição Dynamo1, organizada por Heinz Mack e Otto Piene na Galeria Renate Boukes, em Wiesbaden. Além de ter sido um evento bastante importante para a afirmação internacional do grupo Zero, quando Mavignier já era percebido como integrante do grupo<sup>34</sup>, a mostra reuniu pela primeira vez um grande número de artistas da França, Itália e Alemanha – os três locais mais ativos da neovanguarda europeia da época. Este também foi o local em que Mavignier conheceu Jesus Rafael Soto, Jean Tinguely e Piero Manzoni, este último em processo de preparação da primeira edição da revista *Azimuth*.<sup>35</sup>

Devido à sua colaboração com o grupo Zero, Mavignier também conheceu Yves Klein e Lucio Fontana durante suas exposições individuais na galeria Schmela.<sup>36</sup> Lucio

32- Durante seus estudos na HfG em Ulm, Mavignier realizou as exposições individuais na Galerie 33 (Bern, 1955); galeria Gänsheide 26 (Stuttgart, 1957); Ulmer Museum (Ulm, 1957); Galerie Neumarkt 17 AG (Zürich, 1957). Cf. <<https://www.mavignier.com/ausstellungen.html>>. Acesso em: 27 Fev. 2021.

33- Günther Uecker, que se juntou ao grupo Zero em 1960, colaborou com Otto Piene e Heinz Mack desde 1958, primeiro como tradutor de Jean Tinguely e Yves Klein durante suas visitas a Düsseldorf e Gelsenkirchen. A esposa de Klein, Rotraut Uecker, era irmã de Günther Uecker. Consulte: <<https://youtu.be/96lynQzdi9I>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

34- Para mais informações sobre essa exposição, Cf.: <<https://www.0-archive.info/zero-exhibitions.html>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

35- O primeiro número da revista *Azimuth*, lançado em 3 de setembro de 1959 (EPI – Editoriais Periodicals Italiani, Milão) incluiu, entre outros, as contribuições de Piero Manzoni, Enrico Castellani, Guido Ballo, Jean Tinguely e Otto Piene. Seu segundo e último número foi publicado em janeiro de 1960, como catálogo da então realizada Mostra Collettiva (ver nota 14 deste artigo). Também incluiu "o ensaio 'Libera dimensione', um dos escritos mais lúcidos do artista [que] foi logo depois traduzido para o inglês e reimpresso no catálogo da exposição para Monochrome Malerei, a mostra histórica dedicada à gênese e desenvolvimento da pintura monocromática". Disponível em: <[http://www.pieromanzoni.org/EN/biography\\_1960.htm](http://www.pieromanzoni.org/EN/biography_1960.htm)>. Acesso em: 14 jan. 2021.

36- Schmela (1957-2008) foi a primeira galeria privada na Nordrhein-Westfalen exclusivamente orientada para a promoção da arte contemporânea. Cf. <<http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt-6z09s3jn/>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Fontana, um artista da geração mais velha e sob cujas “asas” emergiu um segmento significativo da neovanguarda italiana, foi para a maioria dos artistas associados ao Zero, uma figura verdadeiramente icônica. Além de suas explicações teóricas e experimentos com luz e tecnologia de TV, havia uma qualidade metafísica particular em torno de sua obra que artistas alemães, assim como holandeses, próximos ao Zero, acharam bastante atraentes. De acordo com Otto Piene, apenas Mavignier, que era visto no círculo de Zero como um seguidor comprometido da aversão de Max Bill por propriedades metafísicas e metafóricas da arte, era um pouco resistente à personalidade encantadora do artista italiano.<sup>37</sup>

No final da década de 1950, Fontana estava intimamente envolvido com o trabalho de Piero Manzoni e Enrico Castellani, e era altamente favorável à sua intenção, articulada em 1959, de lançar uma revista (*Azimuth*) e abrir uma galeria (*Azimut*) que facilitaria uma comunicação mais intensa entre artistas locais e estrangeiros que compartilhavam as mesmas ideias sobre arte. Manzoni e Castellani foram acompanhados nesse projeto por Davide Boriani, Giovanni Aneschi, Agostino Bonalumi e o arquiteto Franco Buzzi e também, por um breve período, pelo crítico de arte Gillo Dorfles.<sup>38</sup> Dentro de um segmento quase inteiramente dominado pela vanguarda europeia, englobando a maioria dos artistas da rede de Mavignier, Milão foi uma espécie de exceção com três artistas mulheres intensamente envolvidas nas atividades em torno da galeria Azimut, bem como outros eventos similares que aconteceram na época na cena artística lombarda e europeia. Enquanto Grazia Varisco era membro titular do recém-estabelecido Grupo T, Nanda Vigo e Emilia Maino estavam diretamente ligadas a Piero Manzoni e Enrico Castellani. Além de serem artistas muito produtivos e interessantes, elas também contribuíram significativamente para forjar laços mais fortes entre Milão e Düsseldorf, com Heinz Mack e – um pouco mais tarde – Günther Uecker, apoiando-os nesse esforço.<sup>39</sup> No final da década de 1950, Mavignier, que expôs suas obras com Manzoni e Castellani em diversas ocasiões até 1960, estabeleceu e manteve ligações com diversos artistas do círculo milânês e – consequentemente – fez sua primeira exposição individual na Itália, realizada na galeria Azimut, na primavera de 1960. Pouco depois, participou de mais uma exposição na mesma galeria, realizada no verão do mesmo ano, onde representou – junto com Heinz Mack – o grupo Zero.<sup>40</sup> Foi também a última exposição realizada na galeria Azimut que, ao longo de sua curta existência (de final de dezembro de 1959 a meados de julho de 1960), acolheu vários artistas – Enzo Mari, Manfredo Massironi, Bruno Munari, Grupo N, Grupo T, Yves Klein, Jean Tinguely, Oskar Holweck, Gunther Uecker, etc. – alguns dos quais acabariam participando da primeira exposição *Novas Tendências*.

37- Segundo a lembrança de Otto Piene: “Fontana nos impressionou com sua personalidade vencedora. Uma ‘tentação’ muito diferente veio de Max Bill, que nos incluiu em sua exposição *Concrete Art* em 1960. A maioria de nós (exceto Mavignier, que tinha estudado com Bill) permaneceu em pé como um artista, que não foi cegado pelo ratio, isto é, pela atitude intelectualista unilateral de ‘pesquisa visual’ como um interesse singular”. Ver em: PIENE, Otto. *Die Entstehung der Gruppe ZERO* [1964]. In: PÖRSCHMANN, Dirk; VISSER, Mattjis (Ed.). 4 3 2 1 ZERO. Düsseldorf: Richter Fey, 2012, p. 22-23.

38- Veja: <<https://www.0-archive.info/zero-exhibitions.html>>. Acesso em 15 abr. 2021.

39- Para o vídeo da conversa com Otto Piene, Cf. <<https://youtu.be/96lynQzdi9I>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

40- PIENE, Otto. *The Development of Group Zero*. In: MACK, Heinz; PIENE, Otto Piene (Ed.). *Zero*. Cambridge: MIT Press, 1973, p. 23-27.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Durante suas visitas a Milão, a rede de Mavignier se expandiu com novos contatos, como Bruno Munari, também um artista da geração mais velha, que gozava de uma reputação particularmente boa entre os representantes do Novo Realismo francês (Tinguely, Spoerri).<sup>41</sup> Em 1959-1960, Munari, junto com Enzo Mari, estabeleceu uma ampla cooperação com o Museu Stedelijk em Amsterdã<sup>42</sup> e, consequentemente, com a cena da neovanguarda holandesa e belga, resultando na participação dele e de Munari na lendária exposição *Vision in Motion/Motion in Vision*, realizada na Antuérpia em 1959.

Entre os contatos de longa data de Mavignier, podemos incluir sua amizade com Françoise Morellet, forjada já em 1950 no Brasil,<sup>43</sup> a mencionada amizade com o artista e designer argentino Tomás Maldonado, a ligação com Josef Albers, cujas aulas na HfG ele frequentou em 1955, bem como o fato de ter conhecido Abraham Moles e Mary Bauermeister e vários outros professores e alunos de Hochschule für Gestaltung, em Ulm. Entre os contatos que se estabeleceram antes da exposição *Novas Tendências*, com um efeito semelhante de expansão no âmbito da rede pessoal de Mavignier, estava a relação com Herbert Oehm, ex-aluno da Academia de Arte de Munique, e – no momento em que Mavignier pela primeira vez o conheceu – o calouro da HfG, que se tornou a conexão de Mavignier com a cena artística de Munique.

A apresentação cartográfica das exposições realizadas antes de 1961, e o número e tipo de contatos de Mavignier com os indivíduos dos círculos da neovanguarda, alguns dos quais participaram na primeira exposição *Novas Tendências*, provam que ela foi tudo menos o evento que reuniu o grupo de “indivíduos isolados”, chegando a resultados semelhantes simultaneamente e sem se conhecerem. Na verdade, foi, como Mariastella Margozzi convincentemente afirma, “a culminação da fase originária do movimento em que [...] os conceitos básicos dele foram construídos”, e o que a primeira *Novas Tendências* realmente fez foi fornecer a todos os artistas que buscavam diferentes tipos de pesquisa no campo da “visualidade pura” a “oportunidade de expressar seus pontos de vista e de ir além na definição da etapa seguinte de suas investigações”.<sup>44</sup>

41- Sobre a sua relação específica com Tinguely, Cf. CORÀ, Bruno. Tinguely e Munari. Tinguely e Munari - I opere in azione, catálogo da exposição. CAMeC - Centro Arte Moderna e Contemporânea, La Spezia, 2004, p. 1-4. Segundo Corà, Munari também colaborou com Daniel Spoerri em 1959, contribuindo com a obra *Fossil from the year 2000* para as edições M.A.T. (Multiple d'Art Transformable), de Spoerri.

42- Ambos os artistas colaboraram estreitamente com Stedelijk em 1959/1960. Cf. CAGOL, Stefano Collicelli. De Vitaliteit in de Kunst (1959–1960) e Van Natuur tot Kunst (1960) no Stedelijk Museum, Amsterdam. *Stedelijk Studies*, n. 2, Amsterdam: Stedelijk Museum. Disponível em: <<https://stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

43- Eles se conheceram no Rio em 1950, onde Morellet chegou em busca de um lugar para morar caso a Terceira Guerra Mundial estourasse devido à crise coreana. Cf. OBRIST, Hans-Ulrich. *Systematic Thinking by the Late François Morellet*, Culture Magazine, Jul. 2016. Disponível em: <<http://www.culturedmag.com/francois-morellet/>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

44- MARGOZZI, Mariastella. *Arte programmata, arte cinetica. Categorie e declinazioni attraverso le poetiche*. In: *Arte programmata e cinética Italiana*, catálogo da exposição, MACBA - Museu de Arte Contemporânea de Buenos Aires, 10 out. - 8 dez. 2013, p. 15-16.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

## A reconstrução e análise quantitativa da rede de Mavignier

Tendo em mente o processo de desenvolvimento da rede de Mavignier, bem como a intenção de reconstruir o seu estado no ano de 1960, no momento um pouco anterior de conhecer Matko Meštrović, levamos em consideração apenas os contatos confirmados por fontes arquivísticas, impressas e digitais, mencionados e descritos várias vezes e em diferentes documentos. A partir de 1958, ou a partir do momento em que iniciou sua colaboração ativa com o grupo Zero, Mavignier envolveu-se em algumas outras redes entrelaçadas da neovanguarda, em cujos pontos de contato e durante o período de seu desdobramento em uma complexa rede de segmento experimental da neovanguarda europeia, por volta de 1959/1960, cresceu sua rede social pessoal. Uma vez que essa complexa rede permitiu o agrupamento interno, subdivisão, reparição e formação de sub-redes, é bastante plausível que ainda houvesse outros indivíduos que também estavam envolvidos na rede de Mavignier naquela época, mas que não pudemos identificar ou não possuem informações suficientes para descrever sua conexão com Mavignier usando as *categorias de contatos sociais prioritários* – o instrumento para descrever qualquer relação social entre dois indivíduos (nós) na rede, que se desenvolve no âmbito da pesquisa sobre redes de artistas da arte moderna e contemporânea dentro do projeto ARTNET.<sup>45</sup>

Depois de identificar os atores da rede de Mavignier (nós) e depois de descrever a natureza de seus relacionamentos (arestas), usando todos os dados previamente coletados como – por exemplo – informações sobre quando e como o relacionamento foi estabelecido, por quanto tempo durou, que tipo de atividades conjuntas envolveu e qual foi o seu conteúdo social / emocional – cada uma dessas relações foram atribuídas com a combinação de categorias de contatos sociais prioritários (relação conjugal, relação extraconjugal, amantes, parentes, amigos íntimos, amigos, visitas amistosas, colaboração criativa, colaboração no início da carreira, trabalho conjunto, exibição conjunta, correspondência circular, confronto, rivalidade, colaboração de negócios, conhecimento de negócios, habilidades). A combinação dessas categorias foi então usada como base para determinar a força de cada relação contra a escala de valores que variam de 1 a 5, onde o valor 1 descreve a relação mais forte e o valor 5 a relação mais fraca. Como existem aproximadamente três categorias utilizadas para descrever a natureza de cada contato, e levando em consideração que existem aproximadamente 4.096 combinações possíveis, o método escolhido permite uma descrição bastante

45- Uma abordagem diferente para a aplicação da metodologia quantitativa na história da arte é demonstrada pelo projeto ArtI@s, iniciado em 2009. É um projeto de uma história espacial (digital) da arte. Tem sede na École Normale Supérieure de Paris e é orientada para a apresentação espacial de fenômenos artísticos. A equipe do projeto construiu um banco de dados Pos-GIS de catálogos de exposições do século XVIII até o presente em escala global (BasArt), da África e América Latina à Europa, à América do Norte, à Ásia e ao Oriente Médio e à Austrália. O projeto ARTNET, iniciado em 2014, no Instituto de História da Arte de Zagreb, é orientado para o desenvolvimento de uma metodologia interdisciplinar que reúne história da arte, história da arquitetura, história da mídia, sociologia e TIC, com foco na pesquisa de artistas práticas em redes nos séculos XX e XXI, abordadas do ponto de vista da teoria das redes sociais e da história da mídia. Os resultados da pesquisa, como também é o caso deste artigo, são apresentados por meio de visualizações em redes e apresentações de dados espaciais, utilizando as ferramentas analíticas construídas na base de dados CAN\_IS, disponível em: <<http://artnet.s2.novenaweb.info/web/Login.aspx?ReturnUrl=%2f>>. Acesso em 20 abr. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

precisa da natureza e da força das relações dos atores da rede. Juntamente com as informações fornecidas sobre a relação entre a Mavignier e determinado indivíduo, que reúna as condições de qualidade e fiabilidade, outra condição muito importante que a relação teve de cumprir antes da sua inclusão na rede, foi a confirmação de que ela existia no período de nossa consideração.

Como já estabelecemos que a rede de Mavignier é um tipo de rede *homofílica*, conectando pessoas com interesses, valores e convicções compartilhados, que é a base da atração *homofílica*, também levamos em consideração que esse fato pode afetar as propriedades topológicas da rede. Embora tal influência possa se manifestar de maneiras diferentes, nas redes *homofílicas* ela costuma estar conectada à formação de turmas ou grupos pelos quais as pessoas são atraídas por um elemento particular de qualquer interesse, convicção ou valor social que as aproximou.<sup>46</sup> A outra propriedade geral de todas as redes humanas que deve ser levada em consideração ao se analisar qualquer rede humana é o seu tamanho. Em comparação ao tamanho das redes pessoais médias, que geralmente consistem em 150 indivíduos (nós), a rede de Mavignier com seus 94 indivíduos (nós) e 533 relações estabelecidas (arestas) situa-se em algum lugar entre as categorias de redes sociais pessoais pequenas e médias.<sup>47</sup> Quando descrevemos as relações entre seus atores, não tínhamos informações suficientes para definir sua direção – ou seja – quem é a fonte (quem iniciou o contato) e quem é o alvo (pessoa que aceitou ou rejeitou esse contato) em cada relação. Portanto, usamos apenas informações sobre a natureza e força dessas relações e criamos uma série de visualizações de rede não direcionadas. Os resultados obtidos são mostrados neste artigo nas figuras 2, 3 e 4. A topologia da rede é resultado de um algoritmo de otimização ForceAtlas2 [forceatlas2], que simula um sistema físico de atração e repulsão de forças entre massas com o objetivo de criar uma rede legível no espaço 2D.<sup>48</sup>

A função das visualizações é permitir a identificação visual de certas características da rede – tanto as óbvias quanto as menos óbvias, que devem ser calculadas. Usando os resultados desses cálculos para a criação de visualizações, os recursos invisíveis da rede são transformados em gráficos visíveis, que permitem a análise da rede para promover o discernimento sobre as propriedades estruturais da rede.

A característica estrutural mais significativa da rede pessoal de Mavignier, do ponto de vista de nossa análise, é sua modularidade. Considerando que a rede de Mavignier, como já foi dito, situa-se em algum lugar entre as redes humanas pequenas e médias, ela tem um número bastante grande de grupos que se formaram de acordo com as escolhas poéticas e práticas compartilhadas por seus membros. O primeiro grupo centrado em Mavignier consiste em indivíduos sem afiliações de grupo adicionais. É o menos coerente se comparado a outros grupos desta rede e, além de abranger os nós mais periféricos (pessoas) na rede, que estão desconectados de todos os outros

46- BONACHCI, Phillip. Factoring and Weighting Approaches to Clique Identification. *Journal of Mathematical Sociology*, n. 2, p. 113-120, 1972. In: CHRISTAKIS, Nicholas A.; FOWLER, James H. *Social Network Visualization in Epidemiology*. *Nor Epidemiol.* v. 19, n. 1, p. 5-16, 2009.

47- HILL, R. A.; DUNBAR, R. I. M. Social network size in humans. *Human Nature*, Nova York, v. 14, n. 1, p. 53, 2002.

48- MATHIEU, Jacomy et al. ForceAtlas2, a continuous graph layout algorithm for handy network visualization designed for the Gephi software. *PLoS ONE*, v. 9, n. 6, jun. 2014, e98679.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

indivíduos, exceto Mavignier, também inclui um grupo de nós que são – se comparado a outros atores da rede – mais dispersos (distantes) e conectados ao resto da rede por um número modesto de laços fracos. Os únicos dois agrupamentos em toda a rede também emergem do grupo centrado em Mavignier. O primeiro engloba pessoas ligadas ao HfG (como Mary Bauermeister), que estão um pouco distantes e vagamente conectadas com outros atores da rede, o que é consequência das escolhas da vida real de Mavignier na época, que priorizavam a sua carreira artística. O segundo agrupamento, também um pouco distante de outras pessoas, tanto na topologia da rede quanto na vida real, inclui artistas brasileiros que têm, exceto no que se refere à relação com Mavignier, poucas conexões fracas com outros indivíduos da rede. Uma exceção é o artista brasileiro de origem italiana – Waldemar Cordeiro – que atuou entre esses dois países durante a maior parte das décadas de 1950 e 1960. Guiado pela curiosidade e interesse sem fim na tecnologia da informação, ele tornou-se um pioneiro da arte computacional na América Latina. O interesse no movimento e na mecânica, anterior ao envolvimento com as tecnologias da informação, forjou a sua forte e duradoura relação com Bruno Munari, *spiritus movens* da *Arte programmata* italiana, que também lhe proporcionou contatos com outros membros daquele grupo.

O mesmo tipo de análise pode ser realizado para cada par de atores da rede, mas por ser exaustiva e não particularmente útil nesta ocasião, analisaremos apenas as relações entre os grupos, comparando suas posições na topologia da rede e na vida real.

| Estrutura modular da rede pessoal de Almir Mavignier |                             |                    |
|--|-----------------------------|--------------------|
| Cor do grupo   | Nome do grupo               | Número de ligações |
| 1  | Grupo centrado em Mavignier | 23                 |
| 2  | Grupo Arte Programmata      | 8                  |
| 3  | Grupo Galeria Azimut        | 14                 |
| 4  | Grupo ZERO                  | 35                 |
| 5  | Grupo Novo Realismo Francês | 9                  |
| 6  | Grupo GRAV                  | 5                  |

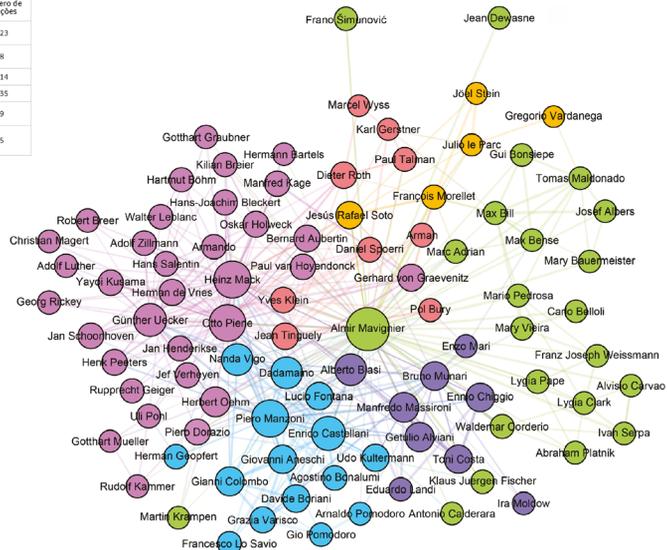


Figura 2: Ljiljana Kolešnik. *Rede pessoal de Almir Mavignier ao redor de 1960*. A rede consiste em 94 pessoas (nós) associadas por 533 relacionamentos amigáveis, de trabalho e comerciais (bordas). O tipo e a força das relações resultaram na formação de vários grupos (módulos) na rede, que estão descritos na tabela do lado esquerdo da imagem. 2016. Pacote de Programa de Acesso Aberto GEPHY 0.9.1.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Os cinco grupos restantes estão designados como grupo *Arte programmata* (grupo 2), nome que lhe foi atribuído devido à presença de Bruno Munari e dos integrantes do Grupo N<sup>49</sup>, que se associou nos anos seguintes ao Grupo T<sup>50</sup> e ao GRAV francês para formar a aliança poética mais forte dentro das Novas Tendências, como exposto na tabela da figura 2. O grupo 2 consiste em oito indivíduos fortemente interconectados, firmemente incrustados em sua vizinhança de rede, que também inclui o grupo da galeria Azimut (grupo 3). Na vida real, os membros fundadores do Grupo N, em particular Manfredo Massironi, que manteve estreitos contatos com a Azimut e – como já dissemos – juntamente com Enzo Mari, participaram das exposições coletivas realizadas na galeria Azimut. O grupo 3 é criticamente marcado pela presença de dois hubs bastante fortes (nós com um grande número de laços de entrada), Piero Manzoni e Enrico Castellani, que têm o poder de afetar o fluxo de informações através de suas partes da rede e de iniciar atividades na rede. Suas posições de destaque na rede de Mavignier e seus fortes laços com os dois artistas já explicamos, mas como Manzoni não tinha uma opinião particularmente positiva sobre o trabalho de Mavignier, vale a pena mencionar neste ponto que o vínculo entre os dois atores da rede – bem como na vida real – não precisa ter um contexto de emoções positivas para ser classificada como forte. O grupo 3 é composto por treze indivíduos fortemente interligados, que também estão ligados aos grupos 2 e 4 por meio de inúmeros laços fortes, também posicionados entre estes dois grupos na topologia da rede. Tal centralidade é o resultado – entre outras – da atração entre o Grupo N, então formado, e o Grupo T, que ainda estava na esfera de influência da Azimut, bem como da intensa comunicação entre Azimut/h e o grupo Zero (grupo 4), que é o maior da rede de Mavignier. Composta por trinta e cinco pessoas, e também tendo dois pivôs bastante fortes (Otto Piene, Heinz Mack), bem como numerosos laços com pelo menos quatro outros grupos da rede, é o grupo mais poderoso e mais influente dentro desta rede. Tal posição é uma consequência das intensas atividades de rede do grupo Zero na vida real, que já foram descritas. O grupo do Novo Realismo Francês (grupo 5) tem quase o mesmo tamanho do grupo 2, é composto por nove pessoas e não tem pivôs. Sua estrutura pessoal reflete fortemente as relações da vida real entre os membros formais do NRF e outras pessoas daquele grupo – Paul Talman, Kerl Gerstner, Dieter Roth e Marcel Wyss – com quem estabeleceu diferentes formas de cooperação na época. Roth e Wyss colaboraram estreitamente desde meados da década de 1950 na publicação da revista *Spirale*<sup>51</sup>, entre os quais contribuíram Gerstner e Talman, que também são relativamente próximos do grupo GRAV, com quem também estabeleceriam coope-

49- Grupo de artistas da cidade de Pádua, Itália, reunidos a partir de 1959 em torno de investigações artísticas visuais e cinéticas. [N.T.]

50- Grupo artístico de Milão, Itália, formado pelos artistas Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele Devecchi em 1959. [N.T.]

51- *Spirale*: internationale Zeitschrift für junge Kunst, Berna: Spirale-Verlag, M. Wyss, [1953]-1964, a edição inteira consiste em nove números. A revista foi iniciada por Eugen Grominger, assistente de Max Bill na HfG, a quem Dieter Roth e Marcel Wyss se juntaram em meados da década de 1950 como coeditores. Apresentava grafismos originais de artistas consagrados (Mondrian, Arp, Bill, Lohse, Sophie Taeuber-Arp, Albers, Kandinsky), junto de obras de artistas da nova geração, aos quais também pertencem os seus editores. Junto com as artes visuais, *Spirale* também publicou artigos sobre poesia visual. Mais sobre essa revista, Cf. BUCHNER, Annemarie. *Spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*. Baden: Lars Müller, 1990.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

ração em um futuro próximo. Na topologia da rede, todos esses artistas estão um pouco distantes de Yves Klein e Jean Tinguely, os representantes mais proeminentes do NRF, mas próximos de Daniel Spoerri, com quem Roth e Gerstner, que contribuíram para as edições M.A.T. de Spoerri, também estabeleceram uma forte amizade na vida real. Klein e Tinguely, por outro lado, estão nas proximidades de Piene e Mack, com os quais estavam ligados por uma estreita amizade e intensa colaboração. Foi exatamente essa colaboração que também trouxe Günther Uecker para o grupo Zero.<sup>52</sup>

O grupo GRAV (grupo 6) é o menor deles, e consiste em cinco pessoas. Como foi criado em julho de 1960 e, naquela época, ainda não estava totalmente funcional, a maioria das pessoas na rede não sabia muito sobre seus mais novos membros: Julio le Parc e Joel Stein. Nem eles, nem Gregório Vardanega, estavam diretamente ligados a Mavignier, entrando na rede devido à sua forte ligação com Françoise Morellet, que também é responsável pela maioria das ligações do grupo com a vizinhança da rede. Entre as poucas conexões de Le Parc e Stein com outros atores da rede, a mais importante é a estabelecida com o artista venezuelano Jesús Rafael Soto. A posição de Jesús Rafael Soto na topologia da rede é interessante, porque reflete de perto – bem como a posição de Klein em relação ao grupo Zero – sua posição na vida real entre GRAV e NRF (grupos 5 e 6). Soto, que nunca foi membro formal de nenhum grupo de arte, observou de perto a estética e as teorias do GRAV (naquela época ainda in nascendo) e teve contatos de trabalho com o NRF que começaram no final dos anos 1950.<sup>53</sup>

Como há uma diferença na posição e no poder de cada grupo dentro da rede, também existem diferenças no poder e na influência dos atores individuais da rede. De acordo com Hanneman e Riddle, a questão das fontes e distribuição de poder dentro das redes sociais é talvez o aspecto mais complexo das relações em rede, mas também das relações sociais em geral, especialmente dado que o “poder dos atores individuais não é um atributo individual, mas uma característica que cresce a partir de sua relação com outras pessoas”.<sup>54</sup> A posição central de poder nas redes egocêntricas sempre pertence à pessoa que habita o foco dessa rede, ou – neste caso – a Almir Mavignier. A distribuição de poder entre os demais atores da rede foi calculada aplicando-se a *medida de centralidade de autovetor*<sup>55</sup>, segundo a qual a influência pessoal e a importância de um determinado ator é a função da soma das medidas de centralidade de todos os demais indivíduos aos quais ele está vinculado.<sup>56</sup> Usando os resultados do cálculo da medida do autovetor, criamos mais uma visualização de rede delineando a distribuição de poder dentro de sua estrutura, (fig. 3). Adjacente ao lado esquerdo desta imagem está uma tabela de classificação exibindo os nomes e cálculos das quinze pessoas mais poderosas e influentes da rede de Mavignier. Depois do próprio Mavignier, os in-

52- Ver a nota 34 neste artigo.

53- Sobre as conexões de Soto com ambos os grupos artísticos. Cf. <[http://www.jr-soto.com/fset\\_savie\\_uk.html](http://www.jr-soto.com/fset_savie_uk.html)>. Acesso em: 15 jan. 2021.

54- HANNEMAN, Robert A.; RIDDLE, Mark. Centrality and power. In: \_\_\_\_\_ Introduction to social network methods. Universidade da Califórnia: Departamento de Sociologia e Universidade do Norte do Colorado: Departamento de Sociologia. Disponível em: <[http://faculty.ucr.edu/~hanneman/nettext/C10\\_Centrality.html#Summary](http://faculty.ucr.edu/~hanneman/nettext/C10_Centrality.html#Summary)>. Acesso em: 15 jan. 2021.

55- No original, eigenvector centrality measure. [N.T.]

56- Ibidem.

PORTO ARTE

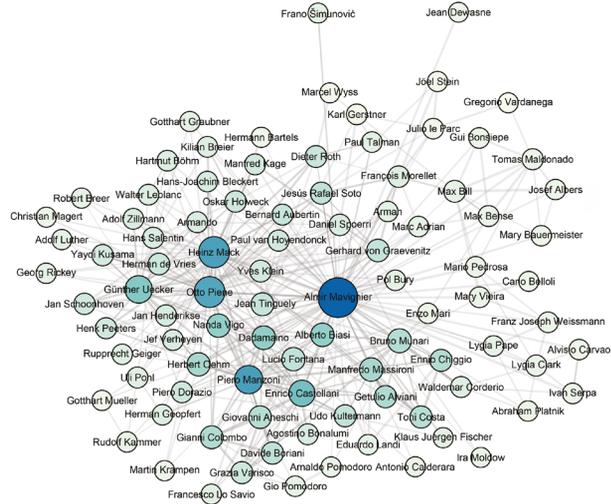


Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Figura 3: Liljana Kolešnik. *Visualização da medida de centralidade para as pessoas na rede pessoal de Mavignier.* No lado esquerdo da imagem há uma tabela com a lista das quinze pessoas mais influentes e os coeficientes da sua medida de centralidade. As posições proeminentes de Piero Manzoni, Enrico Castellani, Heinz Mace e Otto Piene refletem uma colaboração próxima entre as neo-vanguardas de Milão e Düsseldorf naquele tempo. Graças à multiplicidade e força dos seus laços, duas artistas – Emília Maino (Dadamaino) e Nanda Vigo – também encontraram o caminho para o início da lista. 2016. Pacote de Programa de Acesso Aberto GEPHY 0.9.1.

| Medida de centralidade de grau |                    |                     |
|--------------------------------|--------------------|---------------------|
| Ranking                        | Nome               | Coefficiente        |
| 1                              | Almir Mavignier    | 3,0                 |
| 2                              | Heinz Mack         | 0,7045037712327889  |
| 3                              | Piero Manzoni      | 0,699580302683147   |
| 4                              | Otto Piene         | 0,6820139673134358  |
| 5                              | Enrico Castellani  | 0,550089420084796   |
| 6                              | Günther Uecker     | 0,5138849948827905  |
| 7                              | Dadamaino          | 0,4912338612962999  |
| 8                              | Alberto Biasi      | 0,44951272365268327 |
| 9                              | Nanda Vigo         | 0,4452403127989754  |
| 10                             | Herbert Ochsen     | 0,3752307564909085  |
| 11                             | Manfredo Massironi | 0,3645236582551042  |
| 12                             | Getulio Alvares    | 0,3384132302029947  |
| 13                             | Gianni Colombo     | 0,3326325923903533  |
| 14                             | Irma Obata         | 0,31696870870955184 |
| 15                             | Bruno Munari       | 0,3120837021238434  |



Não há dúvida de que a distribuição de poder dentro da rede pessoal de Mavignier influenciou a organização das primeiras Novas Tendências de uma série de formas complexas – afetando e canalizando o fluxo de informações através da rede, bloqueando e liberando as conexões, construindo conexões sobre os buracos estruturais, mas também promovendo e divulgando a ideia de Mavignier por outros canais de comunicação e por outras redes pessoais ou de grupos aos quais também pertenciam os artistas envolvidos em sua rede pessoal. A importância da rede pessoal de Mavignier na organização da primeira exposição Novas Tendências torna-se bastante óbvia se consultarmos mais uma visualização que distingue dois grupos de atores da rede – aqueles que participaram da exposição e aqueles que foram convidados, mas não enviaram seus trabalhos para Zagreb (fig. 4).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

| Rede pessoal de Almir Mavignier e 1 <sup>o</sup> NT |   |                    |
|---|---|--------------------|
| Cor do grupo  | Nome do grupo                               | Número de ligações |
| 1   | Participantes da exposição                  | 24                 |
| 2   | Artistas convidados que não expuseram em NT | 12                 |
| 3   | Doutos membros da rede                      | 8                  |

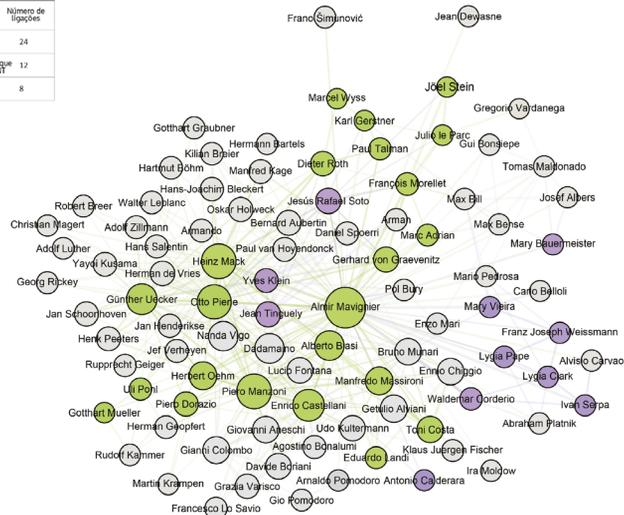


Figura 4: Ljiljana Kolečnik. Visualização da rede pessoal de Almir Mavignier em 1960, em relação ao seu envolvimento na organização da primeira exposição *Novas Tendências*. Os nós coloridos indicam os participantes na primeira exposição *Novas Tendências* e os artistas que foram convidados, mas não enviaram os seus trabalhos para Zagreb. Pacote de Programa de Acesso Aberto GEPHY 0.9.1.

Dos 28 participantes da lista curatorial de Mavignier,<sup>57</sup> 24 expositores ou 85% enviaram seus trabalhos para Zagreb, todos os quais também foram incluídos em sua rede pessoal. A estrutura poética da exposição segue a estrutura modular dessa rede – ao nível da poética, bem como ao nível de influência de grupos particulares – com a exceção do grupo galeria Azimut, que foi sub-representado, e o grupo NRF, presente apenas através das obras de artistas de um círculo de seus associados. O maior grupo de participantes da exposição foram os artistas associados ao grupo Zero (9 artistas), incluindo o próprio Mavignier; este grupo é seguido por futuros representantes da Arte Programmata (5 artistas); os artistas associados ao NRF através da colaboração em projetos conjuntos, entre os quais Dieter Roth e Paul Talman também estiveram intimamente ligados ao grupo Zero (5 artistas); todos os membros formais do GRAV da rede de Mavignier (3 artistas); assim como Manzoni e Castellani, representando o grupo da rede Azimut (2 artistas).<sup>58</sup> Membros convidados do NRF perderam completamente a mostra, assim como os 7 artistas brasileiros que compõem o maior grupo depois de Zero. As fontes arquivísticas não oferecem qualquer explicação para sua ausência, mas pode estar relacionada com a turbulência na cena política brasileira da época, que foi anunciada pelos acontecimentos que antecederam a renúncia do presidente brasileiro Jânio Quadros, em agosto de 1961, e muito provavelmente afetou a decisão deles

57- Cf. ROSEN, Op. Cit., p. 535.

58- Sobre as dúvidas de Manzoni em relação à sua participação na primeira exposição *Novas Tendências*, Cf. RUBINO, Giovanni. Sviluppo dell'arte programmata italiana na Jugoslávia dal 1961 al 1964. Studi di Memofonte. set. 2012, p. 66-67.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

de não expor em Zagreb.<sup>59</sup>

Pelos dados estatísticos, mas principalmente pelas características das obras expostas na primeira exposição Novas Tendências, pode-se justificadamente afirmar que foi dominada pela poética do grupo Zero, descrita por Giovanni Granzotto como “visionária, idealista, e baseadas em uma matriz nórdica profundamente romântica”, mas também como aquela que “representava territórios já explorados sobre os quais o mundo da cinética e da arte programática não podia avançar”.<sup>60</sup>

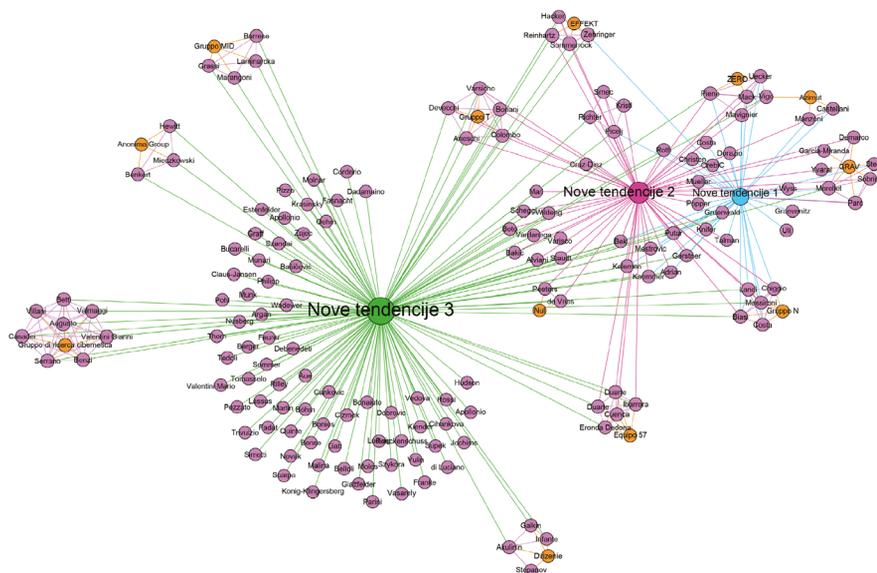


Figura 5: Ljiljana Kolečnik. Visualização da rede bipartida sem peso das exposições Novas Tendências realizadas entre 1961 e 1965 em Zagreb. Representando as relações entre as exposições e os artistas participantes, também inclui os membros da equipe organizadora da Galeria de Arte Contemporânea de Zagreb. 2016. Pacote de Programa de Acesso Aberto GEPHY 0.9.1.

Independentemente de concordarmos com a opinião de Granzotto, é totalmente verdade que – no nível metanarrativo – havia enormes diferenças entre a produção de artistas alemães e italianos exibidos em Zagreb. Essas diferenças foram articuladas em última análise por meio de uma série de exposições e encontros profissionais realizados em diferentes locais europeus, afetando fortemente a segunda exposição Novas Tendências. No entanto, a nível pessoal, o processo de articulação e consolidação do Movimento não afetou – como demonstra a visualização de uma rede bipartida das

59- Além das razões indicadas, vale adicionar as limitações orçamentárias. Pelo fato de ter sido a primeira edição de Novas Tendências, o convite feito a artistas brasileiros como Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Franz Weissmann e o artista italiano Waldemar Cordeiro – que migraria para o Brasil nos anos 1940 – não pode ser concluído por não ser possível cobrir os gastos relacionados com o transporte transcontinental dos trabalhos. Cf. FRITZ, Darko. Linhas paralelas: Waldemar Cordeiro e novas tendências – Passagens do analógico ao digital na arte engajada socialmente. In: Waldemar Cordeiro: fantasia exata [recurso eletrônico] / organização e curadoria Analivia Cordeiro; tradução John Norman; Marisa Shirasuna; Izabel Burbridge – São Paulo: Itaú Cultural, 2014, pp. 655-667. [N.T].

60- GIOVANNI, Granzotto. Arte programmata e cinetica: origini, successo, declino, rinascita. Arte programmata e cinetica italiana. MACBA - Museu de Arte Contemporânea de Buenos Aires, 10 out. - 8 dez. 2013, p. 10.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

três exposições realizadas em Zagreb (fig. 5) – a coesão do grupo inicial de artistas oriundos da rede pessoal de Mavignier. Com exceção de Piero Manzoni, que morreu no início de 1963, e Dieter Roth, que na época estava mais interessado no Fluxus,<sup>61</sup> todos os participantes da primeira exposição retornaram a Zagreb em 1963 e participaram da mostra *Novas Tendências 2*. A terceira exposição – *Tendência 3* – manteve, nesse sentido, a continuidade pessoal estabelecida pelas duas exposições anteriores, devido a presença forte e diversificada de grupos de arte que, em 1961, estavam apenas em estágio de formação, embora alguns atores muito importantes da rede de Mavignier – incluindo o próprio artista – estivessem ausentes.

A virada em direção aos – parafraseando Granzotto – “territórios sobre os quais o mundo da cinética e da arte programática pudesse avançar”, ocorrida no período entre a primeira e a segunda exposição de Zagreb, mudou significativamente os objetivos do Movimento. O escopo e a composição poética da rede pessoal de Mavignier, e sua presença latente no quadro de *Novas Tendências* entre 1961 e 1965, demonstra claramente a complexidade dos problemas enfrentados pelo Movimento e também as razões pelas quais eles não foram fáceis de resolver. Exceto pelo fato de que a rede pessoal de Mavignier era muito maior e estruturalmente mais complexa do que se poderia esperar, dependendo de como foi delineada nos estudos disponíveis sobre *Novas Tendências*, a análise de rede também prova que é certamente um ponto de partida para a reconstrução da rede social de *Novas Tendências*, bem como para a identificação das relações desse Movimento de arte com e para com outras redes das neovanguardas da época.

Além de identificar, reconstruir e descrever características estruturais da rede pessoal de Mavignier, o resultado mais interessante e valioso da aplicação da análise de rede e visualizações de rede neste caso particular é a topologia de rede – no nível micro, bem como no nível macro. Isto é, ao nível das relações interpessoais e ao nível das relações entre os grupos da rede. Ambos apontam para um exame mais detalhado da topologia da rede, e também para o exame e identificação dos caminhos mais curtos ao longo dos quais as ideias e informações circularam pela rede, para a identificação de seus pontos de entrada/saída e para a comparação desses pontos com processos, procedimentos e locais nos quais tais ideias e informações foram geradas na vida real. Eles também apontam para a identificação das posições de poder, que permitiram monitorar seu fluxo e distribuição, como uma fonte valiosa de novas percepções e questões sobre a dinâmica das atividades das neovanguardas em diferentes locais europeus (fig. 1). Essa leitura atenta das visualizações da rede de Mavignier também pode ser fonte de informações bastante interessantes sobre pessoas que podem ter tido um papel muito mais importante no processo de contato de artistas no final dos anos 1950 e no início dos anos 1960 do que foram creditados nos estudos disponíveis sobre *Novas Tendências*. Já mencionamos nesse contexto Nada Vigo e Emilia Maino. A pesquisa arquivística realizada durante a investigação sobre os contatos sociais de Mavignier prova que suas posições influentes em sua rede pessoal não são de forma

61- Entrevista com Emmett Williams: Fluxus Artist Extraordinaire. UMBRELLA, mar. 1998; <<http://colophon.com/umbrella/emmet.html>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

alguma acidentais e merecem – pelo menos da perspectiva das práticas de rede de artistas – muito mais atenção. A genealogia das relações interpessoais e intergrupais englobadas pela rede de Mavignier também poderia servir – tanto no que se refere às biografias, práticas, bem como às relações profissionais e pessoais de seus atores latino-americanos com outras pessoas de sua e outras redes às quais também pertencem – como um ponto de partida interessante para investigar as diferentes dinâmicas da neovanguarda e as diferentes geografias no período observado.

É verdade que essa leitura atenta da topologia de rede de Mavignier requer, além do conhecimento da arte moderna de história europeia e não-europeia, também conhecimentos básicos de análise de rede, mas – do ponto de vista dos autores deste artigo – é um esforço bastante gratificante.

Neste caso particular, a combinação da metodologia tradicional da história da arte, que foi aplicada na pesquisa do desenvolvimento da rede de Mavignier, e técnicas de análise de redes sociais e visualizações de redes aplicadas na análise dos resultados daquela pesquisa, parecia ter sido bastante útil. No entanto, durante a realização da pesquisa e da interpretação dos resultados, as projeções e a perspectiva da análise de rede gradualmente se fundiram com a abordagem da história da arte, e é bastante difícil, e – da perspectiva atual – também desnecessário traçar uma linha clara de demarcação entre os dois. Em particular porque é exatamente a interação de ambas as abordagens e suas estruturas teóricas subjacentes que poderiam produzir novas informações relevantes – como é a reconstrução e a descrição da estrutura da rede social pessoal de Mavignier e o reconhecimento de sua topologia como uma fonte valiosa de novas questões de pesquisa.

As limitações da metodologia aplicada podem e devem ser discutidas, mas tal discussão faria sentido apenas em relação aos exemplos de tipo similar de pesquisa conduzida utilizando diferentes aparatos analíticos e obtendo resultados diferentes.

(\*\*)Este trabalho foi totalmente apoiado pelo financiamento da Croatian Science Foundation - projeto n. 6270 "Redes de Artistas Modernos e Contemporâneos, Grupos de Arte e Associações de Arte: Modelos de Organização e Comunicação de Práticas Colaborativas de Artistas nos Séculos 20 e 21".



### **Ljiljana Kolešnik**

Pesquisadora sênior no Instituto de História da Arte da Universidade de Zagreb. Seu foco de pesquisa é a Arte Moderna e Neovanguardista do pós-guerra na Europa Central e Sudeste e as práticas de intercâmbio cultural transcontinental. É autora de diversos artigos e livros sobre arte, crítica de arte e políticas culturais da Iugoslávia Socialista, como *Socialism and Modernity: Art, Culture, Politics 1950–1974* (2013), bem como a *História da Arte Digital*, como *Modern and Contemporary Artists' Networks. The Examples of Digital Tools Application in History of Art and Architecture* (2018). É líder do líder do projeto de pesquisa ARTNET sobre modelos de organização e comunicação de práticas colaborativas de arte, e diretora-fundadora do Centro Regional de Arte, Cultura e Novas Mídias na Croácia.

### **Nikola Bojić**

Historiador de arte e designer com foco no planejamento urbano da Croácia entre 1955 e 1975 e a teoria da produção do espaço de Lefebvre. É assistente de pesquisa no Instituto de História da Arte de Zagreb pelo projeto ARTNET. É doutor pela Universidade de Split e mestre em História da Arte e Ciências da Informação pela Universidade de Zagreb (2011), com estágio na Universidade de Harvard (2013).

### **Artur Šilić**

Pesquisador independente que atua em projetos de pesquisa que incluem processamento de texto nos campos de análise de Mídia, Direito, História e História da Arte. Doutor em Ciência da Computação pela Universidade de Zagreb (2014) e seus interesses abarcam processamento de linguagem natural, sistemas de pesquisa de grandes corpora de textos e métodos de visualização de informações. É integrante do projeto ARTNET.



### **André Pitol (tradutor)**

Pesquisador com experiência em projetos artísticos e cursos sobre fotografia, história da arte e curadoria. Estudou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e na Escola de Comunicações e Artes da USP, onde concluiu mestrado em Artes, linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica de Arte (2016) e bacharelado em Artes Visuais, habilitação em Gravura (2013). Atualmente é doutorando no PPGAV-ECA-USP com pesquisa sobre Curadoria digital e projetos artísticos no Leste Europeu. É integrante do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais. Escreveu artigos e ensaios sobre Madalena Schwartz, Claudia Andujar, Pierre Verger, José Oiticica Filho e Alair Gomes.

---

**Como citar:** KOLEŠNIK, Ljiljana et al. Reconstrução da rede pessoal de Almir Mavignier e sua relação com a primeira exposição Novas Tendências: o exemplo de aplicação de análise e visualização de redes na história da arte. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 46, nov. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.120101>

---