

MODOS

HISTÓRIA DA ARTE: MODOS DE
VER, EXIBIR E COMPREENDER

Colóquio
HISTÓRIAS DA ARTE EM EXPOSIÇÕES
Anais: Comunicações, 2014

Organização:
Ana Maria Tavares Cavalcanti
Emerson Dionísio de Oliveira
Marize Malta
Maria de Fátima Morethy Couto

Sumário

1. Crítica e curadoria: construções de sentido

- A arte brasileira em panorama nos 50 anos da Semana de Arte Moderna: a exposição ARTE/BRASIL/HOJE: 50 ANOS DEPOIS.....1-13
Rachel Vallego Rodrigues

- O 13.º Salão de Arte Contemporânea de Campinas: da aldeia ao universal...14-23
Marcos Rizolli

- A exposição na obra – refletindo sobre proposições da Marilá Dardot.....24-36
Flávia Gervásio e Ivan Coelho de Sá

- Arthur Omar e a exposição sonora Silêncios do Brasil (1992).....37-49
Rosane Kaminski

2. Formas de exibição: lugares e estratégias

- Entre o arquivo e a presentidade: pensando a relação do artista com a exposição de seus trabalhos.....50-61
Cláudia França

- Exposição como experiência: escavações museográficas na 9ª Bienal do Mercosul.....62-77
Michelle Farias Sommer

- Galeria de Arte Digital SESI-SP – modelos expositivos a partir do conceito Me-dia Facade.....78-89
Débora Gasparetto

- Os (novos) meios expositivos: uma reflexão a partir das novas possibilidades expositivas na arte contemporânea.....90-100
Giovanna Casimiro

3. Imagens da arte e interpretações do passado

- Os Salões de Maio e o debate entre tendências ao final da década de 1930.....101-114
Renata Gomes Cardoso

Duas exposições: Le Corbusier e Max Bill no MASP.....115-129
Adriano Tomitão e Arthur Campos

I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA [1953]: uma história à espera de sua escritura.....130-143
Caroline Alciones Leite

Melhor que o Palácio é o Parque em torno dele. Apontamentos sobre o evento “Do Corpo à Terra”.....144-156
Sybia Helena Furegatti

4. Instituições, fronteiras e marginalidade

Salão de 54: Atitude em Preto e Branco.....157-168
Shannon Botelho

Área Experimental – Um estudo de caso sobre exposições nos anos 1970 no Brasil.....169-176
Fernanda Lopes

O XXII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte: diálogos e processos expositivos.....177-192
Nelyane Gonçalves

Exposições na constelação pós-colonial: A busca do eixo sul por uma estética descolonizada.....193-213
Francielly Dossin

5. Inventários, coleções e arquivo

1913- A Exposição de Arte Francesa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: o que fazer com o que restou?.....214-226
Ana Paula Nascimento

MUAnA e seu acervo: lugar de memória e esquecimento.....227-241
Ana Paula Andrade

Arte Postal no Brasil: a sequência de exposições que culmina no Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo.....242-251
Bruno Sayão

A 1^a edição da Coleção Pirelli/MASP e a consolidação da fotografia entre as artes visuais no Brasil.....252-263
Eric Lemos

A exposição “Livros” de Waltércio Caldas e o livro de artista: relação com a História do Livro, a história da arte e a poética do artista.....264-272
Cintia Moreira

Apresentação

O colóquio “Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil” foi organizado pelo Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender (<http://gpmodosdever.wordpress.com>), que conta com docentes de três instituições de ensino superior do país, juntamente com o Museu de Artes Visuais da Unicamp (www.mav.unicamp.br). Realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2014, no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp, com o apoio da CAPES, da FAPESP, do FAEPEX/UNICAMP, da Direção do Instituto de Artes e do Gabinete do Reitor, o evento reuniu mais de trinta pesquisadores, entre conferencistas e comunicadores, dedicados a compreender o lugar das exposições de arte para a história da arte.

As comunicações reunidas nestes anais, bem como as conferências proferidas durante o evento, trouxeram uma variedade de abordagens que ampliaram as possibilidades metodológicas de pesquisar a exibição da obra de arte frente às tradições de encenação e às historiografias autorizadas.

Convidamos pesquisadores com extensa e reconhecida produção na área para apresentar, de modo crítico, determinadas exposições realizadas em solo brasileiro. Participaram do evento, na qualidade de conferencistas, professores/pesquisadores de diversas Instituições de Ensino Superior do país – UFRJ, UFMG, USP, Unifesp, UNICAMP, UFRGS, UnB, UFPR, entre outras. Destacamos também a conferência inaugural do professor Jean-Marc Poinsot (Université Haute Bretagne / Université Rennes 2), grande especialista do tema. (ver resumo das conferências)

Com o objetivo de ampliar os debates acerca do tema, abrimos espaço para que pesquisadores de diferentes níveis, que tivessem investigações concluídas ou em curso relacionadas ao tema, enviassem propostas de comunicações. A comissão científica, responsável pela análise e seleção dos resumos enviados, selecionou 24 trabalhos, que foram agrupados em 6 sessões de comunicações, dos quais 21 encontram-se aqui publicados.

Na presente publicação as comunicações foram divididas em cinco seg-

mentos. Mais que uma forma didática de dividir os trabalhos apresentados, nossa intenção foi encontrar nexos internos de caráter metodológico ou de parecência conceitual, cujos objetos de análise se aproximam. No primeiro segmento, “Crítica e curadoria: construções de sentido”, temos os trabalhos de Rachel Rodrigues, Marcos Rizolli, Flávia Gervásio em co-autoria com Ivan Sá e Rosane Kaminski, que são apoiados ou dedicados a projetos curatoriais de dimensão crítica evidente e destacada. Os trabalhos seguintes, de Cláudia França, Michelle Sommer, Débora Gasparetto e Giovanna Casimiro instigam-nos a refletir sobre as “Formas de exibição”, em lugares distintos e com estratégias delineadas, dando especial atenção à produção artística contemporânea de última hora. No terceiro segmento, denominado “Imagens da arte e interpretações do passado”, encontramos os trabalhos de Renata Cardoso, Adriano Tomitão, Caroline Leite e Sylvia Furegatti, cujo ponto em comum incide sobre novas interpretações a respeito de eventos expositivos significativos para a arte brasileira. Em seguida, os textos de Shannon Botelho, Fernanda Lopes, Nelyane Gonçalves e Francielly Dossin, reunidos no segmento “Instituições, fronteiras e marginalidades”, dão a ver os conflitos internos entre a produção artística e as políticas culturais e institucionais, analisando ora processos de distinção, ora narrativas enviesadas e marginais. Logo em seguida, o leitor encontrará as pesquisas de Ana Paula Nascimiento, Ana Paula de Andrade, Bruno Sayão, Eric Lemos e Cíntia Moreira, amparadas em uma fina investigação sobre modos de exibição a partir de práticas de colecionamento, e reunidas sob o eixo “Inventários, coleções e arquivo(s)”.

É preciso lembrar, ainda, que o evento procurou discutir e revisar os principais marcos de uma história da arte brasileira, por meio de uma estratégia de exibição privilegiada – a exposição. Desta forma, longe de querer consolidar os cânones, uma vez que, por relações indiretas, eles já estão dados, desejou-se, com a reunião de todos esses pesquisadores, revê-los, discuti-los e re-significá-los, desenvolvendo outras narrativas, a partir de formas de ver e exibir, que provocassem um olhar crítico sobre a história da arte e sobre nossos modos de compreender a arte no Brasil.

**A arte brasileira em panorama nos 50 anos da semana de arte moderna:
a Exposição Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois**

Rachel Vallego Rodrigues

Mestranda em Teoria e História da Arte - Universidade de Brasília

Bolsista Capes 2013-2014

Resumo: Este artigo discute a realização da exposição Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois promovida pela Galeria Collectio com curadoria de Roberto Pontual realizada em 1972, ano que marca o cinquentenário da realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Concebida para ser mais que apenas um evento comemorativo, a exposição ambicionou apresentar um grande panorama da arte atual com vistas ao que foi a proposta modernizante de 22. O artigo perpassa questões relacionadas a execução da exposição, sua repercussão na mídia impressa e a relaciona ao período histórico, a carreira do crítico Roberto Pontual e a Galeria Collectio.

Palavras chave: Semana de Arte Moderna. Collectio. Exposição.

Abstract: This article discusses the exhibit Art/Brazil/Today: 50 Years After, sponsored by the Collectio Art Gallery and curated by Roberto Pontual in 1972, the year that marks the fiftieth anniversary of the Brazilian Modern Art Week of 1922. Designed to be more than just a celebratory event, the exhibition presented a great panorama of contemporary art with a view to modernizing project of 1922. The article discusses issues related to implementation of the exhibition, its impact on printed media and relates to the historical period, the career of critical Roberto Pontual and the Collectio Art Gallery.

Key Words: Week of Modern Art. Collectio. Exhibition.

Ao propor esta comunicação pretendi conciliar o tema do evento com a pesquisa de mestrado em andamento, no qual investigo sobre a procedência do acervo de arte do Banco Central do Brasil. Formado majoritariamente por obras procedentes da falência de instituições financeiras nos anos 1970, grande parcela da coleção adveio em última instância da galeria Collectio, uma galeria que atuou principalmente no mercado paulista no início dos anos setenta e teve considerável impacto no desenvolvimento do mercado de arte através de leilões. Na trajetória da Collectio a exposição *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* por sua vez se sobressai devido a proporção e dedicação no seu preparo tendo em vista

as comemorações dos 50 anos da Semana de Arte Moderna completados em 1972, e para a qual o crítico Roberto Pontual foi convidado a coordenar.

O cinquentenário da Semana foi muito comentado e comemorado ao longo de todo aquele ano, especialmente na cidade de São Paulo ocorreram exposições, seminários, concertos, peças de teatro, palestras, publicações especiais nos jornais, homenagens de todo tipo pelas mais diversas instituições públicas e particulares. No centro das comemorações a exposição “Semana de 22 - Antecedentes e Consequências” foi organizada pelo Museu de Arte de São Paulo com o patrocínio do governo do estado e elaborou uma grande retrospectiva que proporcionava aos visitantes uma reconstituição aproximada da época, repleta de objetos, móveis, fotografias e obras de arte e era dividida em três núcleos que abrangeram os antecedentes da Semana, a Semana de Arte Moderna e suas consequências.

Poder-se-ia citar diversos outros exemplos¹ de eventos dedicados às comemorações, mas me deterei sobre a exposição *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* por se tratar de uma ambiciosa proposta de aproximação da temática através da demarcação de dois momentos limites na arte brasileira, sendo o primeiro a própria Semana de Arte Moderna e no outro extremo a atualidade da criação em artes plásticas até aquele momento. Segundo Roberto Pontual “o objetivo da exposição era, em primeiro lugar, evidenciar possíveis elos entre os momentos de eclosão da ideia modernista - representados pela Semana - e a nossa própria atualidade mais viva e vivenciada de hoje.”²

1. Além de "Semana de 22 - antecedentes e consequências" do MASP, "Klaxon, mensário da arte moderna" foi organizada Biblioteca Municipal Mario de Andrade, "Semana de Arte Moderna de 1922" mostra itinerante organizada pelo Ministério das Relações Exteriores e do Turismo partindo de Paris, com painéis fotográficos sobre a Semana de Arte Moderna, foi realizado o seminário "A semana de 22 e suas consequências" na Academia Paulista de Letras, e ainda tem-se notícia da peça "A Semana - esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa semana de arte moderna" de Carlos de Queiroz que ficou em cartaz por pelo menos três meses no Studio São Pedro, apenas mencionando eventos na cidade de São Paulo.

2. GALERIA expõe principais tendências da arte brasileira, O Estado de São Paulo, São Paulo, 1 dez 1972, p. 7.

A exposição então realizada pela Collectio foi um evento de consideráveis proporções e investimento para a época e envolveu um ano de pesquisas e viagens de Roberto Pontual por todo o Brasil para o mapeamento e apresentação das tendências e artistas de forma atualizada. Inaugurada apenas em 30 de novembro de 1972, *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* foi provavelmente uma das últimas exposições a ter como temática as comemorações do aniversário da Semana de Arte Moderna, uma vez que os eventos oficiais se concentraram principalmente no mês de maio daquele ano. Porém, ressalto que isto não indica que a Collectio não tenha se ocupado do tema com antecedência, pois foi exaustivamente abordado em anúncios de leilões durante todo o ano.

Destaco assim a importância da análise dos anúncios promovidos pela galeria nos principais jornais impressos de São Paulo para a compreensão das suas estratégias de persuasão e conquista de público. Em seu primeiro anúncio do ano comunica a programação da “Temporada de Arte de 72”³ na qual já prevê a organização da exposição *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* por Roberto Pontual, e ainda, a inauguração da sua sede própria com projeto arquitetônico de Eduardo Longo, exposições de Aldemir Martins, Cícero Dias, Tuneu e Wellington Virgolino, Eliseu Visconti e Salvador Dalí, e ainda a realização de um documentário sobre o mercado de arte⁴. Dentro da temática do cinquentenário realizou em maio um leilão no qual prometia apresentar “uma verdadeira retrospectiva da arte brasileira, da semana até nossos dias” disponibilizando “25 óleos de Di Cavalcanti, 7 óleos de Tarsila, 25 aquarelas de Ismael Nery e 47 óleos de Volpi”⁵, entre outros, no mercado, e apresentou também diversos anúncios ao longo do ano que focam em homenagens aos artistas modernistas com imagens das obras a serem leiloadas e depoimentos dos/ou sobre os artistas, entre eles

3. COLLECTIO Apresenta Temporada de Arte de 72, O Estado de São Paulo, São Paulo, 8 mar 1972, p. 8.

4. Não foi possível confirmar sobre a efetiva realização deste documentário nem das exposições mencionadas.

5. O leilão de maio da Collectio começou aqui há 50 anos, O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 abr. 1972, p. 16.

Candido Portinari, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery e Clóvis Graciano.

Para a divulgação de *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* foram preparados uma série de anúncios que destacavam a abordagem diferenciada da galeria sobre o tema do cinquentenário. O anúncio “Revivemos a semana, sem choro nem vela”⁶ assim define a exposição: “*Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* não é uma homenagem póstuma aos precursores do movimento modernista, mas sim uma síntese atual das artes plásticas no Brasil”. A exposição organizada por Roberto Pontual apresentou então 175 artistas de todo o Brasil, no que foi segundo a Collectio “o maior esforço já feito por uma empresa particular no sentido de promover uma verdadeira integração artística nacional.”⁷

Para concretizar este fato, a Collectio viabilizou técnica e financeiramente uma série de viagens por todo o Brasil para Roberto Pontual poder conhecer e selecionar artistas para a exposição dando-lhe autonomia para a escolha. Cada obra selecionada foi prontamente adquirida pela galeria, sendo esse um objetivo estabelecido pela Collectio desde o início do projeto. No catálogo o crítico faz questão de frisar a total independência de decisão para escolha das obras e dos artistas, entre inúmeras minúcias de organização da mostra e do catálogo, das quais ele se coloca inteiramente responsável pelo resultado final, e ressalva o quanto se sente prestigiado pelo voto de confiança dado a ele pela Collectio para a organização da exposição.

Elaborada colocando em cheque dinâmica que a Semana de Arte Moderna instaurou nos artistas de sua época e os frutos dela advindos, uma vez que “não se queria marcar a data com louvor ou negação, mas com pesquisa dinamizadora”⁸ *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* pretendeu apresentar a produção contemporânea

6. REVIVEMOS a Semana. Sem choro nem vela, O Estado de São Paulo, São Paulo, 26 nov. 1972, p. 38.

7. REVIVEMOS a Semana. Sem choro nem vela, O Estado de São Paulo, São Paulo, 26 nov. 1972, p. 38.

8. PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973, p. 11.

em toda sua potencialidade e variedade ao invés de elaborar mais uma exposição retrospectiva. Um fator norteador da seleção foi incluir apenas artistas vivos e obras produzidas entre 1971 e 1972, de forma a apresentar um panorama atualizado da criatividade visual brasileira, sendo que a “escolha dos artistas colocava-se, portanto, em função, dos rumos apresentados por cada um nesse panorama, de maneira a torná-lo o mais abrangente, múltiplo e diferenciado possível”⁹, nas palavras de Pontual no catálogo da mostra.

Friso aqui a clareza do pensamento de Roberto Pontual no que hoje caracterizamos como curadoria, terminologia pouco usual para a época, mas que transformou *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* numa exposição procurou superar seu condicionamento comemorativo para se alçar como uma plataforma a compreensão do que era e de como se entendia a produção no campo das artes visuais até aquele momento. Recorro novamente à fala do crítico no catálogo quando se refere aos motivos que definiram a seleção e o diálogo pretendido entre as obras:

Insisto no aspecto tático. Cada artista escolhido permitiu-me situar problemas, e não só a própria obra por ele concretizada ou proposta. Quis estabelecer certos relacionamentos entre obras aparentemente dispares para deixar claro que nada se encontra por completo isolado do resto, nesse confronto contínuo de opostos, nessa superposição de passado e presente, nessa integração de regiões distintas e distanciadas. Assim, Arte/Brasil/Hoje passaria a contar com exemplos consubstanciando base popular e atitudes de vanguarda, presença já histórica e máxima contemporaneidade, núcleos hegemônicos e província, ou dito de outra maneira, com artistas de todas as regiões, gerações, tendências e técnicas.¹⁰

A escolha de Roberto Pontual para a execução da proposta parece então direcionada a abrangência ambicionada para a exposição. O crítico de arte, professor e pesquisador independente, já atuava em jornais e revistas desde o início dos anos sessenta contribuindo regularmente para o *Correio da Manhã* (RJ), *Jornal do Brasil* (RJ) e o Suplemento Literário do *Jornal Minas Gerais*.

9. PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.

10. Idem, Ibidem.

Pontual também colaborou na escrita dos verbetes biográficos de artistas brasileiros para a *Encyclopédia Delta-Larousse* e por sugestão de Antônio Houaiss¹¹ decidiu aproveitar o material levantando para a escrita do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, obra concluída em 1969 e publicada pela editora Civilização Brasileira. Esta pesquisa durou aproximadamente três anos e procurou dar a maior amplitude possível ao panorama artístico brasileiro, condensando, assim, informações extremamente dispersas até aquele momento. Ao incorporar artistas jovens e consagrados em mais de três mil verbetes e abarcando desde as técnicas tradicionais ao “entalhe, ourivesaria, criação de joias, tapeçaria, arte popular, caricatura e desenho de humor”¹², transformaram o Dicionário numa publicação de caráter e abrangência inéditos para o período.

Assim, já no inicio dos anos setenta o nome de Roberto Pontual se sobressaía por uma pesquisa de amplitude enciclopédica, e a construção de uma obra plenamente devotada às artes plásticas como o *Dicionário*, deve tê-lo destacado para o convite à organização da exposição que a Collectio intencionava preparar para a comemoração do cinquentenário. *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* é um evento que visto em retrospectiva é condizente com a carreira Roberto Pontual, que dedicou-se em diversos momentos a organizar de forma abrangente a história da arte brasileira e torná-la acessível ao público.

Ainda que sua atuação tenha sido predominantemente no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, o crítico se mostrava interessado ou mesmo preocupado na superação das fronteiras regionais e da compreensão da produção de arte fora daquele eixo, evidenciando em diversas oportunidades a necessidade de absorver o Brasil em toda a sua extensão e potencialidade criativa. A vontade de se aproximar e colocar em cena a produção contemporânea manteve Pontual atento não apenas aos artistas, mas também na configuração do circuito regional

11. PONTUAL, Roberto, *Dicionário das artes plásticas no Brasil da ideia à realização*, In PUCU, Izabela, MEDEIROS, Jacqueline, Roberto Pontual Obra Crítica, Azougue Editorial, 2013, p. 61-63

12. Idem, Ibidem.

por onde passou em suas diversas viagens pelo Brasil, como podemos constatar pelo artigo para o *IV Colóquio de Museus de Arte do Brasil*¹³. O crítico comenta com assombro as condições por ele verificadas nos museus, para as quais “caberia pensar, sem preconceitos e complexos, até mesmo com urgência, na necessidade técnica de dar existência e função a tantos museus que só existem porque a eles se deu um nome”¹⁴ tal o nível de descaso e despreparo técnico e institucional encontrado em tantos museus. E propõe possibilidades de ativação desse circuito por meio da itinerância das importantes mostras realizada em torno das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, por exemplo, como forma de dar dinamicidade aos museus, ganhar público e estabelecer um nível em âmbito nacional possibilitando assim, a estes museus construir, além de um panorama da produção local, um conhecimento básico em torno da produção nacional.

Homem de múltiplas atividades, também merece destaque no ano de 1972 o seu desligamento da Associação Brasileira de Críticos de Arte pela descrença na atitude rançosa e envelhecida daquela instituição e a consequente formação do Centro Brasileiro de Crítica de Arte¹⁵ que tinha como objetivo então revigorar e aprofundar o trabalho crítico de forma atualizada e em sintonia com a produção contemporânea. Realizou ainda uma série de palestras sob o título “50 Anos de Arte Brasileira” ministrada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e repetida em São Paulo na Galeria Alberto Bonfinglioli¹⁶ em outubro de 1972. Em sua trajetória houveram ainda duas publicações de grande porte sobre a história da arte no Brasil, destacadamente as obras sobre a coleção Gilberto Chateaubriand, “Arte Brasileira Contemporânea” publicada em 1976 e “Entre

13. PONTUAL, ROBERTO, O artista e o museu, mas no Brasil, In PUCU, Izabela, MEDEIROS, Jacqueline. Roberto Pontual Obra Crítica, Azougue Editorial, 2013, p. 169-174.

14. Idem, Ibidem.

15. Do qual também faziam parte Frederico Morais, Maria Eugenia Franco, Mário Barata e Waldemar Cordeiro.

16. ROBERTO Pontual 50 anos de arte brasileira, O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 out. 1972, p. 14.

Dois Séculos - Arte Brasileira do Século XX” em 1987, ambas pela editora Jornal do Brasil, que evidenciam a continuidade de seu interesse em aperfeiçoar a sistematização do pensamento sobre a arte brasileira.

Em sintonia com a produção contemporânea, Roberto Pontual selecionou para *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* uma gama de artistas das mais diversas origens e interesses plásticos, promovendo uma cobertura abrangente da produção brasileira. Um aspecto importante da exposição diz respeito à polissemia de movimentos e tendências apresentadas, desde o modernismo, concretismo, neoconcretismo, a pintura informal, nova figuração, arte pop, arte experimental, arte popular e atitudes de vanguarda, que já eram caracterizados por Roberto Pontual como estruturas fundamentais para a compreensão da arte brasileira. É possível percebermos através dos anúncios de jornal o quanto importante foi para a Collectio estabelecer esse diálogo entre gerações, considerando como datas limites a Semana de Arte Moderna de 22 e a produção da atualidade naquele momento.

Reunimos os participantes da Semana que continuam criando até hoje, desde Di Cavalcanti a John Graz; os primitivos que fomos buscar nos sertões; os grandes talentos brasileiros, inclusive os radicados no exterior; e os artistas que tem se destacado nas manifestações mais recentes da vanguarda nacional. Tudo isso levou um ano de trabalho, buscas e pesquisas pelo Brasil. (...) E podemos dizer, sem exagero, que *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* é um dos acontecimentos culturais mais importantes dos últimos cinquenta anos. (O Estado de São Paulo, 26/11/1972, p.38)

Dentre os artistas selecionados, contou-se com a presença de nomes históricos da Semana de 22, como Di Cavalcanti e John Graz, conforme o anuncio menciona, e também de artistas de vocabulário modernista e seus desdobramentos como Tarsila do Amaral, Aldo Bonadei, Cícero Dias, Milton Dacosta, Enrico Bianco, Flávio de Carvalho, Francisco Rebolo Gonsales, Fúlvio Penacchi e Alfredo Volpi.

Das vanguardas concreta e neoconcreta estiveram presentes Abraham

Palatinik, Carlos Vergara, Claudio Tozzi, Lothar Charoux, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Walter Lewy, Wilys de Castro, apenas para destacar alguns nomes. Apresentaram particularmente obras em escultura, objeto e múltiplos tridimensionais Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Mário Cravo Jr., Mário Cravo Neto, Nelson Leiner, Rubens Gerchman, Yutaka Toyota. Da pintura informal foram convidados Manabu Mabe, Tíkashi Fukushima, Tomie Ohtake, Tomoshige Kusuno, entre outros. E uma representação expressiva de gravadores: Anna Bella Geiger, Anna Letycia Quadros, Arthur Luiz Piza, Emanoel Araujo, Fayga Ostrower, Marcello Grassmann, Maria Bonomi, Rossini Perez, entre outros.

Pelo menos quarenta artistas utilizam-se de vocabulário estético proveniente das artes populares, dos quais destaco os mais conhecidos, na pintura Djanira da Motta e Silva, Gilvan Samico, Inimá José de Paula, no campo da escultura G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira) e Nô Caboclo (Manuel Fontoura) e na tecelagem ou tapeçaria Jacques Douchez, Madeleine Colaço, Norberto Nicola.

No catálogo Roberto Pontual fala também das dificuldades que impediram a participação de alguns artistas como Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Caciporé Torres, Mauricio Salgueiro, Mário Silésio, Roberto de Lamonica, Lívio Abramo, Sérvelo Esmeraldo, Cildo Meireles, Waltercio Caldas e Hélio Oiticica devido à impossibilidade de aquisição das obras em tempo hábil ou pela dificuldade de transporte, pois após o encerramento havia a previsão que a exposição circulasse por outras cidades, fato este que não foi possível confirmar. A Collectio comenta na sua apresentação do catalogo a ausência sentida por ela de alguns nomes que não foram selecionados por Pontual, sendo eles Francisco Cuoco, Octávio de Araújo e Henry Elsas, todos estes presenças constantes nos leilões realizados pela galeria a época.

Por não se ter registros visuais da montagem da exposição torna-se difícil falar sobre como uma variedade tão grande de tendências foram apresentadas no mesmo ambiente. Não foi possível determinar se as obras foram expostas

em núcleos, agrupadas por similaridade ou diferença, e também não foi possível buscar uma orientação através do catálogo, já que este foi organizado em ordem alfabética e dada a improbabilidade deste mesmo critério ter sido aplicado a exposição. Devido a enorme quantidade de artistas não será possível nos aprofundarmos na obra selecionada de cada um, de forma que optei por mencionar apenas alguns nomes de destaque. Um estudo mais aprofundado poderia investigar os desdobramentos da carreira dos artistas menos conhecidos e evidenciar as razões do seu apagamento histórico.

A Collectio organizou ainda uma programação paralela, chamada de a “Primeira Semana de Arte de 1973”¹⁷ composta de duas palestras “Aspectos da obra de arte como peça mercadológica” proferida por José Paulo Domingues, o fundador da Collectio e “O que é a exposição *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois*” por Roberto Pontual, e ainda três conferências sobre os temas “Aspectos populares da arte”¹⁸, “Aspectos históricos da arte”¹⁹ e “Aspectos de vanguarda na arte”²⁰ por Roberto Pontual seguidos da apresentação de filmes selecionados por Olívio Tavares de Araújo.

Para o encerramento da exposição, organizou-se ainda uma mesa redonda²¹ para debater a proposta e para a qual foram convidados críticos e historiadores da arte paulistas e cariocas e contou com a presença de Quirino Camporiorito, José Roberto Teixeira Leite, Maria Eugenia Franco, Mário Barata, Frederico Morais e Olívio Tavares de Araújo, apesar de o convite ter se estendido a quinze

17. PRIMEIRA Semana de Arte de 1973, O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 jan. 1973, p. 41

18. Filmes selecionados: "Os imaginários" de Geraldo Sarno, "Os pintores do Engenho de Dentro" de Onézio Paiva Volpi e Renato Neumann, "Vitalino e Lampião" de Geraldo Sarno e o audio-visual de Frederico de Morais "Cantares". Idem, Ibidem.

19. Filmes selecionados: "Tarsila" de Fernando Campos e David Neves, "Mário Gruber" de Fabio Porchat, "Marcelo Grassmann" de Silvio Campos Silva e "Di Cavalcanti" de Paulo Mamede. Idem, Ibidem.

20. Filmes selecionados: "Achamento da Terra Brasilis" de Adamastor Camará, "Farnese" de Olívio Tavares de Araújo e "Ver e ouvir" de Antonio Carlos Fontoura. Idem, Ibidem.

21. Idem, Ibidem.

importantes críticos²² dos quais apenas metade compareceu.

O comentário de Cardoso Gomes no jornal *O Estado de São Paulo* elucida sobre o desfecho do debate “A arte brasileira continua atuante. A vanguarda declina por falta de condições tanto objetivas quanto subjetivas. O objeto de arte está sendo transformado cada vez mais em artigo de consumo; resta saber em que medida os artistas estão aceitando o processo. Mas a comercialização não é um fenômeno do século: a obra de arte sempre foi vendida”²³. O debate se alongou noite adentro e não conseguiu consenso do público para a proposta de “estabelecer um paralelo entre as datas limites da ‘Semana de 22’ e de nossa atualidade”²⁴ mas concentrou-se principalmente na questão mercadológica da arte.

Ponderando-se que a atuação da Collectio no mercado de arte esteve ligada a uma alta especulação e aumento dos preços, a questão da arte vista como objeto de consumo cercou o debate, os “artistas mantiveram a posição de que a obra de arte cumpre seu objetivo em si mesma, enquanto críticos como Frederico Moraes sustentaram que “a arte que não serve a comunicação não é arte” e “José Paulo Domingues fechou o círculo: com a vanguarda em declínio ou não, dependente ou não de movimentos europeus, sem dúvida dentro de um processo crescente de consumo, a arte brasileira de hoje não faliu.”²⁵

Ao mesmo tempo em que *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* era inaugurada pela Collectio ocorriam em São Paulo duas exposições de proposta semelhante: o Panorama Atual de Arte Brasileira organizado pelo Museu de Arte Moderna (SP)²⁶, dedicado na sua quarta edição à escultura e objeto; e o IV Salão Paulista

22. FForam convidados ainda os críticos: Jayme Maurício, Walmir Ayla, Geraldo Andrade, Francisco Luiz de Almeida Salles, Paolo Maranca, Quirino da Silva, Radá Abramo, Paulo Mendes de Almeida, Luiz Martins e Harry Laus, que não compareceram. Idem, Ibidem.

23. GOMES, Cardoso. Arte vista como artigo de consumo, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1973, p.20.

24. Idem, Ibidem.

25 Idem, Ibidem.

26. Realizado de 10/10 a 30/12/1972 teve como grande prêmio aos artistas Ascâncio MMM e Yutaka Toyota conforme consultado na coluna Roteiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo,

de Arte Contemporânea organizado pelo Museu de Arte de São Paulo²⁷, no qual apresentava 150 artistas de diversos estados. Ainda que a abordagem elaborada pela Collectio sobre o tema do cinquentenário fosse uma recusa a uma retrospectiva sem atualização, a questão da apresentação da produção contemporânea não era exclusividade sua naquele momento.

Vista em conjunto com as demais exposições realizadas para a comemoração do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna, *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois* inovou no quesito pesquisa e teve seu lugar ao sol, ainda que não como José Paulo Domingues almejasse “sem exagero”, que a exposição fosse “um dos acontecimentos culturais mais importantes dos últimos cinquenta anos”²⁸.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Araci, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Perpectiva, 1970.

AMARAL, Araci, *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira* São Paulo: Nobel, 1987.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

O ESTADO DE SÃO PAULO, disponível em <http://acervo.estadao.com.br/>, acesso em 5/06/2014.

PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*, Collectio, 1973

PUCU, Izabela, MEDEIROS, Jacqueline. *Roberto Pontual Obra Crítica*, Azougue Editorial, 2013.x

ROTEIRO, 22 dez 1972, p.41.

27. A mostra ficou aberta até 31/12/1972 conforme consultado na coluna Roteiro. O Estado de São Paulo, São Paulo. ROTEIRO, 22 dez 1972, p.41.

28. REVIVEMOS a Semana. Sem choro nem vela. O Estado de São Paulo, São Paulo, 26 nov. 1972, p.38.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Enciclopédia Itaú Cultural, verbete Panorama da Arte Atual. Disponível em: [http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#!/q=Panorama de Arte Atual Brasileira \(4. : 1972 : São Paulo, SP\),](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#!/q=Panorama de Arte Atual Brasileira (4. : 1972 : São Paulo, SP),) acesso em 5/06/2014.

Enciclopédia Itaú Cultural, verbete Salão Paulista de Arte Contemporânea. Disponível em: [http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#!q=Salão Paulista de Arte Contemporânea \(4. : 1972 : São Paulo, SP\),](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#!q=Salão Paulista de Arte Contemporânea (4. : 1972 : São Paulo, SP),) acesso em 5/06/2014.

O 13.^º Salão de Arte Contemporânea de Campinas: da aldeia ao universal.

Marcos Rizolli, Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Resumo: Em referência ao 13.^º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, um bom sentimento seria aquele de Lév Tolstói: *Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia*. Realizado em 1988, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas – o MACC, teve um tanto de aldeia quanto de universal. Sua circunscrição se deu em contexto interiorano – deslocado dos eixos da vanguarda artística da época; sua prospecção crítica possibilitou a configuração de um conjunto de artistas e atitudes artísticas bem extensas. Com o título *Simbologias e Alternâncias: momentos ocupacionais da expressão plástica*, expôs artisticidades que iniciavam a produção de imagens sustentadas por processos tecnológicos e a convergência entre arte e comunicação.

Palavras-chave: Curadoria. Arte. Tecnologia. Salão de Arte

Abstract: Referring to the 13th Contemporary Art Exhibition of Campinas, a good feeling would be that of Lév Tolstoi: *If you want to be universal, begins to paint your village*. Conducted in 1988 at the Museum of Contemporary Art in Campinas - the MACC had somewhat of village and universal. His constituency was in the countryside context - displaced strand of the artistic vanguard of that time; his critical Prospecting allowed the configuration of a group of artists and artistic attitudes quite extensive. With the title *Symbolizes and Alternations: occupational moments of artistic expression*, exposed artistically who started the production of images supported by technological processes and the convergence between art and communication.

Keywords: Curating. Art. Technology. Art Saloon.

O 13.^º Salão de Arte Contemporânea de Campinas desenhou-se em segmentos específicos: *Linguagens Contemporâneas; Reprografia; Vídeo Arte; Holografia e Laser; Meios Eletrônicos* – respectivamente, com as curadorias de Alberto Beuttenmüller, Marcos Rizolli, Paulo Cheida Sans, José Joaquin Lunazzi e Júlio Plaza.

De forma mista, enquanto os curadores identificavam os mais significativos nomes, a organização geral – representada pela administração do MACC – lançou editais para inscrição de portfólios. Assim, supostos *acinzentamentos* críticos foram suprimidos e outros nomes puderam ser incorporados.

Dos segmentos, *Linguagens Contemporâneas* atuou como lugar de passagem

para as novas tecnologias artísticas, com a função pedagógica de conduzir a percepção do público para as novas possibilidades expressivas. Entre tudo: as imagens seriadas – a *Reprografia* – e as imagens móveis – a *Vídeo Arte*. A ciência revelou a mágica da *Holografia e Laser*. Em patamar avançado, a arte por computador acentuou, entre os *Meios Eletrônicos*, o videotexto.

Assim, nomes legitimados por pares e crítica se fizeram presentes. Entre outros: Ana Tavares, Anna Bella Geiger, Regina Silveira e Sérvulo Esmeraldo compuseram *Linguagens Contemporâneas*; Alex Flemming, Hudinilson Jr e Paulo Bruscky configuraram a *Reprografia*; Artur Matuck, Guto Lacaz e Tadeu Jungle mobilizaram a *Vídeo Arte*; O curador Lunazzi, com sua equipe auxiliar, delineou a *Holografia e Laser*; Augusto de Campos, Milton Sogabe e Lúcia Santaella revelaram os emergentes *Meios Eletrônicos*.

Na perspectiva dos promotores da exposição, a coordenação do MACC e a Secretaria Municipal de Cultura, o evento deveria demonstrar, na prática, os esforços de um trabalho compartilhado que pudesse revelar as mais emergentes dimensões das artes visuais, no Brasil. Bem assim: criar um espaço para que a sociedade tivesse oportunidade de identificar as transformações que a evolução tecnológica passava a emprestar para as artes. E, ainda, inserir o MACC no centro do entrecruzamento da arte, da comunicação e da alta tecnologia que, então, resultaria numa ambiciosa percepção pública acerca das linguagens artísticas próprias do final de Século XX – um momento artístico cujo terreno, até certo ponto desconhecido da maioria, mostrava o inesgotável e, então, inexplorados recursos que os artistas, também eles, emprestam à tecnologia – obra da inteligência humana.

Alertando para a vivência de um tempo marcado pela revolução das tecnologias de informação, que gradativamente vinham alterando as condições do saber e tocando diretamente o espírito criativo e expressivo do homem, buscou-se, assim, um trajeto curatorial objetivo, que desse à exposição uma dimensão da vanguarda tecnológica como recurso para a ampliação dos limites da esfera

criativa, abrindo aos artistas, novas e instigantes fronteiras da informação visual.

Ressaltando que a ideia de realizar o 13.^º Salão de Arte Contemporânea de Campinas em moldes cada vez mais atualizados, mostrando ao público novos meios, atualizando-o em linguagem e técnica, partiu da própria coordenação do MACC e da Secretaria Municipal de Cultura, a grande tarefa de configuração da proposta foi demandada para a equipe de curadores.

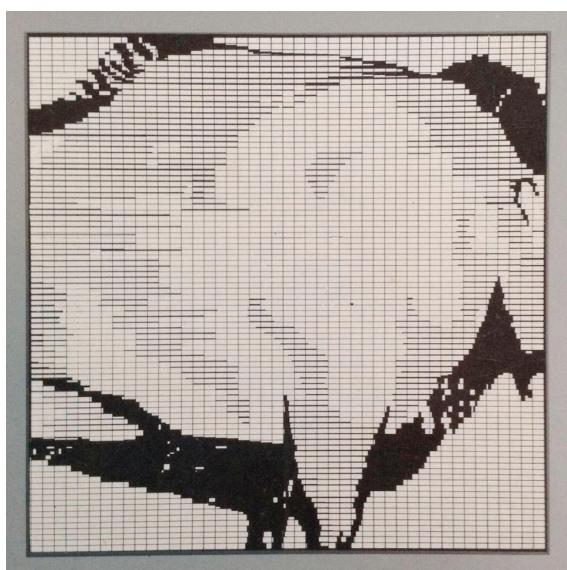


Figura 1. Ilustração de Capa do Catálogo do 13.^º Salão de Arte Contemporânea de Campinas.

E, do ponto de vista dos curadores, responsáveis pelos cinco segmentos curoriais, a mostra assumiu – das idiossincrasias de cada segmento – a ambição de universalidade. Então, este estudo deverá percorrer o pensamento de cada um dos curadores, revelando suas concepções de arte, técnica e expressão contemporânea, apropriando-se dos textos autorais, presentes no catálogo da exposição.

Alberto Beuttenmüller optou por realizar uma visão de artistas descendentes da antiga celeuma entre Concretos e Neo-concretos, polêmica havida no final dos anos 50 e início dos 60 (do Século XX). Com essa finalidade procurou mesclar artistas já consagrados em seu experimentalismo com novos experimentadores da linguagem visual contemporânea. A solução foi escolher experimentadores

que representassem tendências, segundo suas preocupações plástico-visuais. Assim, por exemplo, um artista representando a escultura conceitual, um outro preocupado com novos suportes e materiais, outro ainda com soluções espaciais. Além disso, foram mesclados artistas veteranos com jovens valores, para melhor delinear o fluir da história da arte contemporânea nacional. Evitou-se, ainda, a participação dos artistas deflagradores das correntes concreta e neo-concreta, uma vez que tais criadores já faziam parte da História de Arte Brasileira e o 13.^º Salão do MACC não tinha o objetivo de realizar retrospectivas. Ao contrário, Beuttenmüller estava interessado nos descendentes daquelas duas importantes correntes, fossem eles diretos ou não. Apesar disso, homenageando os precursores de nossa contemporaneidade, escolheu um dos mais importantes artistas brasileiros emergente do neo-concretismo: Hélio Oiticica, considerado o artista-símbolo do 13.^º Salão – cuja obra, construída em 25 anos de trabalho, estaria em perfeita sintonia com as novas preocupações do MACC: colocar a cidade e sua população diante das novas e surpreendentes expressões da arte brasileira.

Beuttenmüller, já naquele momento, apresentava a percepção de que o 13.^º Salão de Arte Contemporânea de Campinas daria uma virada irreversível. Daquele momento em diante teria de adotar uma identidade realmente contemporânea, não mais retornando aos modelos conservadores dos salões de arte. E esperava que as futuras exposições dessem sequência a amostragens da arte nacional, notadamente em respeito ao público que, assim, se manteria informado das conquistas da arte nacional diante da internacional.

E, em culminância, para mostrar que a arte brasileira nada devia à internacional, convidou a artista norteamericana Mary Dritschel – único nome estrangeiro, que viveu no Brasil durante muito tempo.

Marcos Rizolli partiu da premissa de que, naquele momentâneo cenário cultural, os artistas, experimentadores das novas realidades do mundo, já se sentiam limitados pelo fazer tradicional que, então e interioranamente, se

entendia por arte: desenho, pintura, escultura e gravura. E propôs apresentar a Reprografia. Assim, pelos contornos da máquina, propiciou ao público adentrar no âmbito da reproduzibilidade da obra de arte e no imediatismo possibilitado pela imagem instantânea do xerox, do offset e da heliografia.

Como bem pensou, máquina é máquina e não tem sopro. E, dessa maneira, indicou que a participação do artista não estaria eliminada no universo da arte tecnológica. Pelo contrário, sua presença se tornaria imprescindível. Não, para apertar botões ou empreender ajustes ao seu funcionamento. E sim, para pensá-la e oferecer sua respiração.

Rizolli, em texto curatorial, alertava que o emprego da máquina, na faculdade de suas produções de vanguarda, não deveria remeter a arte ao exclusivismo tecnológico. Assim: as novidades plástico-visuais, simplesmente, acontecem e se instalam. E acabam por conviver com as demais e anteriores manifestações técnicas.

Foi responsável por um segmento curatorial de forte impacto nacional. O Brasil foi, reconhecidamente, um dos bons celeiros da arte-cópia. Artistas de vanguarda, presentes no sudeste, nordeste ou centro-oeste estabeleceram uma rede colaborativa que, das particularidades expressivas, gerou uma tendência – tanto gráfica quanto conceitual.

E, justamente naqueles anos 80 do século passado, a arte estava em pleno período de valorização da reproduzibilidade mecânica e fotomecânica. Ganharam os artistas, que dispunham de novos meios de atuação estética, ganharam as obras, em si mesmas, pela capacidade facilitada de veiculação e divulgação, ganhou o público campineiro que pôde visualizar um segmento de produção artística contemporânea que, apesar de pesquisa, vanguarda e ponta, não pretendia ser elitizada.

Paulo de Tarso Cheida Sans considerava que a arte, como atividade produtiva, não se acomodou frente a evolução industrial e tecnológica e soube

ativar condições e processos geradores de novas concepções, auxiliando o artista a atuar mais adequadamente perante a situação do homem no mundo contemporâneo.

Argumentava que, em princípio, artistas actuaram como agentes questionadores da invasão da evolução tecnológica no campo das artes plásticas. Contudo, tão logo abandonaram preconceitos e obtiveram condições para assimilar os contextos técnicos dessa evolução, sentiram a necessidade de adentrar nesses novos parâmetros expressivos. O domínio das possibilidades, oferecidas pela tecnologia, foi fundamental para que os artistas pudessem alargar e ordenar suas experiências, ajustando e inventando formas possíveis – que pudessem sobrepor o avanço tecnológico. A arte, seguindo o pensamento de Cheida Sans, aceitou esse novo conhecimento junto aos seus meios de expressão, com artistas capazes de liberar suas ideias, na conquista de exteriorização criativa e apreensão do mundo. E nesta conjuntura, aquela dos novos *media*, soube apresentar ao público uma sensível seleção de artistas e vídeos. Em texto, acentua que a vídeo-arte, surgiu pela necessidade de alguns artistas preocupados, por questões estéticas, em utilizar esse veículo de comunicação, como arte e como evolução pós-objeto. Acrescenta que muitos artistas se fascinaram pela perspectiva de utilização da televisão nos meios artísticos.

Cheida Sans adverte que o vídeo como arte não seria apenas uma tecnologia destinada a proporcionar entretenimento visual ao espectador. Na realidade, apresentava-se como excelente meio de exploração de tópicos importantes para a análise da arte contemporânea e seus artistas convidados, conforme suas convicções, detinham capacidade artística e atuação individual desenvolvida na área – artistas que desenvolveram esse gênero de pesquisa, foram os que necessitavam de uma arte mais narrativa e demonstrativa: os performáticos e os conceituais.

Diante da constelação de vídeo artistas, presente no 13.^º Salão, aglutinava-se, ali, o potencial da vídeo arte no Brasil, oferecendo momentos variáveis de

importantes realizações – estas, cada vez mais, auxiliadas pela cooperação mútua entre arte e tecnologia que gera oportunidades de penetração intelectual em suas obras, valorizando a inteligência racional, além da receptividade emotiva. E o curador já vislumbrava que todo o apoio da tecnologia presente naquela penúltima década do Século XX estava fazendo a arte caminhar para um momento pós vídeo arte.

José Joaquim Lunazzi, poeticamente, defendeu o segmento curatorial sob sua responsabilidade afirmando que a luz como elemento acompanha o artista desde as suas primeiras emoções. Vejamos: a criança quando nasce recebe a claridade primeira e fica marcada por uma sensação inesquecível, a partir da qual vai viver um mundo de imagens incessantes, figuras de desenho que a luz realiza tocando os objetos e se transladando para a retina, que é como dizer, ao cérebro.

Lunazzi reivindica a magia da luz em virtude de sua imaterialidade. A luz seria tão imaterial quanto as nossas ideias. Ou antes, a vida seria, dela, dependente – tentando imaginar o momento em que as primeiras células, vegetais, começaram a receber a luz do sol não somente como alimento, mas também como informação. E que, em organismos mais complexos (nós mesmos!), entre o dia e a noite, acarretaria uma energia constituidora de olho e cérebro. Bem assim: podemos conceber a vida sem a luz? Certamente que não. A arte sem ela? Somente de uma maneira muito limitada.

Da poesia ao didatismo: o laser surge em 1960, dando impulso à holografia em 1962. Novas possibilidades se abrem para os cientistas e especialmente para os óticos. Assim, a luz com grande brilho e pureza, com propriedades intensas e exclusivas iria atrair a atenção dos artistas. Novas possibilidades se abrem para o laser e a holografia.

Imagens perfeitas! A arte vai se interessando por isto, porém, existia entre ciência e tecnologia o que se poderia chamar de uma barreira, criada pela especialização da era tecnológica, que dificultava a concretização de grandes ideias comuns ao homem integral. Pode-se até acreditar que, ainda hoje, homens

de ciência e artistas tenham receios mútuos.

Lunazzi, ele mesmo um homem de ciência, afirmava que no Brasil a tecnologia existia, intensa mas de uma maneira muito particular: ela vinha quase sempre pronta e deveria ser adaptada, ainda que distanciada da atmosfera criadora original. O esforço criativo, aqui, era, então, mais difícil. Os resultados, porém, poderiam ser altamente originais. Ou seja: na ciência ou na arte, trabalhava-se com as novas tecnologias, com esforço e dedicação extraordinários.

A colaboração entre os métodos da ciência e os processos da arte alcançaram, através da exploração da luz, patamares expressivos de genuíno impacto.

Lunazzi acentua que Campinas, além de possuir uma tradição no cultivo às artes, seria o legítimo território para a expansão do fascínio pelas novas tecnologias e imagem. Afinal, desde 1970, reconheceria o surgimento de polos de alta tecnologia – indústrias e universidades.

E mais particularmente, o maior elo de comunicação já fabricado pelo homem – as fibras óticas – começaram, em território nacional, a ser desenvolvidas em Campinas. Essa proximidade tecnológica viabilizou a adesão de artistas à experimentação dos processos de imagetização criativa do laser e, consequentemente, da holografia. Tendo, o próprio Lunazzi, atuado em estados limítrofes entre o cientista, o curador e o artista.

Júlio Plaza, naquele período e entre os demais curadores, o mais iminente representante da arte tecnológica investiu prioritariamente nos sistemas do vídeo texto – como expressão da arte por computador. Sua concepção curatorial pretendeu focar na crise relacional entre as formas da história e as do presente – querendo acentuar a contradição entre as diversas práticas artísticas daquele momento. O que acontecia, então? Um deslizamento das superestruturas e das infraestruturas produtivas: da produção à recepção, de tal forma que a vanguarda (como dominantes do sistema da arte), encontra-se no público e nos sistemas

mass-mediáticos e sobretudo na sociedade de serviços inerente: publicidade, moda, mídia, informática, tecnologias. Criticamente, afirmava que a vanguarda não estava mais na arte, nem a arte estava na arte mas nas estruturas que, então, tomava de empréstimo para se promover como conteúdo estético e, assim, atingir o público. Aponta para estruturas simuladoras de artisticidades.

E, contra esse panorama de diluição artística, seriam precisamente os processos infraestruturais (tecnologias) e os superestruturais (linguagens) aqueles que possibilitariam as novas formas de arte.

Plaza investiu nas imagens de terceira geração para a caracterização de uma aguda mudança de sistemas produtivos, não mais a dominância dos sistemas manuais ou mecânicos, mas de sistemas eletrônicos que, já naquele período, transmutavam as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de imagens.

De fato, as imagens eletrônicas se apresentavam como um fenômeno novo que exigia um modelo de percepção não mais ótico-visual, mas conceitual, isto porque aquelas imagens eram feitas por processos de tradução de linguagens digitais. Ou seja: depois das imagens manuais (desenho, pintura) e das imagens fotoquímicas (fotografia e cinema), surgiam progressivamente as imagens de terceira geração – notadamente de base eletrônica que, desde suas origens mais rudimentares, tinham a capacidade de instaurar crise metodológica e redimensionamento epistemológico nas formas culturais tradicionais.

Estas imagens detêm caracteres tecnológicos que renovaram a criação áudio visual, reformularam visões de mundo, criaram novas formas de imaginários e também de discursos icônicos.

Aquele universo pós-fotográfico, eletrônico, requeria dos artistas um esforço de aproximação com as novas tecnologias da comunicação – em atitudes criativas que pudessem extrair o potencial icônico, nele embutido. De tal modo a transformá-lo em presença de imagem. Imagens poéticas: videografia interativa,

arte e telemática, arte por computador e instalação multimídia.

O 13.º Salão de Arte Contemporânea de Campinas tratou de reciclar o mito da criação, daquela vez com as tecnologias e suportes disponíveis no ambiente. Isto, porque tudo poderia ser suporte da arte e as formas criativas seriam plurais.

Portanto, o Museu de Arte Contemporânea de Campinas, articulou uma significativa contribuição ao desenvolvimento das artes visuais no Brasil. Com a colaboração de curadores gabaritados, idealizou e executou um projeto do mais alto reconhecimento nacional (declarada, aqui, a integral adesão dos artistas convidados e o interesse de participação por parte dos artistas que se inscreveram), permitindo, no ano histórico de 1988, uma reflexão concreta sobre os novos rumos da produção artística.

Nota-se que o elenco de artistas alcançou todo o território nacional. Desse modo, a exposição, cumprindo a máxima de Tolstoi, constituiu-se como evento local – que desejou o universal. E, talvez, tenha sido um dos mais bem acabados mapas expositivos da inserção das novas mídias na expressão artística contemporânea.

Referências bibliográficas:

- CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CRISPOLTI, Enrico. **Como Estudar a Arte Contemporânea**. Lisboa: Estampa, 2004.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve História da Curadoria**. São Paulo: BEI, 2010.
- PIMENTEL, Célia Berenice Corrêa. (Org.) **13.º Salão de Arte Contemporânea de Campinas - Catálogo**. Campinas: MACC, 1988.
- RIZOLLI, Marcos. **Artista-Cultura-Linguagem**. (1.ª reimpressão). Campinas: Akademika, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

Exposição em obra – reflexões sobre proposições de Marilá Dardot

Flávia Klausing Gervásio (Doutoranda/PPG-MUS-UNIRIO)

Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá (PPG-PMUS-UNIRIO)

Resumo: O objetivo desta comunicação é analisar algumas exposições cujas obras refletem sobre o próprio ato de expor. Para tanto, partiremos de duas mostras paradigmáticas: a Documenta V de 1972 e a mostra “Museum as muse”, que ocorreu em 1999 no Museu de Arte Moderna de Nova York. Na cena contemporânea brasileira, diversos artistas têm trabalhado a partir destas proposições, seja repensando o espaço museológico, criando museus pessoais ou investigando os atos de arquivar e expor. Para esta comunicação, selecionamos duas exposições da artista Marilá Dardot que se inserem nesta perspectiva: “Introdução ao Terceiro Mundo”, apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2011; e a “Coleção Duda Miranda”, realizada em conjunto com Matheus Rocha Pitta e apresentada no Museu Mineiro de Belo Horizonte, em 2006.

Palavras-chave: Museus de artista. Exposição. Marilá Dardot.

Abstract: The purpose of this communication is to analyse some exhibitions whose works reflect on the very act of exposing. Like this, we depart from two paradigmatic shows: the Documenta V of 1972 and the show “Museum as muse” which occurred in 1999 at the Museum of Modern Art in New York. In contemporary Brazilian scene, many artists have worked from these propositions, rethinking the museological space, creating personal museums or investigating the acts of archive and expose. For this communication, we selected two exhibitions of the artist Marilá Dardot that fall in this perspective: “Introduction to the Third World”, presented at the “Centro Cultural do Banco do Brasil” of Rio de Janeiro in 2011; Duda and Miranda Collection, held in conjunction with Matheus Rocha Pitta and presented at “Museu Mineiro” of Belo Horizonte in 2006.

Keywords: Museums by artists. Exhibition. Marilá Dardot.

Esta comunicação parte de uma pesquisa de doutorado, em andamento, que desenvolvemos no Programa de Pós Graduação da UNIRIO em Museologia e Patrimônio, e que busca analisar algumas proposições de artistas que têm como objeto de investigação o museu e suas múltiplas funções, incluindo entre estas, o ato de expor.

Para iniciar esta reflexão, vamos partir de duas mostras paradigmáticas.

A primeira é a Documenta 5, em Kassel que, dirigida por Harald Szeemann apresentava na seção 13, os ditos *museus de artistas*. Sobre a ocorrência deste tipo de proposição, Szeemann assinalou:

É justamente o fruto da revolução de fins dos anos 1960, quando os artistas se ocupavam cada vez mais com a forma de apresentação [da obra], até chegar a inventar seu próprio museu. Eu queria mostrar o problema com alguns exemplos, começando com Duchamp.¹

Além de Marcel Duchamp, com sua obra *Boîte-en-valise*, foram apresentados na Documenta 5 algumas seções do *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers, o *Museum of Drawers* de Herbert Distel, o *Mouse Museum* de Claes Oldenburg e o *L'Armoire* de Ben Vautier.

Seja para questionar a instituição museológica e seu status, para reproduzir suas funções tradicionais ou mesmo enfatizar seu aspecto gestual, a Seção 13 da Documenta 5 de Kassel realizou uma reunião de proposições de forma pioneira, abrindo-se para o questionamento desta relação entre artistas e instituições.

Muitas mostras deste mesmo caráter se seguiram², mas neste texto, vamos nos atentar para a exposição *Museum as Muse – the artists reflect*, realizada em 1999 no MoMA de Nova York sob a direção de Kynaston McShine:

Museu as Muse foi concebida como uma pesquisa sobre alguns dos mais notáveis museus de artistas. A mostra não tem a pretensão de esgotar o campo. Da mesma forma, não tenta estabelecer uma base teórica para os inúmeros focos dos artistas. Pelo contrário, reconhece a variedade de motivos e interesses com que os artistas têm se detido no assunto, ilumina estas abordagens e discute os aspectos da vida do museu.³

A mostra do MoMA realizou um levantamento exaustivo de artistas, apresentando obras que variavam entre séculos XVIII e XXI, contando também

1. SZEEMANN, In: Mairesse, 1996, pg. 217.

2. Dois exemplos são as exposições “Cinq Musées personnels”, organizada por Gilbert Lascault em 1973 no Museu de Grenoble e, no ano de 1983, a exposição itinerante “Museum by artists”, que rendeu uma publicação editada pela Art Metropole.

3. McSHINE, 1999, p 13.

com a participação da brasileira Jac Leirner. Segundo Kynaston, estes artistas podem ser divididos em diversas categorias, que variam conforme a centralidade da sua ação: os fotógrafos que documentam as pessoas, as artes, os espaços e eventos dentro do museu, como Henri Cartier-Bresson e Eve Arnold; os artistas que criaram museus pessoais e gabinetes de curiosidade, como Charles Wilson Peale e Joseph Cornell; outros que preferiram imagens de destruição e transformação do museu, como Hubert Robert e Christo; outros que examinaram as práticas do Museu de História Natural e do Museu Etnográfico como fazem Lothar Baumgarten e Mark Dion; e por último, temos os artistas que tratam das dinâmicas sociais e políticas do museu, como Sophie Calle e Hans Haacke.⁴

É, portanto no rastro de inúmeras proposições que os artistas brasileiros contemporâneos têm trabalhado os processos museológicos em suas obras. À título de exemplo, podemos citar Rosangela Rennó com seu trabalho recorrente sobre a questão do arquivo, Paulo Nazareth que questiona de modo irônico o status da obra de arte, Jac Leirner que com seus materiais inusuais recorre ao aspecto do marketing do museu e Walmor Correia que recria museus de acervos fictícios. São muitas as poéticas, os questionamentos, e os suportes destes artistas, mas por ora vamos nos deter em duas proposições de Marilá Dardot: a primeira, em conjunto com Matheus Rocha Pitta, intitulada *Coleção Duda Miranda*, e a segunda, denominada *Introdução ao Terceiro Mundo*.

Coleção Duda Miranda

O Museu Mineiro divulgou em 2006, a abertura de uma nova exposição: *A de arte - a Coleção Duda Miranda* que, porém, não ocuparia os espaços da instituição, e sim a própria casa do(a) colecionador – até então desconhecido. A imprensa local mostrou certa curiosidade em descobrir quem seria tal anônimo, que obras ele possuía, se eram famosas, e o porquê da exposição ser na sua própria casa⁵.

4. KYNASTON, 1999, p. 11.

5. MELENDI, Maria Angélica. Ocupações raras. In: A Coleção Duda Miranda, 2007: s/p.

Situada em um apartamento a duas quadras do Museu Mineiro, a exposição foi aberta. Logo na entrada da sala de estar, e nos demais cômodos da residência, estavam acomodadas entre móveis e objetos pessoais, as obras expostas, todas sem etiqueta de sinalização. Logo então, pairava o questionamento, quais eram as obras? Porque não estavam etiquetadas? Eram cópias e não originais? O que estariam fazendo então em uma exposição? E afinal, de quem eram aquelas obras?

Adentrando a porta, na parede da sala de estar, em uma moldura simples de papelão, estavam dispostas quatro fotos de lotes vagos, todos sinalizados por uma pequena placa com uma listra horizontal preta.⁶ A TV ligada estava coberta por um lençol branco, sem adornos, que caía até o chão⁷. Ao lado direito do sofá, em cima de uma mesa circular de madeira que exibia também um telefone, estava uma xícara com um fósforo, cuja pólvora se decompunha em água⁸. Já no lado esquerdo do sofá, via-se três peças retangulares espelhadas formando um semi-quadrado, cuja porção sobre o chão estava coberta de brita⁹. Na parede oposta à porta, sob um pequeno vaso de planta, mais fotos dispostas sob uma moldura branca: eram cenas de praias e florestas compostas por diversos espelhos dispostos em filas na areia, na água ou sob as árvores, que ampliavam a visão local refletindo ora o céu, ora galhos, ora troncos¹⁰.

Adentrando o corredor, nos deparávamos com uma pequena placa presa à parede e, logo acima, uma prateleira de vidro com um copo de água. A placa reproduzia uma espécie de entrevista entre os interlocutores P e R, sendo que este último explicava o fato do copo d'água ser um carvalho¹¹.

Na copa, a parede exibia uma série de seis pequenas fotos compostas em

6. “Thomas Hirschhorn, 1991 – 4 lotes vagos, por Duda Miranda.”

7. “Arthur Barrio, 2003. TV Coberta por um lençol, por Duda Miranda.”

8. “Mark Manders. Sem título, por Duda Miranda”

9. “Robert Smithson, 1968 – Peça de canto com brita, por Duda Miranda.”

10. “Robert Smithson, 1969 – Deslocamentos de espelhos em “Paquetá”, por Duda Miranda”

11. “Michael Martin Craig, 1972. Um Carvalho, por Duda Miranda.”

uma moldura retangular de madeira, que registram uma pessoa, obscurecida por estar contra a luz, comendo um algodão doce que se confundia com as nuvens do céu¹². Sob o chão quadriculado de ladrilho hidráulico, duas bacias de alumínio estavam dispostas de modo diagonal. Ambas exibiam um líquido de cor branca e, em uma delas, uma pequena bacia boiava sobre o mesmo líquido¹³. Acima, no vão do basculante, estava um copo d'água em que pairava um ovo¹⁴, e um frasco de vidro tampado, cheio de pregos, exibindo a etiqueta: *Fragments de paisagem*.¹⁵ E sobre uma mesa, havia um prato branco de porcelana permeado por dois elásticos¹⁶.

Logo adiante, na cozinha, viam-se dois relógios circulares idênticos, situados lado a lado, e que exibiam a mesma hora¹⁷. Ao lado, em uma prateleira forrada com um pano branco bordado, estava um pão de sal recheado de algodão. Estaria mofado?¹⁸ Acima da pia, permeada de objetos cotidianos, estava uma colher de alumínio pregada na parede junto a um guardanapo comum de papel.¹⁹ Na janela, estavam caixas de fósforos com a seguinte inscrição: *Caixa de fósforos arte total: Use estes fósforos para destruir toda arte – museus – livrarias de arte – readymades pop - arte e como eu duda assinei tudo como obra de arte – queime – qualquer coisa – deixe o ultimo fosforo para esta caixa*²⁰. Havia também um fósforo queimado no sentido oposto da pólvora²¹. Sobre um monte de areia no chão, havia uma caixa retangular de amianto, cujo interior exibia um montante de água e as seguintes palavras escritas com fita preta: *Mergulho de corpo*.²²

- Um dos quartos da residência exibia sobre uma cama de solteiro um saco
12. “Marepe, 2002 – Doce céu de “BH”, por Duda Miranda.”
 13. “Rivane Neuenschwander, 2000 – Continente, por Duda Miranda.”
 14. “Rivane Neuenschwander, 2000 – Mal-entendido, por Duda Miranda.”
 15. “Carlos Zilio – Fragmentos de paisagem, por Duda Miranda.”
 16. “Waltercio Caldas, 1981 – Prato com elásticos, por Duda Miranda”.
 17. “Felix Gonzalez-Torres, 1991 – Amantes Perfeitos, por Duda Miranda.”
 18. “Cildo Meireles, 1966 – um sanduíche muito branco, por Duda Miranda.”
 19. “Francis Alys, 1989 – sem título, por Duda Miranda.”
 20. “Ben Vautier, 1965 – Caixa de fósforos arte total, por Duda Miranda.”
 - 21.“Mark Manders, sem título, por Duda Miranda.”
 22. “Hélio Oiticica, Bolide caixa 22, 1966-7, por Duda Miranda.”

plástico transparente com as seguintes inscrições em vermelho: *Teu amor guardo aqui*²³. Sobre a cama, estava um quadro composto por dezesseis fotos em que uma pessoa direcionava seu corpo deitado no chão conforme as setas inscritas no asfalto²⁴. Ao lado de uma rede estavam dispostas no chão, duas latas de alumínio pintadas com uma cruz vermelha e unidas por um fio branco, formando um telefone sem fio²⁵. Seria um brinquedo? Estava ao lado de um carrinho de garrafas recicladas. Também no chão, via-se uma ratoeira tendo como presa um dado.²⁶ E, encostada à parede, uma placa retangular de isopor exibia as frases: *Enquanto estou andando, não estou escolhendo; fumando; perdendo; fazendo; sabendo; caindo; tentando; pintando; escondendo; adicionando; chorando; perguntando; contando, acreditando, querendo, falando, bebendo, fechando, roubando, trapaceando, encarando, interferindo, fingindo, atravessando, mudando, repetindo, lembrando*²⁷. Ao lado da janela, uma cadeira de madeira cujo assento estava cortado ao meio se prolongava visualmente através de um espelho disposto na parede²⁸.

Em um segundo quarto de decoração mais austera, nos deparávamos com um espelho no chão, de formato circular, em cujo centro estava uma vela²⁹. A cama exibia um lençol branco simples, e, logo à frente, embaixo de uma prateleira, estavam dispostas camisetas brancas com diversos dizeres, como: *A propriedade privada criou o crime; Aprenda a confiar nos seus próprios olhos; A terra pertence a ninguém; Não deposite muita confiança em especialistas, A repetição é a melhor maneira de aprender*³⁰. Sobre a mesma prateleira, uma maleta preta de couro que exteriormente parecia ser comum, exibia no seu interior diversos pregos de aço e uma carta.³¹ E na parede oposta se dispunham um conjunto de lâmpadas no chão: à esquerda uma,

23. “Hélio Oiticica - Bólido saco 4, 1966-7, por Duda Miranda.”

24. “Lia Chaia - Dissonâncias, 2004-5, por Duda Miranda.”

25. “Joseph Beuys – Telefone E-S, 1974, por Duda Miranda.”

26. “Mark Manders, Sem título, por Duda Miranda.”

27. “Francis Alys - Sem título, por Duda Miranda.”

28. “Jose Pedro Croft - Sem título, 1995, por Duda Miranda.”

29. “Olafur Eliasson - Cresci em solicitude e silêncio, 1991 por Duda Miranda.”

30. “Jenny Holzer – Truismos, 1977-9, por Duda Miranda.”

31. “Carlos Zílio - Para um jovem com futuro brilhante, 197, por Duda Miranda”.

no centro duas, e à direita três³².

Por fim, chegávamos a uma espécie de escritório, onde víamos dois espelhos circulares na parede, lado a lado³³. Sobre a escrivaninha, um livro de arte, cujo fundo indicava traços de Matisse, estava coberto por talco³⁴. Na parede logo acima, um mural de feltro exibia, além de diversos cartões de visita, uma série de quatro fotos que indicavam a curiosa presença de um travesseiro em janelas quebradas³⁵. Ao lado, estava uma imagem em preto e branco de um homem a jogar pedaços de folhas brilhantes em um rio, cortado ao fundo, por uma ponte³⁶. Embaixo da janela, um pequeno armário exibia mais objetos curiosos: um pedaço de madeira coberto com cacos e inscrito: *434 – como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa*³⁷. Ao lado, um apagador coberto por feltro³⁸, seguido por duas pranchetas presas uma a outra e entremeadas por uma folha de papel carbono³⁹. Neste mesmo armário havia um livro de encadernação simples, cujo conteúdo era uma série de registros de conversas feitas entre o(a) colecionador(a) Duda Miranda e alguns curadores, jornalistas, professores e artistas. Além disso, havia uma listagem das obras exibidas, incluindo a autoria das proposições apresentadas, seguidas pela expressão: *por Duda Miranda*. No livro, o próprio colecionador(a) explicava a ação. Ele escreve que, após uma conversa com o então diretor do Museu Mineiro, em Belo Horizonte, Francisco Magalhães, resolveu tornar pública sua coleção em seu próprio “habitat natural”, para que assim ela “pudesse cumprir seu destino de contágio e alastramento”. Em seguida, ele esclarecia também:

(...) a coleção foi composta de obras de arte que um dia me afetaram, e, crendo eu que me era possível refazê-las – dado que adquiri-las estava fora de minhas reais expectativas financeiras

32. “Dan Flavin, – O três nominal, 1963, por Duda Miranda.”

33. “Felix Gonzalez Torres– Sem título, 1991, por Duda Miranda.”

34. “Waltercio Caldas,— Matisse, Talco, 1987-90 por Duda Miranda.”

35. “Francis Alys - Brincando com travesseiros [...], 1990, por Duda Miranda.”

36. “Yves Klein - Zona de sensibilidade pictórica imaterial, 1962 por Duda Miranda.”

37. “Arthur Bispo do Rosário - Como é que eu devo fazer um muro, por Duda Miranda.”

38. “Joseph Beuys, Apagador silencioso, por Duda Miranda”

39. “Waltercio Caldas - Carbono entre espelhos, 1981, por Duda Miranda.”

-, as refiz. E assim, desde 2003, fui povoando minha casa com estas obras que para mim tinham um valor inestimável, apesar de seu nulo valor de troca.⁴⁰

Assim, foi com humor e um certo suspense que Duda Miranda foi apresentado em Belo Horizonte. Figura de gênero, idade e identidade indefinida, o colecionador re-fazedor de obras alheias é um personagem conceitual criado em conjunto pelos artistas Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta⁴¹. Tinham como inspiração um conto do autor argentino Jorge Luís Borges, denominado *Pierre Menard*, em que um literato recém-falecido tinha como um de suas proposições literárias reescrever o grande clássico espanhol *Dom Quixote de La Mancha*. Ele porém, não se propunha a realizar uma adaptação, mas ser fiel ao original de forma absoluta – a ideia era que os séculos que se passaram aderiram novas camadas de significado à obra, resultando assim em uma mudança que se dava, não no texto, mas no mundo e no leitor.⁴²

Também no limite entre a ficção e a realidade, Duda Miranda se confunde com seus criadores e, através da sua coleção, põe em xeque o lugar do artista, da autoria, do colecionador, e o próprio status da obra de arte. O personagem se manifesta nas entrevistas, reproduzidas no catálogo, nas obras refeitas e está em constante construção. Neste jogo de papéis trocados, os artistas que criaram conceitualmente o projeto se tornam espectadores que se afetam pelas obras, o colecionador/espectador se transforma em artista que produz as obras, e o espectador também participa dando significado à criação. Daí a necessidade em tornar acessível – com a exibição - a proposta.

A afetividade é, pois, um dos pontos centrais do projeto Duda Miranda. A exposição se realiza em um espaço privado – uma suposta residência, em que, entre objetos cotidianos, móveis e utensílios, estão por vezes de modo

40. MIRANDA, Duda. Carta a um jovem colecionador. In: A Coleção Duda Miranda: 2007, s/p.

41. CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães. *A de arte : a coleção Duda Miranda*. Rio de Janeiro : UFRJ / Pós Graduação em Artes Visuais, 2003. (dissertação)

42. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Lisboa: Livros do Brasil, 1969.

indistinguível, as obras expostas. E a própria seleção dos objetos artísticos é marcada pela simplicidade dos materiais. É como uma reafirmação da ligação entre a arte e a vida, a busca da poética na lida cotidiana e a suposição de que, para ser artista, basta se atentar para a arte. Nessa concepção caseira das obras, não há necessidade da assepsia de um acervo, sendo que seu proprietário pode refazê-las sempre que necessário, conforme se percam ou se desgastem com o uso e o tempo.

Um fator que chama a atenção na coleção é o fato das obras serem “reprodutíveis”. Ligadas a movimentos como arte conceitual, minimalismo, landart e às neovanguardas brasileiras, as proposições feitas por Duda Miranda não se apóiam em preceitos técnicos, como a pintura e a escultura tradicional. Realizadas a partir de performances, objetos perecíveis ou do cotidiano, a própria obra questiona a “auratização” e o fetiche do objeto artístico. Com isso, ele remonta à uma questão recorrente nas coleções de arte contemporânea – coleciona-se a idéia ou o objeto?

Assim, buscando a capacidade de afetar o espectador, foram reunidas as trinta e quatro obras do Duda Miranda apresentada em Belo Horizonte, exemplares de uma coleção em processo. Seja para questionar o papel da arte, para democratizar o papel do artista, para inundar o cotidiano com novas práticas, provir novas demandas sensoriais ao espectador, ou mesmo remeter ao aspecto político da arte, as obras da Coleção Duda Miranda têm em comum diversos aspectos. Somadas e alinhadas em sua suposta residência, proclamam o espectador, através dessa variedade de experiências, a permear a vida à arte, e com isso, também, ser artista.

Introdução ao Terceiro Mundo

Em 2011, foi aberta na Sala de Arte Contemporânea do Centro Cultural do Banco do Brasil, a exposição *Introdução ao terceiro mundo*, de Marilá Dardot. Logo que chegávamos na sala expositiva, nos deparávamos com um grande cubo branco com uma pequena porta em uma de suas extremidades. Ao adentrarmos,

o seu interior se exibia como o interior de uma grande caixa, moldada por pranchas de madeira e estruturada por pequenas tabuas. Toda a extensão da parede exibia quadros. Dentro da dita caixa, havia mais caixas de madeira que, sustentadas por cavaletes, faziam as vezes de vitrines.

O texto de boas-vindas, aplicado na parede, descrevia o intento: a reunião de pistas sobre o Terceiro Mundo, um arquipélago situado a este-sudoeste da Nova Atlântida, lugar mitológico por excelência. O Terceiro Mundo era assim um lugar de acesso incerto, com a história a ser escrita e sem data de descoberta: uma vez que se definia como um lugar que “redescobre-se e instaura-se a cada dia”⁴³.

Dentre os colaboradores reunidos nesta empreitada de conhecimento, estavam músicos, literatos e artistas como Caetano Veloso, Cao Guimarães, Cildo Meireles, Italo Calvino, Liliane Dardot, Rivane Neuenschawander e Tom Zé, que foram re-apropriados pela artista para contar a história e os hábitos deste novo lugar.

Foi também uma história de Borges que inspirou Marilá nesta proposição. No conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* da obra Ficções⁴⁴, o narrador se depara com pistas, a partir das quais descobre não somente um país imaginário, como um mundo desconhecido e constantemente recriado por intelectuais ao redor do mundo, em segredo.

Logo nos primeiros quadros, avistamos uma série de conformações feitas de post-its coloridos, que denotavam as áreas territoriais deste espaço fictício - uma serie de 8 ilhas, que formavam o arquipélago do Terceiro Mundo.

Uma tira de tecido listrado fazia as vezes da bandeira, com o lema: *Trabalha e confia*, frase inspirada em Ignacio de Loyola. Posteriormente, uma série de figuras acompanhadas de legendas, ao modo dos antigos emblemas ou mesmo como verbetes de uma encyclopédia, traziam curiosidade sobre este espaço recriado:

43. <http://www.mariladardot.com/images.php?id=1##/8>, acesso em 05/06/2014.

44. BORGES, Jorge Luis. Ficções. Lisboa: Livros do Brasil, 1969.

acerca dos tempos, dos modos, da vida do lugar.

A série relógios, formada por formas poéticas de medir o tempo, se inicia com um texto de Julio Cortazar ilustrado por um relógio alcachofra, que marca a hora atual e todas as horas. O mesmo autor dispõe sobre a ampulheta que, no Terceiro Mundo, teria um aspecto *sui-generis*, já que nesta a areia nunca cai, de modo a se pensar que “o tempo corre para o norte”⁴⁵. A não-passagem do tempo é reafirmada no terceiro relógio, em que os números são zeros, “de maneira que basta consultá-lo para lembrar-se de que é sempre um dia como outro qualquer”⁴⁶. Por fim, temos o relógio para tempos mais lentos, que demora 24 horas para dar a volta completa e que pode ser utilizado para aproveitar melhor o tempo.

Ítalo Calvino, em suas Cidades Invisíveis, é quem empresta a voz para dizer sobre as cidades do Terceiro Mundo, no caso Olinda, que ilustrada em formato de círculos concêntricos, possui em seu interior os traços do seu passado e das Olindas vindouras.

Já o céu poético do Terceiro Mundo é recriado em dimensão humana, no formato de uma colcha bordada secando ao sol, seguida pelos dizeres: “o homem deve buscar seu futuro no presente, o céu em si mesmo e não acima da terra”⁴⁷.

São muitos os dados sobre este arquipélago: a água universal, os prédios parasitas que se alimentam das redes elétricas e hidráulicas da edificação invadida (e que teve inicio justamente sobre a fachada de um museu); a geografia local ditada pelas formigas; as cosmologias que em que o universo é preenchido por diversos universos; a literatura, baseada na idéia borgiana de que um livro sempre contém a sua antítese, e que se afirma como uma obra de um só autor, não existindo, portanto, plagio; a vegetação com seus ipês roxos e amarelos a representar e enlaçar a morte e a vida; os ofícios de desentortar pregos; os

45. <http://www.mariladardot.com/images.php?id=1#/#/8>, acesso em 05/06/2014.

46. <http://www.mariladardot.com/images.php?id=1#/#/8>, acesso em 05/06/2014.

47. <http://www.mariladardot.com/images.php?id=1#/#/8>, acesso em 05/06/2014.

hábitos do bingo sem vencedores; as chaves que predizem o futuro; o sistema de cores infinito e recriador; o dinheiro, que inspirado nos circuitos ideológicos de Cildo Meireles, propõe o encontro de cédulas nos lugares mais improváveis com os dizeres: *dinheiro não traz felicidade*; e as correspondências que negam a imediatez contemporânea.

Assim, em um formato clássico de museu tradicional, enciclopédico, usa-se a carapuça das ciências – geográficas, sociológicas, históricas – para afirmar a poesia. O próprio nome do Terceiro Mundo, imbuído de conhecidos ditames políticos e sociais, é trazido para o campo da experiência poética, sugerindo um terceiro possível, um mundo ditado fora do espectro econômico e competitivo. Nesta proposição, Marilá recria um espaço expositivo, se apropria de textos, imagens e formatos de outrem para criar uma narrativa e trazer de novo a experiência cotidiana da arte, um pensamento outro sobre o tempo, os hábitos e o mundo.

Considerações finais

A exposição é o momento do encontro entre a proposição artística e o sujeito fruidor, em uma certa espacialidade e durante um certo período de tempo. Em *A de Arte - Coleção Duda Miranda*, o caráter público da exposição é mascarado pela ficção de uma coleção privada ambientada numa suposta residência, mas que foi aberta ao público com o objetivo de manter o seu aspecto de contágio. Já na *Introdução ao Terceiro Mundo*, o jogo se dá com a recriação de um espaço tradicional do museu, contendo porém um conteúdo subvertido e inesperado: obras de arte apropriadas e a incitação poética.

As exposições possuem espacialidades e modos de apresentação diversos, porém, ambas partem de apropriações de trabalhos artísticos e literários para convidar o espectador a permear a vida com a poesia, deixando de lado valores que permeiam o sistema artístico, como o mercado e o fetiche pelo original e pela figura do autor.

Referências Bibliográficas

- A Coleção Duda Miranda. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. Ficções. Lisboa: Livros do Brasil, 1969.
- CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães. A de arte : a coleção Duda Miranda. Rio de Janeiro : UFRJ/ Pós Graduação em Artes Visuais, 2003. (dissertação).
- Introdução ao Terceiro Mundo. Disponível em: <http://www.mariladardot.com/images.php?id=1>. Acesso em 05/06/2014.
- MAIRESSE, François. Los museos de artistas. In: SCHEINER, Tereza (org.). Symposium Museology & Art (Basic Papers). Rio de Janeiro: Tacnet cultural, 1996. p: 216-225. Disponível em: <http://www.icofom.com.ar/publications.htm>. Acesso em 10/08/2013.
- McSHINE, Kynaston (org.). The Museum as Muse: Artists Reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

Arthur Omar e a Exposição Sonora “Silêncios do Brasil” (1992)

Rosane Kaminski

Professora Adjunta da Universidade Federal do Paraná

Resumo: Este estudo propõe uma reflexão sobre a exposição “Silêncios do Brasil”, de Arthur Omar, montada no saguão do CCBB do Rio de Janeiro em 1992. Apresentada como uma instalação sonora por Arthur Omar, a referida exposição situa-se no universo das artes visuais – onde o conceito de instalação artística encontra respaldo. A relação com o visual, nesse caso, se dava por meio de “imagens sonoras”, evocadas a partir de uma experiência auditiva-espacial. Pretende-se argumentar que, com essa exposição, Omar conseguiu atribuir ao som uma ilusão de “corporeidade” espacial e uma independência em relação à imagem. Além disso, propõe-se uma avaliação desta exposição de Omar em relação à trajetória do artista, que é também cineasta. Pretende-se, enfim, observar de que forma Omar participou, por meio dessa exposição, da diluição de barreiras conceituais acerca das diversas formas de arte.

Palavras-chave: exposição, instalação; Arthur Omar

Abstract: This paper discusses the exhibition “Silences of Brazil” by Arthur Omar, shown in the lobby of the CCBB in Rio de Janeiro in 1992. The exhibition is an installation, genre that originates from the visual arts vocabulary. The connection with the visual happens through “sound images” that are evoked from an experience that is both spatial and auditory. With this exhibition, Omar gives the sound an illusion of spatial “corporeity” and independence from the image. The paper also evaluates this exhibition in relation to other Omar works, remembering that he is a filmmaker. It is noted how Omar attended the dilution of conceptual barriers within the various art forms.

Key-words: exhibition; installation; Arthur Omar

Introdução: das relações entre obra, lugar e sujeito fruidor

Uma exposição de artes visuais que consiste numa instalação sonora no saguão do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Esse é o objeto a ser tomado, aqui, para reflexão: trata-se de exposição composta por uma única obra, e que não contém outros artefatos visuais além da visualidade do próprio espaço expositivo. Apenas reprodução de sons. Também não há imagens que documentam a obra em si, somente imagens do lugar em que ela tomou um corpo fictício, ao longo de doze dias em junho de 1992¹.

1. Conforme anunciado em matéria de jornal à época, a exposição inaugurou em 2 de junho

Neste texto, a proposta é refletir sobre a exposição de Arthur Omar a partir de suas características sensórias e, em seguida, a partir da trajetória do artista, que é também cineasta, autor de filmes em que o som é matéria central.



Figura 1: Saguão de entrada do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

De início, é importante pensar que o *lugar*, bem como a *maneira de apresentar* a obra fazem parte da própria obra, num desdobrar de questões estéticas referentes ao espaço na arte que vêm desde a modernidade e que consistem, hoje, em categoria essencial da arte contemporânea. Como diz Stéphane Huchet, desde o início do século XX as artes plásticas instituíram algo como “uma série exponencial de processos espacializantes” capazes de gerar “uma climática do espaço”². Nesse percurso de experimentação de novas situações espaciais, o debate artístico acerca das relações entre obra e lugar assume uma dimensão sofisticada.

Um possível ponto de partida para pensar as relações contemporâneas
e se estenderia até o dia 14 de junho de 1992. MENDES, D. F. Os gritos do silêncio: o cineasta Arthur Omar mostra no CCBB o som das paisagens. Jornal do Brasil, Caderno B, RJ, 02.06.1992.

2. HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p.18.

entre obra e lugar é a discussão sobre as modificações no sentido de escultura proposta por Rosalind Krauss num texto de 1979³. Para ela, a lógica da escultura, num sentido tradicional, parecia inseparável da lógica do monumento (necessariamente articulado a um lugar). Nessa lógica, uma escultura “se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local”⁴. Mas no contexto da arte moderna essa lógica começou a se esgarçar e, gradualmente, ocorreu uma modificação, uma “perda de local”⁵, pois as obras modernas já não eram feitas para um lugar específico: eram móveis, ausentes da lógica do monumento ou de local fixo, autonomizadas graças à estrutura expositiva do tipo “cubo branco”.

Já no campo ampliado da arte pós-moderna, Krauss notava uma recuperação do valor do “local” e uma nova transformação nas relações entre obra e lugar, especialmente a partir do Minimalismo, em cujas obras “existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura”. Articulado a essas mudanças, “a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão” – mas sim “em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais” para o qual vários meios podem ser usados⁶. Qualquer que fosse o meio de expressão empregado, propunha-se um processo de mapeamento das características da experiência arquitetural, na realidade de um espaço dado.

Além disso, em paralelo à ressignificação das relações entre obra, lugar e meios de expressão, outro elemento que passava a ser valorizado na passagem dos anos 1960 para os 70 no campo da arte era a presença do espectador na obra.

Huchet diz que

3. KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Foi publicado no Brasil em 1984 no número 1 de *Gávea – Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil* da PUC-RIO. Recentemente reeditado e disponível em:

<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf> (Acesso em 16/05/2014)

4. *Ibidem*, p. 131.

5. *Ibidem*, p.132.

6. *Ibidem*, p.136.

O horizonte da participação do público torna fundamental uma inteligência dos aspectos experimentais inerentes ao processo de ampliação espacial das artes durante o século XX, isto é, de suas maneiras de criar condições plásticas de envolvimento crescente do espectador ou do experimentador das obras ou dos dispositivos artísticos⁷.

De acordo com Celso Favaretto, a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, ao valorizar o “lugar do espectador”, seria estratégica para compreender os desdobramentos modernos que levaram a arte se transformar desde o “quadro” até o “ambiental”:

Se o desejo do espectador é o de ‘entrar dentro da obra’, dela se apropriar, ainda que imaginariamente, o desejo propriamente moderno, é o de torná-lo, literalmente *participante* – como pediam os *Contra-Relevos* de Tatlin, o *Proun Raum* de El Lissitzky por exemplo, ao induzirem uma experiência espacial que incluía o percurso corporal, solicitando o ‘corpo perceptivo’, que, como se sabe, será alvo de notáveis experiências contemporâneas⁸.

Sonia Salcedo del Castillo também comenta que desde as experiências do início do século XX, como as exposições Dadá e as realizações de Schwitters, podemos encontrar operações artísticas caracterizadas por um interesse pela unidade entre as obras e o espaço e que, com o Minimalismo, “tal interesse desdobrou-se, pois as obras *in situ* exigiam, para sua totalidade, a experiência do sujeito fruidor, forçando uma operação baseada na relação entre obra e espaço-tempo”⁹. Dessa interdependência entre obra e espaço correlacionada à experimentação do expectador, surgiram os termos “ambiental” e “instalação”. Para Castillo, uma definição de instalação – que, conforme argumentação da autora, também serve para definir uma exposição – é:

a obra que exige como totalidade a relação entre o *objeto* instalado (ou coisas abrigadas) num determinado lugar, o *espaço* resultante dessa instalação (alojamento, abrigo) e o *spectador*, cuja presença condiciona-se à existência da obra e vice-versa, dando-lhe

7. HUCHET, *Op.cit.*, p. 26.

8. FAVARETTO, Celso. Prefácio. In: HUCHET, *Op.cit.*, p.8.

9. CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.177.

concretude por meio de sua *experimentação perceptiva*, na medida em que seus sentidos se apropriam da circunstância imediata da obra, tornando-se parte de sua *totalidade*.¹⁰

Dentre esse tipo de experiência artística contemporânea, destaco aqui a proposta de Arthur Omar nomeada “Silêncios do Brasil”, realizada em 1992. Esta obra era, ao mesmo tempo, exposição e instalação. Seu fundamento advinha da experimentação perceptiva do lugar em que se situava: o ambiente arquitetônico e os sons ali instalados. Se nas exposições, em geral, a percepção sempre se dá numa experiência de tempo e espaço definida pelo percurso de cada visitante no ambiente em que obras são dispostas, no caso específico de “Silêncios do Brasil” essa experiência era a obra mesma. Não havia o que ver além do lugar da exposição: o conhecido saguão de entrada do CCBB do Rio de Janeiro. Havia, isso sim, o que ouvir ao adentrar no espaço expositivo, e esse ouvir poderia, inclusive, adquirir um sentido narrativo conforme a experiência temporal dedicada à percepção da obra. O lugar físico se configurava como limite espacial da experiência auditiva-imaginativa que, dentro de suas bordas sensórias, era a proposta mesma da exposição. Já a duração da exposição se configurava como o perímetro temporal da existência da obra-instalação-exposição, dentro da qual cada visitante escolhia o quanto queria permanecer. Trata-se de um caso limite de obra em que não é mais possível definir o que separa o trabalho de arte do seu entorno físico.

A forma de acesso à memória dessa obra se dá, hoje, por meio de documentos escritos (textos de apresentação da exposição, divulgação na imprensa da época) e de depoimentos do artista.

10. *Ibidem*, p.177-178. Obs: vale observar que Castillo, após afirmar que essa definição cabe tanto para “instalação” quanto para “exposição”, dedica algumas páginas do seu livro (p.178-184) para argumentar sobre as semelhanças profundas que vêm entre as concepções de montagem/espaço adotados para a realização de exposições, e os conceitos adotados pelas instalações.

A exposição “Silêncios do Brasil” segundo depoimentos e textos documentais

A exposição “Silêncios do Brasil” continha música composta pelo próprio Arthur Omar, e também sons capturados com equipamentos de gravação em viagem do artista pelo Brasil ao longo de seis meses. Ele gravou mais de 40 horas de sons e, a partir destas, montou uma fita cassete de 50 minutos, na qual os sons capturados foram sampleados e mesclados à musica eletrônica. A música e os sons capturados eram sua “matéria plástica”: os sons captados dos ambientes naturais eram reutilizados como matéria prima para formar um novo produto, signos para edificação de um enunciado a adquirir sentido dentro do campo artístico. O “suporte” físico para a obra foi o espaço arquitetônico do Centro Cultural Banco do Brasil, mais especificamente a rotunda (construção de forma circular encimada por uma cúpula) que constitui o saguão de entrada do espaço arquitetônico construído no início do século XX¹¹.

O material de apresentação da obra “Silêncios do Brasil” assim a descrevia:

Através de pequenos alto-falantes estratégicamente colocados, será criada uma sutilíssima aura sonora, quase no limite do inaudível, toda ela produzida a partir de sons naturais do Brasil e fragmentos folclóricos, que mergulhará o visitante numa atmosfera de estranho encantamento, em contraste radical com a agressividade do trânsito circundante. O trabalho é uma peça musical completa, com uma hora de duração, que se repetirá durante todo o dia, durante dez dias.

É no mínimo interessante que essa instalação sonora realizada por Arthur Omar, apesar de descrita acima como “peça musical completa” seja situada no universo das artes visuais. A relação com o visual, nesse caso, se dá num duplo sentido. Num deles, ocorre por meio das “imagens sonoras”, articuladas

11. O prédio de linhas neoclássicas começou a ser construído em 1880, e inaugurado em 1906. O projeto é do então arquiteto da Casa Imperial, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1912). Inicialmente, o prédio pertencia à Associação Comercial. Na década de 1920 foi adquirido pelo Banco do Brasil, que o reformou para abertura de sua Sede. Informações disponíveis no site do CCBB do Rio de Janeiro: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/rio-de-janeiro/>

à noção de paisagem. Noutro sentido, pela articulação entre os sons e o espaço arquitetônico que os abrigou.

Quanto ao primeiro sentido, pelas descrições da obra e depoimentos do artista, acreditava-se num potencial narrativo da obra. Além do texto de divulgação mencionado acima, há uma reflexão escrita por Ivana Bentes em 1992, no qual a autora também afirma que a exposição é uma “peça musical que já nasce cinema. Um som que já nasce paisagem, como ‘a trilha sonora de um filme cuja tela fosse todo o País’”¹². Nesse sentido, essa instalação – que, enquanto categoria artística, surge a partir do vocabulário das artes visuais – apresenta-se, desde logo, articulada a outros meios de expressão artística, como a música e o cinema. Cumpre lembrar que esse trânsito entre diferentes meios é um traço do autor: Arthur Omar circula no campo do cinema e no das artes visuais e, em ambos, explora o som enquanto matéria plástica. Isso é bem diferente do uso do som (ou da música) como acompanhamento. Para Omar, o som é matéria central. No caso aqui em questão, aquilo que poderia ser pensado como “trilha” que acompanha uma narrativa visual ou verbal, assume primeiro plano.

Ivana Bentes descrevera a obra como “um som que já nasce paisagem”. Assim como ela, o jornalista David França Mendes também fez uso de uma metáfora visual associada ao conceito de paisagem para apresentar a exposição quando de sua inauguração:

Uma paisagem se compõe de cores, objetos, pessoas, edificações e elementos naturais. Mas uma paisagem é também som. É o grito, o telefone, é ritmo e harmonia, é cantar de pneu, batida de pé, cachorro, e silêncio entre uma coisa e outra. O cineasta Arthur Omar ‘filmou’ sons e silêncios do Brasil e compôs uma paisagem que poderá ser percorrida a partir de hoje no Centro Cultural Banco do Brasil.¹³

Quanto aos tipos de sons apresentados e sua potência de evocação de conteúdo narrativo, Omar buscou nos sons do universo interiorano, rural

12. BENTES, Ivana. Silêncios do Brasil. Texto de apresentação da obra, 1992.

13. MENDES, D. F. Os gritos do silêncio: o cineasta Arthur Omar mostra no CCBB o som das paisagens. Jornal do Brasil, Caderno B. RJ, 02.06.1992.

(violas caipiras, derrubada de árvores), primitivo (pajés, música indígena), até no “natural” (floresta, sapos, pássaros, chuva, trovões, fogo...) os elementos para representar o Brasil – em meio a um evento em que o país recebia chefes de Estado de diversos países: na ocasião da exposição, o Rio sediava a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento. Nesse sentido, a tipologia sonora contida na exposição evocava um “Brasil natural”, idílico, até mesmo exótico, presente já nas narrativas literárias e visuais dos viajantes que passaram pelo Brasil em séculos passados, e associável ao conceito de paisagem. Um conteúdo observável, ainda, em obras de artistas como Tarsila do Amaral e Guignard, entre outros.

Quanto ao segundo sentido da relação com o visual, entretanto, o som se desvencilha da noção de narrativa e constitui-se como experiência em si, potencializando a experiência do olhar apenas pela articulação com o lugar da exposição, ou seja, o espaço arquitetônico.

Em entrevista concedida a Guiomar Ramos em 1993, Omar explicava que na exposição “Silêncios do Brasil” o som era “dividido em quatro canais, [...] era quadrifônico, os alto-falantes eram colocados em cima, então o som caía...”. Nota-se que o artista faz uso de uma metáfora espacial para descrever o efeito auditivo: “cair” é um verbo que se refere a um tipo de deslocamento dos corpos no espaço, atraídos pela gravidade. Ele também descrevia a reação do público quando era “pego desprevenido” com o som da chuva “invisível”, buscando abrigar-se junto à parede:

O pessoal ficava sem saber de onde vinha, [...]. O impressionante é que, de forma espontânea, e sem se dar conta, apenas induzidas inconscientemente pela sugestão do som, as pessoas foram saindo do centro da rotunda do CCBB e se distribuindo junto às paredes, como se estivessem se protegendo de uma chuva real. De repente, eu vi isso, aquelas pessoas todas junto à parede, embaixo de uma marquise imaginária, ouvindo a chuva dos Silêncios do Brasil. Acho que foi um dos momentos mais emocionantes que já tive ao trabalhar com uma chuva invisível, uma resposta concreta, imentível do público, algo que se inscrevia naturalmente e objetivamente na postura que o corpo

dele assumia, sem ele pensar sobre o que estava fazendo. **Era a obra agindo, a obra em ação, o trabalho do som.**¹⁴

O que Omar valoriza, nesse trecho da entrevista, é justamente o “corpo perceptivo” a que Celso Favaretto se refere como uma das dimensões da experiência contemporânea em arte. Noutro momento do depoimento, ao descrever o som de uma pessoa caminhando, Omar enfatizava a espacialidade sonora dizendo: “dava a impressão que o cara estava caminhando no teto”¹⁵.

Segundo Ivana Bentes, “Silêncios...” tratava-se de “uma experiência auditiva do espaço. Espaço sonoro. Espaço virtual. O som conquista o espaço público em colunas, atmosferas, volutas”. A autora usa um vocabulário do universo visual (colunas, volutas) presente no próprio ambiente arquitetônico que abrigava a obra para descrever uma espécie de materialidade espacial sugerida pelo som.



Figura 2: Rotunda do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

A partir desse segundo sentido, pode-se dizer que Omar conseguiu atribuir ao som “independência” em relação à imagem figurativa, pois a experiência visual

14. OMAR, Arthur. Entrevista sobre a instalação Silêncios do Brasil, concedida à Guiomar Ramos em 1993.

15. *Ibidem*.

se constituiu antes conceitualmente do que perceptivamente: o fato de o som ser executado no interior de um espaço arquitetônico, por meio de várias caixas de som no teto, (o que fazia com que o som fosse percebido pelos visitantes sem ter a visão da fonte sonora), e com estímulos auditivos diferentes e simultâneos, conferia a ele uma ilusão de “corporeidade” espacial, mas uma corporeidade invisível.

As características espaciais do interior do saguão do CCBB do Rio de Janeiro reforçam essa impressão de “som que cai”, ou de “corporeidade do som”, pela própria estrutura arquitetônica da rotunda que evoca um céu: o espaço é amplo e o pé direito bastante alto, com cerca de 30 metros de altura.

Esse aspecto mais concreto e menos narrativo da instalação sonora – enquanto obra inscrita no universo das artes visuais – pode ser observado, mais recentemente, em outros artistas, como o caso da obra *Forty part motet*, (2001) da artista canadense Janet Cardiff: uma instalação sonora em 40 canais, em que se ouve uma peça musical do século XVI¹⁶. A diferença principal na forma de exposição em relação ao “Silêncios...” de Omar, é que Cardiff deixa bem visíveis as caixas de som, que assumem o lugar do corpo dos cantores.

Enfim, seja pela referência a um conteúdo narrativo como supõe o conceito de paisagem (que também evoca a relação identitária com um lugar, no caso o Brasil), seja pela referência a um conteúdo formal como os conceitos arquitetônicos de “colunas” e “volutas”, ou seja, ainda, pela sugestão metafórica de que este trabalho evocava uma “um filme cuja tela fosse o país”, a exposição de Omar articula-se àquilo que Rosalind Krauss referiu-se como “fusão de meios”, enquanto característica observável no campo expandido da arte contemporânea – diferente da demanda modernista por uma “pureza e separação dos vários

16. *Forty part motet* (2001). Instalação sonora em 40 canais, com duração de 14' 07". Encontra-se em Inhotim, Brumadinho. A artista apropriou-se de uma peça musical composta em 1575 por Thomas Tallis, peça conhecida por ser das mais complexas obras polifônicas para canto coral. Janet Cardiff usa um alto-falante para cada voz, cada qual executada por um integrante do coral da Catedral de Salisbury, e gravada por microfone individual.

meios de expressão”¹⁷.

A instalação sonora no conjunto da obra de Arthur Omar

Arthur Omar é um artista que faz uso do cinema, mas não se restringe a ele. O crítico de arte Agnaldo Farias o define como “um artista multifacetado” ou “híbrido” que, “além de cruzar os suportes com os quais trabalha, demonstra igual destreza ao lidar com cada um deles”¹⁸. Seus primeiros filmes datam da década de 1970, e são caracterizados por uma espécie de desconstrução da linguagem do documentário-padrão.

Em depoimento recente, Omar diz que o seu interesse pelo som enquanto tema ou conceito já vinha tomando corpo desde o filme “Tesouro da juventude”, de 1977: “uma única peça de quase vinte minutos, usando sintetizadores que não tinham sido usados em nenhum filme no Brasil”¹⁹. O assunto tomou corpo em suas obras seguintes (“Vocês”, de 1979; “Música Barroca Mineira”, de 1981) até culminar no filme “O Som, ou Tratado da Harmonia”, de 1984. Este consiste num tratado experimental sobre as dimensões emocionais, políticas e identitárias da percepção sonora, por meio da linguagem cinematográfica que é, em última instância, audiovisual.

Em 1981, a revista *Filme Cultura* publicara uma edição cujo tema central era “Som e cinema”, no mesmo ano em que Omar estava realizando o seu “Música barroca mineira”. Nesta edição, vários diretores, compositores e técnicos prestaram seus depoimentos sobre suas experiências referentes ao som no cinema. Entre eles estava Arthur Omar, afirmando que “o som é o verdadeiro espaço do filme, [...] é o suporte real de toda percepção no cinema. [...] Sem ele, a imagem é um dejeto abstrato, feito de ritmos sem sentido.”²⁰

17. KRAUSS, Rosalind, *Op.cit.*, p.136.

18. FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 83.

19. OMAR, Arthur. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por email em 30 de agosto de 2013.

20. OMAR, Arthur. O som do cinema brasileiro. *Filme Cultura* nº37, Embrafilme, 1981, p.19-20.

Guiomar Ramos fez um estudo interessante sobre a relação do cinema de Omar com a música, cuja ênfase é a análise do filme “O som, ou Tratado da Harmonia” que, segundo ela, juntamente com “Música barroca mineira”, demarca um ápice na obra do cineasta, numa fase marcada por uma relação positiva com o tema tratado no filme, e com a “presença modificada da estrutura dos documentários” que o cineasta “negara” ou “desconstruirá” em fases anteriores²¹.

Por meio do cotejo entre esse filme e outras fontes da época, observa-se que Omar entrava num debate sobre linguagem audiovisual que tomava corpo no ambiente cultural daquela década²². Seus produtos audiovisuais valorizaram e tensionaram o lugar do som na narrativa filmica. Alguns anos depois, ele produziria outra obra artística em que o som era assunto central, dessa vez intitulada “Silêncios”. E não quaisquer silêncios, mas os “do Brasil”. Nessa obra, a instalação sonora tomada como objeto de reflexão neste texto, o artista se desvincilhou da imagem enquanto representação para pensar a visualidade, e criou uma situação em que a experiência visual é apenas “insinuada” pela presença do som, ou, talvez, “potencializada”, se a considerarmos naquele sentido de estímulo da relação do espectador com o ambiente arquitetônico que abrigou a obra e que, nesse sentido, fez parte dela.

Para finalizar, pode-se dizer que Omar, ao utilizar-se do audiovisual para além da narrativa cinematográfica convencional, tanto nos filmes quanto na instalação “Silêncios do Brasil”, problematizou a visão de fundo modernista e ainda vigente no meio artístico brasileiro daquele momento de que “cinema e artes plásticas ocupam extremos opostos no mundo da indústria cultural”²³. Observa-se, então, que Omar respondia, por meio das obras, às questões estéticas e políticas em torno do som no cinema naquele momento, bem como participava

21. RAMOS, G. *O espaço filmico sonoro em Arthur Omar*. Dissertação de Mestrado. SP: USP, 1995, p.24.

22. Várias edições da filme Cultura entre 1980-84 trazem reflexões sobre as dimensões da materialidade do cinema brasileiro, com destaque para a questão do som.

23. BRITO, R. A máquina antes de Cézanne. *Filme Cultura* nº35/36, Embrafilme, 1980, p.34.

da diluição de barreiras conceituais acerca do lugar social do cinema e das artes visuais.

Enfim, ao juntar elementos da experiência de Omar no cinema para arrematar essa reflexão sobre a exposição constituída por uma instalação sonora, percebe-se que esta obra produz um tensionamento nas bordas que separam meios expressivos e potencializa “novas situações espaciais”, bem como traz o espectador para o centro da obra, provocando alterações no comportamento do público. E, como vimos, a fusão dos meios, bem como as noções de deslocamento e de lugar ocupado pela obra, são questões centrais no âmbito atual das artes visuais.

**Entre o arquivo e a presentidade:
pensando a relação do artista com a exposição de seus trabalhos**

Cláudia Maria França da Silva

Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU)

Resumo: Análise de quatro exposições individuais de Lúcia Fonseca (Campinas, SP), realizadas entre 2009 e 2012 em Campinas, São Carlos (SP) e Uberlândia (MG), em que se destacam considerações sobre o ato expositivo e sua importância no interior da conduta criadora. Se por um lado o atelier é um reservatório de experimentações “compossíveis” e interpenetração de tempos distintos, a exposição enfatiza uma etapa necessária na cadeia do processo de criação. A exposição distancia trabalhos finalizados (supostamente preparados para serem expostos) de experimentações em curso (ainda pertencentes à entropia do atelier). No entanto, algumas exposições de Lúcia promovem a interpenetração do atelier no interior do espaço expositivo, mesclando tempos, diluindo fronteiras entre o espaço compositivo (atelier) e o espaço expositivo (a galeria), e socializando dúvidas e dinâmicas da conduta criadora.

Palavras-chave: atelier, presentidade, arquivo, desenho contemporâneo.

Abstract: Analysis of four solo exhibitions of Lúcia Fonseca (Campinas, SP), made between 2009 and 2012 at Campinas, São Carlos (SP) and Uberlândia (MG). In this analysis, we emphasize considerations about exposing and its importance within creator conduct. In one aspect, studio's place is a kind of reservoir of “com-possible” experiments, as well as distinct phases are mixed; on the other hand, exhibition sets apart finished artworks (supposed to be prepared for being exposed) from those experiments in process (which still belong to the studio's entropy). However, in some Lúcia exhibitions, studio practices enter at exhibition's space, mixing phases, diluting frontiers of composing space (studio) and exhibiting place (gallery or museum), and finally, this mixing between studio and gallery socializes doubts and dynamics of the artist, inside her creator conduct.

Keywords: Studio, presentness, archive, contemporary drawing.

Considerações iniciais

O presente texto analisa quatro exposições individuais de Lúcia Fonseca, natural e residente em Campinas (SP). As exposições participaram de seu projeto de pesquisa intitulado *Modos de Habitar: a práxis do desenho na contemporaneidade*.¹

1. Neste, a pesquisadora tem como objetivo a investigação do processo de criação em Desenho Contemporâneo, enfocando aspectos como espaço, narrativa e memória nas produções próprias e nas análises dos percursos poéticos dos pesquisadores envolvidos no projeto In:

Participei do projeto especificamente como curadora dessas quatro exposições realizadas entre 2009 e 2012, em espaços institucionais localizados em Campinas e São Carlos (SP), e também em Uberlândia (MG).

Iniciamos nosso trabalho conjunto na exposição *Modos de Habitar - Desenhos de Lúcia Fonseca*, na Galeria de Arte da UNICAMP, em novembro de 2009. Em setembro de 2010, Lúcia acrescentou alguns trabalhos ao conjunto exposto em Campinas, consubstanciando a exposição *Modos de Habitar - Desenhos e Pinturas de Lúcia Fonseca*, Galeria Ido Finotti, em Uberlândia (MG). Elaborei um texto – *Diante das impurezas do branco*, que tratava do trânsito de vários termos da escala de valor, além do fato de que vários dos desenhos selecionados vieram do desfolhamento de um caderno em espiral. Os desenhos tornados avulsos lhe propiciaram experimentar outras possibilidades narrativas, por meio da combinatória de composições, indo além das relações binárias.

Entre novembro e dezembro de 2011, a artista volta a Campinas com a exposição *Habitar o Espaço - instalação de Lúcia Fonseca*. A área extensa do MACC-Campinas permitiu o acréscimo de experimentações gráficas com lençóis de borracha vulcanizada preta. Os *desenhosborracha* exploram a escala, extensão, cor, peso, flexibilidade e potência volumétrica desses lençóis. O comportamento da borracha trouxe novas questões, exigindo-lhe outras escolhas poiéticas. O peso físico dos lençóis era uma evidência que se impunha nas composições, gerando curvas, catenárias e dobras internas nos planos utilizados, respostas em sombra e brilho às incidências de luz.

Essa dimensão do fazer foi o aspecto norteador para que a borracha preta fosse aliada à ideia de transparência, na elaboração do texto para a mostra. Nomeado de *Borracha, peso e transparência no espaço real*, o texto indicava alguns alcances da investida na pesquisa de suportes. Trabalhamos com a transparência como metáfora, dada pela clareza de raciocínio e ausência de dissimulação no

comportamento do material. A transparência metafórica era patente na submissão dos planos, rolos e linhas de borracha à força gravitacional, havendo uma espécie de “entrega” da composição a graus de entropia, tornando cada *desenho* de borracha uma espécie de “situação” dada no espaço, sujeita ao tempo de exposição. Ciente disso, a artista elabora um plano de ação durante o tempo da mostra: elege as sextas-feiras para a manutenção de alguns trabalhos, refazendo os *desenhos* de borracha ou mesmo apagando situações anteriores, de modo que introduziu de fato uma dinâmica de atelier no museu.

Entre outubro e dezembro de 2012, Lúcia Fonseca realiza outra individual no saguão do Teatro Municipal de São Carlos, *Habitar o(utro) Espaço – Instalação de Lúcia Fonseca*. Nesta, o nomadismo das composições fica ainda mais evidenciado: apresentando somente *desenhos* de borracha, a artista explora os dois andares do edifício, bem como outras ocorrências arquitetônicas. A verticalidade de algumas composições se impõe, ora em “desenhos-cascata”–explorando o pé-direito duplo, ora os lençóis funcionando como cortinas que alteram a luminosidade do local, o que gera uma conexão com a função original do espaço, relacionada a apresentações de teatro e dança. Os lençóis de borracha se impõem no espaço, exigindo-nos outros modos de circulação. Esse é o mote para a elaboração do terceiro texto – *Modos de habitar, modos de transitar os desenhos de Lúcia Fonseca*, em que a dimensão coletiva desse novo fazer é explorada, bem como uma espécie de performatividade dos corpos em trânsito no local. Isto porque o espaço, rearticulado com os *desenhos* de borracha, parece solicitar outra leitura com nossos corpos nesse trânsito.

Apresentadas brevemente as quatro exposições, faço agora algumas observações sobre a relação espaço expositivo x espaço de trabalho, e de que modo tais exposições nos fazem pensar que a artista comprehende a exposição de seus trabalhos para além do ato de expor, apresentar ou divulgar sua produção.

O atelier e a conduta criadora

René Passeron², ao definir a Poietica como um campo de estudo, afirma que a normatividade do *poiein* precede a normatividade da estética, pois para o esteta, a apreciação da arte só tem sentido após ter sido feita; no entanto, a recíproca não é verdadeira: pode-se fazer poietica sem que a obra chegue a termo.

Esta afirmação de Passeron é o estímulo para pensarmos sobre o inacabamento de certas propostas artísticas, e desvinculando-as do insucesso. Há aquelas propostas que seguem o seu curso, em diversas etapas; mas mesmo assinadas, emolduradas – expostas ao outro - resta-lhes algum indício de um gesto a mais que poderia ter sido feito ou desfeito. Isso seria o motor para a realização de *outro trabalho*, autônomo em relação ao anterior. No entanto, há propostas cujo inacabamento é sua grande característica. Uma compossibilidade de desfechos reside no interior do trabalho supostamente acabado. Esta compossibilidade se impõe dialeticamente ao artista, de modo a gerar nele a dúvida, a ansiedade, a angústia; uma vontade de continuar a agir, no mesmo trabalho, mas em *outro lugar* e circunstância. Esse outro lugar pode sugerir a insuficiência do atelier propriamente dito para a continuidade da ação e consequentemente a necessidade de que *outro lugar* se converta em atelier. Há mesmo trabalhos que, no lugar estrito de seu fazer, encontram-se como mônadas fechadas.

Pensando o atelier como espaço do gerúndio da obra, torna-se cada vez mais necessário compreender as novas dimensões que essa denominação atinge; qual o seu lugar na arte contemporânea. Em nosso caso de artistas, ter um atelier ainda é um desejo muito frequente; é um espaço ideal, até aurático. Pressupõe-se que ali dentro as condições físicas, psíquicas e afetivas sejam as melhores possíveis, de modo que a segregação³ das operações cotidianas favoreça a

2. PASSERON, René. *La poiéthique*. Paris, Klincksieck, 1975, s.p. (tradução livre).

3. Mesmo para aquele que trabalha no espaço doméstico, é necessário que se estipule a condição mínima para a constituição de um espaço de trabalho. Seja uma mesa ou um canto, existe a necessidade de segregação de um todo maior, momento em que se obtém um espaço-

instauração do trabalho de arte. Um espaço em que as operações, equipamentos e materiais possam convergir para uma finalidade maior que é o exercício da conduta criadora.

A disseminação de modos alternativos de trabalho tornou-se cada vez mais comum, com a informatização da vida cotidiana. Propostas arquitetônicas potencializam a multifuncionalidade dos espaços; o leque de prestação de serviços se diversifica ainda mais. Tais fatores ampliam as possibilidades de constituição do atelier no contexto contemporâneo, relativizando a necessidade de um espaço ideal e específico de trabalho. Podemos pensar em uma relação diretamente proporcional entre a diversidade de manifestações em arte contemporânea e o leque de possibilidades distintas ao redor do termo “atelier”.

O conceitualismo propõe a prescindibilidade do objeto materializado, abraçando diferentes tipologias que desafiam criticamente o objeto de arte tradicional: “*A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições [...] assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas [...] são algumas de suas estratégias.*”⁴ Nesse viés, o “atelier”, em seu sentido tradicional, pode ser considerado uma “instituição”, fortemente vinculada à materialização do objeto de arte. Relaciona-se à ordenação dos procedimentos artísticos, com o aprendizado, aplicação, manutenção e transmissão das técnicas e a disciplina do fazer. A fatura da arte, anterior às vanguardas artísticas, coincidia em grande parte com essa dimensão procedural, formatada no interior do atelier, respondendo à quase totalidade da instauração da obra de arte.

No entanto, a arte moderna reclama desde então uma arte mais livre, capaz de prescindir desses cânones. Os procedimentos artísticos inserem-se em algo que é bem maior: a conduta criadora, o processo de criação, que está para

tempo mínimo para a realização de algo. Esse espaço mínimo de segregação para o trabalho pode ser pensado analogamente aos lugares mínimos de privacidade e solidão do indivíduo.

4. FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.10.

além da existência do atelier, nesses termos.⁵ É possível pensar, desse modo, que o atelier dá conta de uma instância do processo, mas não de sua totalidade. A arte contemporânea proporciona essa consciência de que o processo de criação está para além dos procedimentos e que o atelier pode ser situacional: espaços compartilhados, desativados, cadernos de notas, dispositivos tecnológicos com funções afins ao caderno de notas, a rua, a mente, a casa, o espaço expositivo.

Abraham Moles, constatando a importância do objeto enquanto interface homem/ambiente cotidiano, propõe uma “sociologia dos objetos”, elencando diversos locais de pesquisa do objeto como mediador social: a casa, o local de trabalho, a loja, o estoque, o sótão, o antiquário, o museu. Poderíamos acrescentar a rua ao estudo de Moles. E poderíamos acrescentar também que onde existem objetos, existem ateliers em potencial.

A estrutura arquitetônica da casa, que organiza o espaço em áreas públicas, semipúblicas e privadas, favorece a disposição e guarda de uma infinidade de coleções. Moles vê na organização doméstica modos de organização das coleções de nossos objetos: os que podem ser “expostos”, os que são exclusivamente funcionais e os que ficam à espera de uma definição. O sociólogo comenta sobre os objetos que habitam o “ambiente afastado”: ficam à espera do “*recuso de um esforço do ser físico ou psicológico*” para que obtenham uma nova definição. Tais objetos podem ocupar a dispensa, o sótão, o porão e, em nosso caso de artistas, o atelier.

O atelier pode se tornar esse lugar da “indecisão” dos rumos do objeto, seu “purgatório”⁷, lugar onde ainda habitam objetos que completaram seu ciclo funcional, mas nós ainda os consideramos para alguma serventia, mesmo

5. Para René Passeron, outra questão que definiria o campo poiético seria a postura fenomenológica do fazer. Nessa, o artista captaria o que existe de criativo na conduta em si mesma, e não apenas no objetivo que é construir um trabalho artístico. Observar criticamente os espaços possíveis para o exercício da conduta criadora seria uma questão importante para o artista contemporâneo. Op. cit., s.p.

6. MOLES, Abraham. Teoria dos objetos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981, p.09.

7. MOLES, Abraham, Op. Cit, p. 41.

que seja estritamente afetiva ou poética. Nele há um alto grau de opacidade de entre as coisas. Optamos por tornar esses lugares de indecisão como os menos transparentes: tornariam visível o nosso caos, perceptível a nossa dificuldade de despojamento de coisas. Não queremos que esses lugares desvalem mudanças ou atitudes que ainda somos inaptos a tomá-las.

Nesse espaço de indecisão, sacolas, caixas e tudo o que fica atrás das portas e móveis revelam nosso não querer agir à luz de uma consciência pragmática. Em um atelier experimentamos a compossibilidade de diversos estágios e regimes de existência de objetos de arte. É um lugar de coexistência de documentos de processo, trabalhos em curso e recém-finalizados, fragmentos percebidos como relíquias; trabalhos terminados há muito tempo convivem com aqueles interrompidos; matrizes aparentemente sem função podem se tornar objetos artísticos; materiais tradicionalmente artísticos e materiais derivados; portfólios, coleção de imagens, negativos de filmes, slides, mídias diversas. Ao mesmo tempo em que há diversos estágios existenciais de objetos de arte, há também diversos níveis de latência, objetos submersos em um espaço entrópico, para não dizer caótico.

O expor como uma etapa na conduta criadora

E aqui chegamos a uma etapa importante na cadeia processual: o ato de expor. Para o artista, expor seus trabalhos pode ser a culminância de um relativamente longo processo de elaboração artística, pode ser a entrada ou a confirmação de sua posição dentro da arte sistêmica, mas tem também outras implicações.

Basicamente, uma exposição de arte se definiria como fato cultural que socializa resultados artísticos para uma comunidade, a partir de um modo de organização desses resultados. Espera-se a ocorrência de experiências estéticas e cognitivas, bem como a ressignificação do que é percebido por essa comunidade e também para o próprio artista, como as suas ideias, os objetos, o uso do espaço físico e as relações da mostra com outros fenômenos sociais e culturais.

A exposição enfatiza uma etapa necessária na cadeia do processo de criação, distanciando trabalhos finalizados (aqueles supostamente preparados para serem expostos) de experimentações em curso (ainda pertencentes à entropia do atelier).

Expor, para o artista, é também arquivar: classificar potências por meio de um critério inicial (“trabalhos concluídos”, por exemplo), consubstanciando um recorte em sua produção. Para Jacques Derrida, em “Mal de arquivo”, arquivar é “coordenar um único *corpus* em um sistema ou em uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal”⁸. O radical *arkhê*, presente na palavra arquivo, designa começo e comando. No mesmo lugar em que a reunião das coisas começa, inicia-se também um comando, onde uma autoridade estipula as leis ou critérios dessa reunião. É o princípio nomológico do arquivo, aponta Derrida.

Ao pensarmos na ação de arquivar, geralmente a consideramos como a finalização do destino de um conjunto de documentos reunidos, sob determinados critérios. Se pensarmos que uma exposição de um artista “encerraria uma questão”, fecharia um ciclo, estamos ali adotando o princípio nomológico do arquivo, a lei que determina a sua organização e o suposto fim de seu trânsito em uma coleção. O trânsito funciona como uma espécie de “não-saber” que nubla a identidade de um documento ou lhe confere várias. O princípio nomológico propõe em um lugar, uma classificação para um documento ou objeto. Isto fica muito claro para o artista, quando vê sua exposição montada.

As exposições de desenhos em papel de Lúcia Fonseca podem relacionar-se a este aspecto. Desenhos em diversas dimensões habitavam o atelier da artista há anos, dobrados e enrolados. As exposições são organizações desses desenhos, em que podemos perceber mais claramente a pesquisa gestual e de suporte da artista. Os espaços expositivos, nesse viés, tornam-se receptáculos para organizações combinatórias e recombinatórias, o que já estava indicado pelo desfolhamento

8. DERRIDA, J. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 14.

do caderno matricial de onde surgiram os desenhos. Expor tais desenhos é expor também um pensamento sobre suas relações, sobre suas possibilidades narrativas. O princípio nomológico rege tais exposições. O espaço expositivo apresenta-se com relativa neutralidade, pois, nesses casos, ele se torna correlato a uma tela ou suporte sobre o qual projetamos nossos esquemas mentais.

As instalações alteraram sobremaneira o modo como lidamos com o espaço de exposição; nelas, o espaço é convertido em causa material ativa. Para Cristina Freire, a instalação não é uma ocupação do espaço, mas sua reconstrução crítica. A instalação “*nega, em tese, o poder de compra e não se presta ao adorno e, portanto, até mesmo a pretensão tipicamente burguesa de ‘ter em casa’ é frustrada pela estrutura mesma desses trabalhos, que remetem ao público em detrimento do privado.*”⁹

Na medida em que o espaço expositivo pode se converter em causa material - no caso das instalações e exposições com forte acento instalacional - e na medida em que certas propostas artísticas não se finalizam no atelier e isso como um dado intrínseco a estas propostas, ocorre uma contaminação de dados provenientes de diversas acepções do espaço (físico, antropológico, histórico, político, psicológico e ideológico) nesses lugares que se cruzam, o atelier e a galeria. Imiscuída a esse tecido de lugares, encontra-se a subjetividade do artista e suas operações poéticas. Ele tem, então, novos dados para a realização de sua função de comando, organização e interpretação de seus “documentos”, implicando outra nomologia, nômade, ao sabor da efemeridade da exposição e de outras circunstâncias internas do evento.

Considero as duas últimas exposições de Lúcia Fonseca bem elucidativas dessa questão, realizadas em 2011 e 2012. A dimensão poética é determinante na montagem: os trabalhos somente se configuram no espaço expositivo, pensado como atelier. Ocupando uma área específica no MACC, Lúcia semanalmente realiza um novo *desenho-borracha*. Já em São Carlos, faz uma experiência de

9. FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras/MAC, 1999. P.92.

“imersão” na exposição por uma semana completa, trabalhando e retrabalhando os lençóis de borracha.

Em ambas, a artista superexpõe a dinâmica de seu processo criativo, socializando a intimidade das decisões e desvios inerentes ao ato de compor, bem como desfazendo hierarquias: qualquer possibilidade de desenho, conquistada na prática do atelier no interior de um museu, de uma galeria – ela se torna tão importante quanto ao desenho que “inaugurou” a mostra. Nessas experiências, ocorre o que Robert Morris nomeia de “presentidade”. Morris tece considerações sobre a presentidade no campo da experiência subjetiva, dizendo de “uma inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real”¹⁰. Chamando a atenção de experiências de presentidade, Morris quer co-estender o objeto ao espaço real, quando escreve que “Na percepção relativamente imediata do objeto – encontro seguido por determinação e julgamento – há pouca extensão ou intervalo entre as duas modalidades”¹¹. Por meio desse pensamento, percebemos em que medida as estratégias de antecipação (desenhos projetivos e maquetes) revelam sua impotência diante do tempo e espaço reais. As situações projetuais têm validade em um sentido genérico de composição ou nas combinatórias, referidas na fase anterior. Mas a dinâmica interna da forma dada pelo uso dos lençóis de borracha, essa é um mistério que só se revela no ato mesmo da manipulação, no jogo e no equilíbrio precário com os quais os lençóis se impõem no espaço e tempo presentes.

Considerações finais

Acredito que o ato solitário da artista em visitar seus trabalhos expostos

10. MORRIS, Robert. “O tempo presente do espaço” (1978). In: FERREIRA, G.; COTRIM,C. (org). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.404.

11. Ibidem, p.405.

nessas galerias - constituiu momentos importantes de tomadas de decisão em seu projeto poético. Os trabalhos nos espaços grandes e complexos mostram-me bem claramente direções vislumbradas naqueles momentos de contemplação meditativa, em que deliberou pelo uso das borrachas. E isso implicava a adoção do espaço expositivo em sua dimensão poiética: somente naquela extensão era possível desenrolar e performar com os lençóis, cujos rolos alcançam 20 metros lineares. O peso da matéria se alia à experiência de presentidade: fornecem juntos, o jogo performativo da matéria e do corpo da artista, onde o espaço compositivo se confunde com o espaço expositivo.

Atualmente muitos pesquisadores em História da Arte e da Cultura se debruçam em teóricos que vão operar tramas da escrita com a imagem, entre o que está próximo e distante. Georges Didi-Huberman tem se tornado uma das principais referências no estudo e evocação de imagens dialéticas e no trânsito convulsivo de imagens, no tempo. Em seu texto “Atlas: como levar o mundo às costas”, o filósofo e historiador, a respeito do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, sustenta como é importante para o historiador considerar o *tableau*: o quadro, a obra, aquilo que vemos e aquilo que representa a estabilidade e certeza da história¹². Mas é necessário também considerar a *table*, a mesa de trabalho, onde se pode dar a formatividade das ideias, as montagens e os esquemas. Torna-se necessário que o artista se conscientize cada vez mais dos lugares da *table* e do *tableau* em seu percurso poético, e permita, quando necessário, que se instaure uma via de mão dupla entre eles.

Expor trabalhos, para o artista, vai além de sua inserção e frequência no sistema das artes, do desejo de socialização de sua poética ou mesmo além do

12. “Desconfiando de sua condição epistemológica, a suspeita recai sobre seu objeto, como a própria noção de quadro. A utilização dessa noção em uma literatura científica, como “quadros clínicos” ou em uma perspectiva historiográfica de “quadros históricos” ou a história enquanto “quadro de acontecimentos”, por exemplo, mostra que tanto a ciência quanto a história, para se estabilizarem enquanto quadros, sustentam uma continuidade sequencial que lhes é inerente.” In: JORGE, Eduardo, Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. In: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/arte.filosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/arte.filosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf), p.122. Acessado em 22/04/2014.

aspecto autobiográfico e autorrepresentacional que toda exposição abarca. Expor é construir um recorte necessário em meio a coleções sem fim que habitam o espaço de trabalho. Mas em nossa atitude recorrente de levar um fragmento do atelier à galeria, pode ser que ali tenha sido levado um vestígio tão potente que possa reiniciar o processo entrópico do atelier, no interior do espaço expositivo.

Referências

- DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras/ MAC, 1999.
- JORGE, Eduardo. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. In: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/arte.filosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/arte.filosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf). Acessado em 22/04/2014.
- MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- MORRIS, Robert. “O tempo presente do espaço” (1978). In: FERREIRA, G.; COTRIM,C. (org). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- PASSERON, René. **La poiéthique**. Paris: Klincksieck, 1975, s.p. (tradução livre).

Exposição como Experiência: Escavação Museográfica na 9^a Bienal do Mercosul

Michelle Farias Sommer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O desenvolvimento da história e teoria expositiva contemporânea pode ser examinado através da forma expositiva. Pensando a partir da prática da museografia da 9^a Bienal do Mercosul | Porto Alegre (2013), designada como uma ação de “escavação museográfica”, esse artigo analisa a arquitetura da exposição e a exposição como experiência. Nesse modelo expositivo bienal, identifica-se o potencial fenomenológico na arquitetura como a capacidade de dar significado ao ambiente mediante a criação de lugares específicos para a fluidez da subjetividade contemporânea, sem a criação de envoltórios artificiais. Na análise dessa exposição reside a possibilidade de contribuir para uma nova narrativa de intersecção entre artes visuais e arquitetura na história das exposições contemporâneas.

Palavras-chave: Exposição contemporânea. Experiência. Forma expositiva.

Abstract: The development of history and theory of contemporary exhibition can be examined through the exhibition form. Thinking from the practice of museology of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre (2013), designated as an action of “museographic excavations”, this paper analyzes the architecture of the exhibition and the exhibition as experience. In this biennial exhibition model is identified the phenomenological potential in architecture as the ability to give meaning to the environment through the creation of specific places to the fluidity of contemporary subjectivity, without creating artificial wraps. The analysis of this exhibition is an opportunity to contribute to a new narrative of intersection between visual arts and architecture in the history of contemporary exhibitions.

Keywords: Contemporary Exhibition. Experience. Exhibition form.

A exposição contemporânea: o terceiro espaço onde arquitetura e artes visuais *intersão*

Estar desperto, vigilante, atento para perceber a interdependência entre todas as coisas. A compreensão da interdependência (cognitiva, física, cultural) é um ensinamento essencial da sabedoria budista. Da compreensão da interdependência à percepção humana, não é possível separar um fenômeno do contexto de outros fenômenos. Um dos problemas da percepção, em graus variados, é a tentativa de isolar aspectos particulares de um acontecimento e vê-los como se constituísse uma totalidade. Na arte, na impossibilidade da construção de grandes relatos e de uma verdade absoluta que resuma a infinidade de conexões possíveis referentes a um acontecimento como um evento expositivo (se é que isso foi um dia possível), uma afirmação a favor das interconexões: estreitamentos de expectativas geram falsas expectativas.

O conceito de origem interdependente formulado pela filosofia budista é o ponto de partida para essa proposição de deslocamento do conceito para a arte contemporânea e, mais especificamente, para a exposição, esse formato (ainda) hegemonic de apresentação pública da arte. A experiência da arte em uma exposição, mesmo quando confinada a fisicalidade de um espaço expositivo, não se encontra isolada.

Quando se procura algo que defina o que é a experiência de uma exposição, é bastante provável que o imaginário remeta-nos à experiência do espaço, para as relações interdependentes estabelecidas entre obra, o espaço ocupado por ela (físico, da própria obra e simbólico, do seu entorno imediato) e o espaço compartilhado por ela em relação a outras obras.

A exposição é, em sua essência, interdependente de uma rede complexa de causas e condições que se estrutura a partir de, no mínimo, duas relações fundamentais das quais derivam todas as demais: obras e espaço, ou seja, interdependência entre arte e arquitetura que configuraram a forma expositiva.

O espaço da exposição pode ser entendido como um “terceiro espaço”, um intervalo entre dois mundos: o espaço e tempo presente do acontecimento da exposição e o espaço e tempo permanente da edificação que sedia o evento efêmero. O terceiro espaço, o espaço da exposição, é povoado por símbolos, signos, afetivos, mnemônicos, políticos que modifica o lugar, o seu caráter, o seu significado, a sua constituição e confere uma nova identidade temporária de “entre-lugar”.

Na perspectiva pós-colonialista, BHABHA (2011) utiliza o termo terceiro espaço como um novo lugar de enunciação cultural, indeterminado e ambivalente por natureza, uma vez que nele incidem e confluem as condições da linguagem como estrutura de significação, as posições de sujeitos e as implicações inerentes ao enunciado, à referência. O terceiro espaço abre brechas na temporalidade homogênea da identidade histórica de uma tradição gerada sob a força unificadora e autoritária dos significados fixos e normativos para a criação de um novo espaço narrativo. Para o teórico, o terceiro espaço é em si irrepresentável, e constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. É o “entre lugar” que fornece o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dá inicio a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração. É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas são negociadas.

De uma forma esquemática, uma exposição consiste em um conjunto de obras, resultado de um processo de seleção a partir de determinados critérios estabelecidos pelo artista, pelo curador e/ou pela instituição, unificada por um discurso e título, e disponibilizada ao público em lugar específico (arquitetônico e geográfico), por um período de tempo determinado.

Sem um espaço expositivo não há exposição. Com a devida licença poética

a partir da citação do monge budista *Thich Nhat Hanh*, a partir do texto “*Interser – o coração da compreensão*”¹, para a abordagem de exposições de arte contemporânea como um terceiro espaço proponho que, nesse contexto, arquitetura e artes visuais “*intersão*”.

A exposição para a arquitetura: um desafio de natureza efêmera

O que é o pensamento arquitetônico? A arquitetura é uma materialização de pensamento? Poderia ser ela outra coisa além de uma representação de pensamento?²

A exposição para os arquitetos, profissionais diretamente envolvidos no processo de materialização de um evento expositivo, representa um desafio. Pela sua característica efêmera – ocorrendo em um espaço e tempo determinado para início e fim – a exposição redefine a própria ideia da arquitetura como espaço construído e permanente herdada da tríade vitruviana³. No contexto nacional, a forte herança da arquitetura modernista consolida o pensamento arquitetônico atrelado exclusivamente à representação da forma e exclui possibilidades de pensamento sobre alternativas efêmeras de construção na formação do arquiteto.

Conceitualmente, a arquitetura efêmera existe quando cumprida uma situação transitória em sua própria constituição ou, ainda, nomadismo. Entendo a arquitetura expositiva como uma prática espacial de natureza efêmera, que vincula o pensamento sobre o espaço expositivo à forma simbólica e experiencial,

1. Interser é uma palavra que combina o prefixo “inter” com o verbo “ser”, uma palavra que não está no dicionário de língua portuguesa, ainda.

2. Derrida, em entrevista concedida para a revista italiana Domus, em 1986, traz à discussão algumas questões importantes relacionadas à teoria e prática da arquitetura. “Uma arquitetura onde o desejo pode morar”. NESBITT (2008, p. 165 – 172)

3. O legado de “Da arquitetura”, de Vitruvius (em 10 volumes, de aproximadamente 27A.C), definiu o escopo da arquitetura, formulou a hipótese de que o homem, por ter “uma natureza imitativa e educável (...) evoluiu progressivamente da construção de edifícios para outras artes e ciências” e elencou os atributos exigidos da arquitetura através da célebre “tríade” – firmeza (durabilidade), comodidade (utilidade ou adequação) e prazer (beleza ou forma ideal).

não reduzindo a representação do pensamento da arquitetura à técnica. A terminologia arquitetura expositiva engloba as demais designações - *design expositivo, expografia, museografia* – sendo uma prática que se encontra no “ponto do meio”, no “entre”, uma intersecção entre arquitetura e artes visuais, um terceiro espaço que configura a forma expositiva.

A proposição dessa abordagem teórica para além de questões técnicas na arquitetura avalia as aspirações da arquitetura como profissão, as intenções dos arquitetos e a relevância e contribuições da prática para a cultura em geral. Nessa esteira, algumas teorias recentes apresentam tentativas de construir uma explicação para os aspectos não examinados da disciplina com abordagens oriundas da desconstrução⁴.

“O pensamento arquitetônico só pode ser desestrutivista neste sentido: como tentativa de visualizar o que estabelece a autoridade da concatenação arquitetônica na filosofia. Dito isso, podemos voltar ao que relaciona a desestruturação com a escritura: a sua espacialidade, o pensamento concebido como um caminho, como abertura de uma trilha que inscreve os seus rastros sem saber exatamente onde eles vão levar”⁵.

Os arquitetos Peter Eisenman, Bernard Tschumi e Anthony Vidler tem dado ênfase à crítica na dissolução das fronteiras disciplinares consideradas a partir da desestruturação filosófica proposta por Jacques Derrida. Para Tschumi e Derrida, a definição do objetivo da arquitetura é muito próxima: “(realizar a

4. É precisamente a linguagem das metáforas arquitetônicas como os “fundamentos da filosofia” ou mesmo “a arquitetura da arquitetura” que Derrida propõe-se a desestruturar ou desmontar as oposições fundamentais “binárias” em que se assentam a linguagem e o significado. A prática desestruturante analisa esses pares de oposições para mostrar que eles não são naturais, mas construídos pela cultura ou “institucionalizados” em um dado momento histórico. A proposição e aceitação dessas oposições como naturais é um processo ideológico, isto é, que ilude e limita o pensamento. Para Derrida, a arquitetura almeja o controle da comunicação, do transporte, da economia. Sua reflexão crítica sobre a arquitetura pós-moderna propõe o fim a este “plano de dominação”. NESBITT (2008, p. 165). “Já faz algum tempo que vem se estabelecendo uma espécie de procedimento desestruturativo, uma tentativa de emancipação em relação às oposições impostas pela história da filosofia como *physis/téchne, Deus/homem, filosofia/arquitetura*”. DERRIDA (1986) in NESBITT (2008, p. 168).

5. DERRIDA (1986) in NESBITT (2008, p. 168-169).

construção das) condições que deslocarão os aspectos mais tradicionais regressivos de nossa sociedade e simultaneamente reorganizarão esses elementos da forma mais libertadora possível”⁶.

De acordo com Tschumi, os limites estabelecidos pela disciplina são as áreas estratégicas da arquitetura. E é partir dessas distensões que o “prazer da arquitetura” pode ser resgatado.

A exposição como experiência: uma abordagem em três atos históricos e uma prática contemporânea

1º ato: a galeria “cubo branco” como espaço de intervenção

O’DOHERTY (1996) investigou a galeria, espaço introspectivo e autorreferente de exposição da arte modernista, como espaço de isolamento da vida real. Importantes contribuições foram feitas por este crítico e artista na investigação espacial, experimental, plástica e teórica sobre o espaço expositivo de arte na primeira metade do século XX:

“Durante os anos 50 e 60, notamos a codificação de um novo tema à medida que ele se transforma em consciência: quanto espaço deve ter uma obra de arte (dizia-se então) para “respirar”? (...) o que fica bem junto e o que não fica? A estética do ato de pendurar evolui de acordo com seus próprios usos, que se tornam convenções, que se tornam normas”⁷.

No final dos anos 50 e início dos anos 60, duas experiências de intervenções artísticas no espaço da galeria são propostas por Yves Klein e Armand P. Arman, em *O Vazio* (1958) e *O Pleno* (1960), respectivamente, ambas na Galeria Iris Clert, em Paris.

Yves Klein pintou a fachada da galeria de azul, serviu coquetéis azuis aos visitantes, contratou um membro da Guarda Republicana uniformizado para ficar na entrada da galeria, retirou a mobília do espaço expositivo, pintou as paredes de branco, deixou a vitrine sem objeto algum, propôs uma chegada triunfal à galeria – em queda livre de uma janela do segundo andar, de onde caiu sem se

6. NESBITT (2008, p. 41).

7. O’DOHERTY (2002, p. 21).

machucar em função das aulas de judô para tal feito. Yves Klein designou a exposição como “O Vazio: o isolamento da sensibilidade num estado de matéria-prima estabilizado pela sensibilidade pictórica”. O’Doherty (2002, p. 104) definiu esse trabalho como um dos mais decisivos insights da arte do pós-guerra.

Dois anos após a intervenção artística de Yves Klein, Arman propõe “O Pleno”, em 1960. Uma ocupação total do espaço interno da galeria, com um amontoado de lixo, sucata, detritos que impossibilitava a entrada do espectador no espaço expositivo. Para o artista, a proposta configurou-se como um acesso de raiva, uma desobediência ao poder paterno: o modernismo doutrinador.

Ambos os trabalhos, repletos de consciência sobre a experiência da exposição, são também críticos sobre a saturação do espaço da galeria. Do modelo do cubo branco do modernismo, O’DOHERTY (2002) traça uma analogia com a história da religião, com recintos rituais e simbólicos, recluso onde se anula a matriz espaço-tempo. Nessa relação, igreja e galeria de arte apresentam as mesmas regras: o mundo exterior não entra, as janelas são lacradas, as paredes são brancas, teto é uma fonte de luz, o chão é polido ou acarpetado, não há sombras, limpeza extrema e artificialidade. Yves Klein e Arman estão na transição do momento de engajamento do artista com o lugar de apresentação da própria obra.

2º ato: um salto para o exterior e críticas ao confinamento espacial

A geração dos artistas da desmaterialização dos anos 60-70 estendeu as ações para além dos muros dos museus e galerias e suscitou uma série de discussões sobre as possibilidades libertadoras ou limitadoras dos espaços expositivos tradicionais, redefinindo o conceito de lugar e espaço da arte e questionando as formas de apresentação e representação da arte em exposições.

Os textos do artista norte-americano Robert Smithson (1938-1973) versam sobre materializações espaciais e críticas aos espaços expositivos tradicionais, apresentando uma crescente consciência da presença de ideologias por trás da

institucionalização da organização física do espaço expositivo. Em suas reflexões, Smithson aponta para a distância entre o real, o ideal e sua representação no espaço expositivo, além de questionar o estabelecimento de uma noção de temporalidade simultânea característica da apresentação de vários elementos em um único espaço, o da galeria. As conclusões incidem sobre as inalcançáveis distâncias entre representação e representado, o quanto a mediação da instituição se interpõe entre o espectador e os trabalhos e o quanto a categorização a que estão submetidas às obras de arte expostas no museu⁸ levam a nulificação e restrição da leitura de obras.

Em 1972, SMITHSON (1996, p. 154) escreve o texto “confinamento cultural” como crítica à Documenta 5, ocorrida nesse mesmo ano, e à prática curatorial de Harald Szeemann, um dos pioneiros no modelo “curador-autor”.

“O confinamento cultural se produz sempre que um curador impõe seus próprios limites em uma exposição de arte ao invés de solicitar que o artista os estabeleça. Espera-se que os artistas adaptem-se a categorias fraudulentas. Alguns artistas acreditam que estão se aproveitando a situação quando, na verdade, da situação oportunamente se aproveita deles. (...) A função do curador-carcereiro é de isolar a arte do resto da sociedade. Depois virá a integração. Uma vez que o trabalho se encontre totalmente neutralizado, inofensivo, abstraído, seguro e politicamente lobotomizado, estará pronto para ser consumido pela sociedade. Tudo se resume a enlatados visuais e a mercadoria transportável. (...) As exposições, com data de início e fim, vêm-se confinadas a modos desnecessário de representação (...). Será possível que as exposições tenham se tornado depósitos de sucata metafísica? Miasmas categoriais? Lixo intelectual? Intervalos especializados da desolação visual?”

Dos anos 70 a atualidade, assistimos novas traduções em práticas curatoriais - do curador autor ao curador com autoria diluída - na simultaneidade de ocorrência de diversos modelos e uma crescente mediação com a arte na introdução de novas ferramentas - inclusive virtuais - e agentes especializados. No entanto, inevitavelmente e com frequência, a exibição pública de arte configura-se em exposições, sendo que o modelo dominante das últimas décadas tem sido

8. Agrupadas por diversas afinidades como períodos, escolas ou qualquer outro rótulo.

as exposições em grande escala.

3º ato: a reinvenção da exposição?

Uma exposição ocorre através da interação causal de condições. Em linhas gerais, observo que o artista está preocupado com a exibição do seu trabalho, a curadoria com a amarração do projeto curatorial para além de individualidades enquanto a arquitetura objetiva explorar a “experiência da exposição” no espaço, configurando uma forma expositiva que, para que além de sua materialização efêmera possa ser configurada uma memória do evento. Mas no que consiste exatamente a experiência da exposição?

A experiência da exposição é uma prática de apreciação estética contemplativa, independentemente da discussão que se estabelece entre espectador ativo e passivo. A experiência da exposição é um acontecimento pluralista radical cujo número de relações que podem ser estabelecidas a partir dela tende ao infinito, permanecendo simultaneamente aberta em relação às possibilidades de classificação. De acordo com DEWEY (2010, p. 22), a experiência estética não é a contemplação passiva de objetos inertes: “É ativa e dinâmica, um fluxo padronizado de energia - em uma palavra, é viva”.

A exposição de arte contemporânea é um dispositivo que estabelece conexões entre o técnico e o simbólico⁹ e, embora temporalmente limitada, seu encerramento representa uma consumação da matéria efêmera, mas não uma cessação da experiência. A exposição é uma experiência concreta, física - precede uma vivência corporal para acontecer - e de presentificação.

A experiência da exposição está condicionada ao presente e é simultaneamente dependente do passado - pelo espaço que ocupa, origem histórica e função social - e do futuro - não raro apresentando uma especulação premonitória em relação ao *what is next* ou uma espécie de proposição para um *to see what is coming*. Em relação à presentificação registra-se, ainda, a possibilidade de integração da experiência expositiva do tempo vivenciado à memória. A exposição

9. CARVALHO (2012)

nos remete ao passado, contextualizando com a história das exposições como outra possibilidade para a compreensão da história da arte, e ao futuro com o porvir a partir da crescente inserção de novos agentes, interfaces e especulações. Para a arte como experiência, DEWEY (2010, p. 46) lança a afirmação que pode ser aplicada também à experiência expositiva: “*Um passado teimoso e um futuro insistente, ajudando a dar à luz o mundo (...) ainda não nascido*”.

A exposição é uma experiência que, embora aconteça primeiramente em uma instância de percepção individual, não está subjetivamente encapsulada: a experiência tem “um lócus objetivo, evocado e perpassado por uma transação entre organismo e meio, e é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 20-21). A experiência da exposição constitui um todo e leva consigo sua qualidade individualizante.

O ponto focal no meio da transação, no que tange à experiência estética, é o que Dewey chama de “produto artístico”, o objeto ou a sequência de eventos¹⁰. Especulo se, a partir desse contexto, a exposição poderia ser entendida como um produto artístico singular já que ela configura-se a partir de uma sequência de eventos, tanto que a antecede, em seu processo, quanto a uma seqüência de eventos no próprio acontecimento em uma ação vivencial técnica e simbólica que faz o percurso até sua consecução. Em relação à interdependência exposição-obra como condição de existência, ela é unilateral: não existe exposição sem obra, mas o oposto não é verdadeiro.

A exposição como experiência é construída a partir das relações das interações que acontecem em fluxo contínuo que exige uma mobilização de afetividade do espectador para implicar-se com e por ela. Diferentemente de outras artes que tem um tempo determinado para sua apreciação, como o cinema, o teatro ou um concerto, uma exposição de artes visuais tem um tempo flexível que é fixado pelo espectador. As precipitações e ânsias características do nosso

10. O produto artístico e a obra de arte constituem uma diéde fundamental na filosofia da arte de Dewey.

tempo conduzem a uma experiência superficial e a exposição pode ser lida como mais uma obstrução a ser vencida e não como um convite à reflexão. Nesse sentido, o excesso de informação na exposição também pode ser prejudicial à experiência: “*As experiências também tem seu amadurecimento abreviado pelo excesso de receptividade*”¹¹.

Após o encerramento da exposição, permanece um memorial duradouro registrado em registros audiovisuais, impressos em catálogos ou disponíveis em plataforma online. A memória da experiência da exposição, no entanto, invariavelmente remete-se à experiência do espaço. Com a inserção de novas ferramentas para registro a partir da web 2.0 e a introdução crescente de novas categorias artísticas (performance, arte participativa, etc), uma pergunta: é tempo de mudança para o formato até então hegemônico de exibição pública da arte, a exposição?

Observo que o formato expositivo tem sido expandido para a noção de evento, indicando uma expansão da ação – até então restrita à fisicalidade do espaço expositivo – para outras possibilidades durante a duração do projeto. Projetos artísticos baseados em práticas colaborativas e coletivos de artistas tem gradualmente ocupado os espaços públicos para exibição de trabalhos, muitos dos quais estão baseados em processos de interação com o público, sendo muitas vezes ainda ações efêmeras ou destrutíveis, outros de natureza praticamente invisíveis, ou delicados demais para serem transportados e consequentemente expostos. Desses práticas, fazem parte palestras, recitais e performances. Em entrevista recente¹², a curadora da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Sofia

11. DEWEY (2010, p. 124).

12. Entrevista concedida à autora, em 07-10-2013, durante a vigência do evento. De um lado, curadoria e de outro, museografia, consideradas a partir das atividades profissionais desempenhadas pelas envolvidas nessa conversa, encontram-se para pensar criticamente a experiência da prática expositiva hoje - entre processo e materialização, intencionalidade artística e curatorial, interpretação e apresentação pública de arte contemporânea. A entrevista “*Práticas curoriais e espaciais, um diálogo com Sofia Hernández Chong Cuy*” será publicada na próxima edição da Revista Porto Alegre (no prelo).

Hernandez Chong Cuy, quando indagada se é possível especular sobre modelos alternativos para a produção e exibição de arte além da exposição, responde: “*There is new popping up all the time. Creio que há muitos! O projeto de Ekphrasis¹³, por exemplo, no contexto dessa bienal, demonstra que nem tudo deve ser exibido no espaço expositivo como documento e que há outras formas de compartilhar e ter uma experiência. Um modelo esse, parece-me um bom inicio para esse tipo de discussão para além da fisicalidade da exposição.*

Ou seja, temos novos formatos de exibição de arte à vista?

Um pensamento sobre a experiência da exposição a partir da prática¹⁴: escavações museográficas na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre

No mundo de velocidades aceleradas e urgentes, o corpo é afetado na sua capacidade de apreender o momento, que requer tempo *de-morar-se*. Tempo esse que está sendo progressivamente suprimido das nossas experiências. Contextualizando a função do abrigo para a arquitetura, penso que nossas moradas também são efêmeras: no universo, no céu, na terra, na casa. Talvez o único habitar permanente, no ciclo da vida, seja o nosso corpo dentro da “grande casa”. A arquitetura do nosso tempo é a arquitetura disciplinadora, do apartamento, configurada através de barreiras, portas, passagens que estabelecem situações de isolamento, e não raro insuflam a violência. Não seria a natureza da arquitetura exatamente o seu oposto, o acolhimento?

A arquitetura do acolhimento incide na descoberta de que há um sentido de acolhimento em todas as coisas do mundo. Contribuir para o estabelecimento

13. O projeto Ekphrasis está baseado no tempo ou no processo, efêmeros ou destrutíveis, de natureza praticamente invisível, ou delicados demais para serem transportados. Parte deles foram apresentados em uma série de palestras, recitais e performances.

14. A equipe de museografia da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre foi formada por: Eduardo Saorin e Michelle Sommer (coordenação geral, projeto museográfico e planejamento); Alberto Gomez (projeto museográfico); Bruna Bailume de Vasconcelos (produção executiva) e Ricardo Curti (assistência de museografia).

de linguagens de afeto e hospitalidade é tarefa da arquitetura que coloca o pensamento sobre o espaço não exclusivamente no espaço em si, mas na oferta para que o indivíduo porte a própria hospitalidade, o seu próprio espaço. Nesse pensamento sobre a arquitetura do acolhimento a amorosidade é o seu primeiro sentido.

Para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre a arquitetura expositiva apresenta como princípio para a configuração do lugar o “dar lugar”, abrir-se à incorporação dos lugares: a abertura é a matriz do acolhimento para a fluidez da subjetividade contemporânea, sem a criação de envoltórios artificiais. Em 10.000m² de área expositiva distribuídos em quatro espaços expositivos – Usina do Gasômetro, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Memorial do Rio Grande do Sul e Santander Cultural, a noção tradicional de projeto foi transformada em “estratégia projetual”: uma ação de retirada de todos os suportes internos que limitavam o estabelecimento de relações dentro/fora do espaço expositivo.



Fig. 01 - Usina do Gasômetro. Vista da obra “Armação do remoto ou deslembraça vertebrada”, 2013, de Sara Ramo, contígua à obra “Conhecimento acumulado em uma corrida frenética contra a morte que a morte deve ganhar”, 2013, de Koenraad Dedobbeleer.

Essa ação, conceitualmente designada como “escavação museográfica”, busca a camada que estava embaixo de outra camada, aplicando um conceito radical de retirada de barreiras visuais de todos os espaços expositivos designados para essa edição. Nessa leitura, o espectador é convidado a ser participante ativo do espaço expositivo, convidado a deslocar-se, convidado a relacionar-se com o entorno da paisagem não restrita ao interior do prédio, convidado a estabelecer relações entre os trabalhos sem a construção de barreiras visuais.



Fig. 02 – Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Vista da obra “Caverna do morcego”, 1971-2014, de Tony Smith.

A premissa é uma arquitetura silenciosa, da autoconsciência arquitetônica, proposta como uma ruptura e não como continuidade de uma arquitetura expositiva atualmente vigente que tende à espetacularização e à estetização generalizada. Tenta-se uma outra via no terceiro espaço para a configuração de signos afetivos, fundando novos lugares que são desvelados. A “escavação museográfica” revela a arquitetura do espaço primeiro, do espaço institucional, abrindo-o para o estabelecimento de uma relação direta com o exterior, propiciando a invasão da luminosidade e da paisagem externa, tornando visível os vestígios da arquitetura das edificações que estavam encobertas.

Nessa forma expositiva, a abertura é a nossa matriz do acolhimento, do espaço que não está domesticado, que é liberto da criação de barreiras, portas e

passagens para propiciar o estabelecimento visualidades entre o maior numero possível de trabalhos e ofertar, assim, ao espectador a possibilidade da construção de suas proprias relações no espaço expositivo e reflexões sobre a exposição. Na prática da arquitetura expositiva da 9^a Bienal do Mercosul | Porto Alegre, especula-se sobre a dimensão do invisível da arquitetura expositiva, configurada a partir da arquitetura do espaço, do evento e do movimento, do encontro e do diálogo entre proposições artísticas, lugares e pessoas. Embora a arquitetura tenha uma tradição estática, o movimento é a sua essência e não renegamos a um papel secundário o movimento dos corpos no espaço nessa composição espacial. Retoma-se a noção do corpo como lugar-zero do campo perceptivo, limite a partir do qual se define outro corpo.



Fig. 03 – Terraço da Usina do Gasômetro com vista para o Rio Guaíba.

Não se utilizam suportes ou artífices cenográficos: os suportes expositivos, quando ocorrem, estão a serviço da obra de arte e são não invasivos ou impositivos, mas propostas de formas leves e minimalistas para propiciar a emersão do trabalho de arte. No espaço entre trabalhos é ofertado o espaço de respiração, para deixar a consciência respirar e as mentes desordenadas da lógica imposta pela contemporaneidade terem a oportunidade da quietude e do silêncio. Evita-se o adensamento espacial. Oferta-se o espaço para a experiência achar o seu próprio espaço de relação com o trabalho de arte. A exposição como experiência da arte.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi. *O bazar global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. Versão original: 1994.
- CARVALHO, Ana Albani. A Exposição como Dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE* Vol.1, nº2, jul/dez de 2012. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.
- DEWEY, John. Arte como Experiência. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- HANH, Thich Nhat. *O coração da compreensão*. Editora Bodigaya: 2000.
- NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2^a edição, 2008.
- O' DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In “Robert Smithson: The Collected Writings”, ed. Jack Flam. MIT Press, 1996.

Galeria de Arte Digital SESI-SP – modelos expositivos a partir do conceito Media Facade

Débora Aita Gasparetto/Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Este artigo problematiza os modos de exposição, visualização e consumo da arte digital por meio da primeira galeria a céu aberto da América Latina, instalada na fachada do prédio da FIESP- SESI-SP, em meio à Avenida Paulista. Como uma parceria da Verve Cultural e do SESI, a Galeria de Arte Digital SESI-SP é inaugurada em 2012. A proposta segue a tendência internacional do conceito Media Facade, ou seja, fachadas multimídias que oferecem espaços à exposição artística e cultural e visam conectar as pessoas e cidades por meio da arte digital. A partir de mostras realizadas neste espaço expositivo aberto e do cruzamento com outros espaços que seguem esta linha, em uma perspectiva histórica, o intuito é refletir sobre suas possíveis relações com a história da arte, tensionando questões como: arte – ativismo – marketing – entretenimento.

Palavras-chave: arte digital - história da arte - Media Facade

Abstract: This article discusses expositive and viewing modes and consumption of digital art through the first gallery open of Latin America, installed on the facade of the building FIESP-SESI-SP, amid the Avenida Paulista. As a partnership between Verve Cultural and SESI, Gallery SESI-SP Digital Art was inaugurated in 2012. Proposal follows the international trend of the concept Media Facade, ie multimedia facades that offer spaces for artistic and cultural exposure and aim to connect people and cities via digital art. From exhibitions held in this open exhibition space and crossover with other spaces that follow this line, in a historical perspective, the aim is to reflect on their possible relationships with the history of art, tensing questions like: Art - Activism - Marketing - Entertainment.

Keywords: digital art –history of art – Media Facade

Introdução

A exposição é um dos principais modos de legitimação das obras de arte. Sonia Salcedo del Castillo (2008), afirma que quando a obra encontra o público, ela se afirma como uma obra de arte. A arte digital, entendida neste contexto enquanto sistema complexo, em obras-projetos-trabalhos que envolvem computabilidade, interatividade, virtualidade, imersão e tempo real, produção que alia arte-ciência-tecnologia, ainda não conquistou os tradicionais

espaços expositivos no Brasil, como os museus de arte, as galerias e as feiras. Nos últimos anos, pouco tem se experienciado de arte digital em bienais como a de São Paulo ou a do Mercosul, duas das mais representativas plataformas expositivas brasileiras com inserção internacional. Para encontrar a arte digital é preciso recorrer aos festivais específicos, aos laboratórios das universidades e, ultimamente, às ruas.

Projetos que levam o conceito Media Facade têm atraído direta ou indiretamente milhões de pessoas, isto sugere que é no espaço público e junto ao público que esta produção tem ampliado seu potencial expositivo e conquistado sua legitimização. Isto gera novas problemáticas para os historiadores da arte. Autores como Edward Shanken e, no contexto brasileiro, Walter Zanini e Nara Cristina Santos, oferecem caminhos para uma historiografia possível, portanto é nesta linha que se pretende pensar em uma aproximação com tais questões abordadas.

As fachadas multimídias – Media Facade

Desde o final dos anos 1980, as “fachadas mediáticas”, como Wolf Lieser (2010) prefere denominar os projetos de Media Facade ou fachadas multimídias, passaram a integrar os ambientes urbanos, em uma mistura de arquitetura, design, arte, publicidade e interatividade. Conforme Lieser (2010) existem pelo menos três abordagens conceituais distintas para estas fachadas, a primeira se relaciona aos produtos pré-fabricados, que podem ser imagens ou filmes; a segunda abordagem se refere às instalações mediáticas que trabalham com os dados do meio ambiente, criando novas formas de representá-los. Já a fachada mediática interativa oferece aos participantes a possibilidade de interagir com os dados, alterando as imagens a cada interação.

Usualmente, os meios utilizados para estas exposições em fachadas de prédios são os LEDs (light-emitting diode) ou as projeções mapeadas. Neste sentido uma série de festivais e espaços expositivos específicos tem preenchido as paisagens urbanas com imagens digitais, quase sempre instalados em shoppings

ou prédios comerciais.

Internacionalmente, Lieser (2010) aponta alguns destes ambientes que são referência no conceito mais geral de Media Facade, entre eles a Galleria Department Store, em Seul, na Coréia, onde peças de vidro esmerilado são iluminadas uma a uma, à noite, por meio de programação computacional. Entre os artistas e grupos interdisciplinares que fazem parte da história da arte em fachadas multimídias, o autor destaca Jan e Tim Edler, por meio do atelier realities: united, que são responsáveis por alguns projetos de sucesso, como a fachada BIX criada em 2003 sobre o Kunsthause Graz, um centro austriaco de exposições de arte contemporânea.

O Laub[au] é outro grupo que trabalha na interface das fachadas multimídias, como no projeto Touch (2006), uma instalação interativa no Dexia Tower, que é um grande edifício situado em Bruxelas (Bélgica). Na oportunidade o prédio se tornou uma imensa paleta RGB mutante, a partir da interação do público em uma tela tátil exposta na base do prédio.

Em um mapeamento que realizamos do circuito nacional e internacional da arte digital, para a publicação “O ‘curto-circuito’ a arte digital no Brasil”, com foco nos festivais, encontramos o conceito Media Facade como uma tendência e reconhecemos festivais consolidados internacionalmente, unindo as cidades e as pessoas ao redor do mundo. Entre alguns exemplos em âmbito internacional está o festival Connecting Cities¹ (2012-), que é iniciado pelo Public Art Lab(PAL)², em Berlin, e tem o apoio de grandes instituições e festivais do universo da New Media Art internacional, como o Ars Electronica; o FACT, de Liverpool; o iMAL, de Bruxelas; o Medialab Prado, de Madri; o Mutek, de Montreal; a Verve Cultural, de São Paulo, de entre outras. Esse festival é específico de Media Facade e seguindo essa proposta artística, se opõe à utilização das fachadas com fins comerciais nos centros urbanos, inserindo arte nesses espaços e permitindo aos

1. <http://www.connectingcities.net/>
2. <http://www.publicartlab.org/>

cidadãos comuns a ativação de ambientes interativos e a troca entre as cidades envolvidas no projeto, conectando-as. O Brasil está inserido no mapa desse festival pela Galeria de Arte Digital SESI-SP, via Verve Cultural³. O Media Facades Festival⁴, (2008-2010), é outro projeto idealizado pela Public Art Lab (PAL) de extrema relevância para as discussões e apresentações de obras relacionadas ao conceito das fachadas multimídias. Também, Urban Screens⁵ é um evento que se propõe a conectar cidades e telas.

Destaca-se a Media Architecture Biennale⁶, desde 2007, como conferência em Londres, e a partir de 2012 no formato bienal, itinerante e concedendo prêmios. No contexto institucional, a partir do trabalho do Media Architecture Group junto a Media Architecture Biennale, desenvolve-se posteriormente, em 2009, o Media Architecture Institute, que tem articulado relações entre universidades e instituições de pesquisa, unindo arquitetura, design, arte e publicidade. Também o recente Screen City Festival⁷, desde 2013, na Noruega, tem ganhado notoriedade.

Mais voltado ao conceito de vídeo mapping, acontece o Mapping Festival⁸, que em 2014 completa a 10^a edição, em Genebra, na Suíça. Mas é preciso esclarecer que embora tome emprestada a fachada e, por vezes, o prédio todo, o mapping não é algo fixo como as Media Facades.

No contexto Brasileiro, o FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica) em 2010 institui uma categoria específica para Arte Pública Interativa, é o FILE PAI, que conta a cada ano com obras projetadas pela cidade e expostas em vitrines de lojas, as quais se tornam interativas. E o Vídeo Guerrilha⁹(2011-) foi um dos primeiros eventos de grande porte específicos na linguagem das projeções e projeções mapeadas em espaços públicos, acontecendo na Avenida

-
- 3. <http://vervesp.com.br/>
 - 4. <http://www.mediafacades.eu/>
 - 5. <http://www.urbanscreens.org/>
 - 6. <http://mab14.mediaarchitecture.org/>
 - 7. <http://www.screencity.no/>
 - 8. <http://www.mappingfestival.com/>
 - 9. <http://www.videoguerrilha.com.br/>

Augusta, em São Paulo.

No entanto, em dezembro de 2012 acontece o SP_URBAN Digital Festival¹⁰, que tem curadoria de Marília Pasculli e Tanya Toft, momento em que é inaugurada a Galeria do SESI-SP¹¹, a primeira galeria a céu aberto da América Latina, que será abordada a seguir. O ano de 2013 foi importante para a descentralização desse tipo de evento que toma as ruas e une-se ao ativismo e ao entretenimento crítico no Brasil, com iniciativas como o Reconvexo - 1º Festival Nacional de Vídeo-Projeções Mapeadas e Interativas¹², coordenado por Fernando Rabelo, no Recôncavo Baiano (BA), e o FAM – Festival Amazônia Mapping¹³, idealizado por Roberta Carvalho em Belém (PA).

A Galeria de Arte Digital SESI-SP /modos expositivos

Situada em um dos prédios¹⁴ mais representativos da Avenida Paulista, quase em frente ao MASP, a Galeria de Arte Digital SESI-SP, envolve o prédio com “26 mil 242 mil cluster luminosos formados por 4 lâmpadas de LED cada, 4,3 bilhões de combinações de cores distribuídas em 3.700 m² de tela sobre a estrutura metálica que reveste o prédio da FIESP”¹⁵. Cada cluster equivale a um pixel cada. Estes pixels, invisíveis durante o dia, destacam a diferenciada arquitetura do prédio pela noite, nas mostras que vem compondo a agenda cultural de São Paulo.

O SESI, em diversas regiões do país e, sobretudo em São Paulo, tem apoiado e recebido a arte digital em seus espaços. Desde 2004 o FILE encontra nas dependências do SESI-FIESP um espaço expositivo adequado para atender suas demandas.

O novo espaço expositivo da arte digital no país, esta galeria a céu aberto, já

10. <http://spurban.com.br/>

11. <http://www.sesisp.org.br/Cultura/galeria-de-arte-digital-do-sesi-sp.htm>

12. <http://www.reconvexo.com.br/>

13. <http://amazoniamapping.com/>

14. Edifício Luís Eulálio de Bueno Vidigal Filho, construído em 1979

15. <http://www.fiesp.com.br/galeria-de-arte-digital/>

recebeu duas edições do SP_Urban Digital Festival (2012 e 2013), a mostra “Brasil-Alemanha: Culturas Conectadas” (2013), que integrou as programações do Ano da Alemanha no Brasil, a mostra “Vivacidade - Poéticas Sócioambientais”(2013) e duas edições da mostra Play! (2013 e 2014), todas estas, propostas pela Verve Cultural. Em 2013, o FILE também desenvolve uma curadoria específica para a fachada multimídia do Prédio da FIESP, na categoria: FILE LED SHOW.

A exposição que inaugurou o espaço, no contexto do SP_Urban expôs Antoine Schmitt (França), com a obra City Sleep Night; BijaRi (Brasil), com a obra MetaCidade, VJ Spetto (Brasil), com a obra Inter Freak Quência, e Esteban Gutierrez (Colômbia), com a obra Construcción de ciudad Bototá. Oficinas que aproximavam o público da linguagem dos artistas e da interface com este espaço expositivo também integraram o evento. Na oportunidade, participamos da oficina de Processing, com o colombiano Esteban Gutierrez.

No primeiro contato que tivemos com a “galeria a céu aberto” observamos o projeto a partir de dois pontos de vista: primeiramente, reconhecemos uma seleção de trabalhos em diálogo com a cultura desta metrópole, levantando críticas pertinentes à vida na urbe e as tecnologias. Entretanto, a inauguração coincidiu com o período de Natal e muitos dos transeuntes, com os quais pudemos conversar, não sabiam que a galeria não fazia parte das decorações natalinas, tão pouco que era uma galeria de arte digital, mesmo com o alerta da imprensa. Dois anos depois da sua inauguração, não restam dúvidas de que a galeria já integra a paisagem da cidade e faz parte do cotidiano das pessoas que passam pelo local e a reconhecem como tal. Mas as primeiras impressões ressaltam quão próximas são as relações entre arte- publicidade-entretenimento.

No caso das obras ali expostas podemos entendê-las como entretenimento-crítico, ou seja, embora carreguem a interatividade e os encantamentos tecnológicos da iluminação cintilante e colorida desse espaço de destaque na arquitetura, elas são escolhidas pela curadoria pelo potencial crítico que podem despertar no público: Conforme Marilia Paculli, em entrevista à autora (2013), a

intenção desse projeto é:

Exprimir o desejo de aproximar a cidade a uma experiência mais humana, tornando-se um instrumento de interatividade com o público e um ícone cultural de referência internacional no âmbito da arte e tecnologia.

Inter Freak Quência, 2012, do brasileiro Vj Spetto, um dos mais representativos neste circuito, foi uma das obras escolhidas pela curadora Marília Pascutti, com a colaboração de Susa Pop, fundadora do Public Art Lab (PAL), da Alemanha. A obra questiona as ondas magnéticas que percorrem o maior centro econômico do país, interferindo diretamente na vida cotidiana, mas ao mesmo tempo invisíveis. Vj Spetto dá visibilidade à frequência de tais ondas a partir da sua captação e tradução estética. Uma obra que se mistura ao entretenimento e à agitada vida cosmopolita de São Paulo, mas nos faz pensar sobre os fluxos que não podemos ver. Esta obra dialoga com a segunda abordagem de Wolf Lieser sobre as fachadas mediáticas, ou seja, aquela em que os dados interagem com o meio ambiente alterando as obras.

A curadoria propõe mostras que em determinados momentos assumem o caráter entretenimento da produção, como na mostra intitulada Play!, que realiza a 2^a edição entre abril e maio em 2014, seu intuito é trabalhar a influência dos videogames na cultura contemporânea. É interessante lembrar que recentemente o Museum of Modern Art (MoMA) adquiriu games e gamearte em sua coleção de arquitetura e design, também que a indústria¹⁶ dos games já ultrapassa a do cinema em cifras e também como opção cultural e de entretenimento.

Entre esses games expostos na Galeria de Arte Digital do SESI-FIESP, na primeira mostra Play, destaca-se Paulista Invaders (2013)¹⁷, um gamearte proposto por Suzete Venturelli e pela equipe MidiaLab da UNB pautado no jogo Space Invaders, de Tomohiro Nishikado mas conforme já destacamos em

16. Confira algumas reportagens sobre estes dados: <http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2012/02/maior-diversao-da-terra.html> e <http://www.gamevicio.com/i/noticias/155/155349-industria-de-games-bate-hollywood-e-deve-arrecadar-us-74-bi-ate-2017/>

17. <http://paulistainvaders.wordpress.com/>

outra oportunidade¹⁸, aqui a proposta era “humanizar” uma das avenidas mais movimentadas do país, sensibilizando para as relações do trânsito. Neste caso, uma bicicleta representa virtualmente o interator que disparava flores contra os carros. O game convida o público a repensar a mobilidade na urbe, e ao conectar-se a este espaço, o trabalho amplifica seu potencial. Esta galeria a céu aberto merece destaque, pois propõe estas experiências ao público geral, sem resguardá-las ao espaço da arte, misturando-se às dinâmicas do social. (GASPARETTO, 2014). Esta é uma obra interativa que dialoga com a terceira categoria de fachadas mediáticas apontada por Lieser (2010).

A partir de Paulista Invaders destaca-se também a complexidade da produção das obras que veiculam nessa fachada, pois são realizadas especificamente para aquele espaço, por meio de programação. Isso demanda conhecimentos específicos por parte dos artistas e equipes, relacionados a cada tipo de interface expositiva.

Quanto ao consumo, embora a maioria dos festivais e eventos de arte digital seja financiada via leis de incentivo à cultura, não é possível ainda, no Brasil, dizer que há um mercado para este tipo de produção. Diferentemente do que tem ocorrido em outros países, prova disso são as feiras especializadas que acontecem na Europa, como a Unpainted Media Art Fair¹⁹, em Munique na Alemanha. No entanto, o consumo e a legitimação destas obras têm sido vinculados à própria experiência do público com elas. Como sugere Monica Tavares (2007) no sistema da arte digital: “(...) a rede gerada pelos atores envolvidos alimenta um mercado de conteúdos significativos e não um mercado de obras”.

Um olhar em retrospectiva

Evidentemente não é a arte digital a única manifestação contemporânea que invade as ruas e aproxima-se do público em geral, engajando-o, aliás, é cada

18. GASPARETTO, D. A.. Corpos conectados: experiências e percepções transformadas. *Artefactum* (Rio de Janeiro), v. 1, p. 01-12, 2014.

19. <http://www.unpainted.net/>

vez mais comum este tipo de abordagem na arte, nem sempre envolvendo as mídias digitais. Conforme Ricardo Barreto (2010): “(...) caminhamos rapidamente para uma renovação urbana jamais vista: cidades inteligentes, cidades interativas cidades emergenciais” (BARRETO In: FILE 2010, p.91). No entanto Barreto reconhece que os governos ainda não estão preparados para essa nova realidade.

Nos anos 1960-1970, a ampliação do espaço expositivo para o contexto urbano, “alternativo”, era explorada por artistas que questionavam as tradicionais instituições da arte, tensionando os limites da arte. Mas agora, como lembra Blanca Brittes (2002):

(...) os artistas trabalham em ambos os espaços com o mesmo interesse de legitimação (...) o espaço urbano passou a ser utilizado ao deixar de ser visto como ate então, espaço exclusivo dos artistas que se insurgiam contra o sistema vigente das artes e que o elegiam como espaço independente. (BRITTES, 2002, p. 02).

Se o tradicional campo autônomo da arte tem instâncias legitimadoras, como os museus, as galerias, o mercado, a crítica, as Bienais, a academia, e os profissionais que tecem o emaranhado de relações do circuito, com seus jogos de poder, a arte digital pouco é legítima neste campo. Entretanto, se realmente houver uma pós-autonomia no campo da arte, como pensa Néstor Canclini (2012), a arte digital passa por distintos processos de legitimação, porém no âmbito mais geral da cultura, estabelecendo relações com a mídia, a publicidade, o entretenimento, a política e a sociedade como um todo.

Canclini propõe pensar uma arte “pós-autônoma”, mesmo considerando que a autonomia ainda existe, porém este campo autônomo é permeado pelas relações com outros campos, espaços e meios, desde a rua até as mídias. É assim que a arte vai além do seu espaço fechado, articulando experiências transdisciplinares.

A esse estar no limiar entre o fora e o dentro, ser obra artística e ser mercadoria, exibir-se em museus e em uma organização de direitos humanos, enunciar-se como autor e duvidar de seu poder, a isso, justamente, eu me refiro quando falo de iminência” (CANCLINI,

2012, p. 240).

Mesmo levando em consideração a influência das novas mídias na sociedade, o autor não considera a produção em arte digital, pelo menos aquela que circula pelos espaços do mundo da arte digital, como os festivais, reforçando nomes que já integram o mainstream da arte contemporânea. Com o intuito de inserir também esta produção artística no contexto “pós-autônomo” podemos pensar também nas manifestações artísticas que integram as cidades, como estas que abordamos no presente artigo.

Considerações finais

É imprescindível para os historiadores da arte que queiram se aproximar da arte digital olhar para outros espaços, fora dos tradicionais espaços da arte. Edward Skanken segue sua busca por forjar um método para abordar arte, ciência e tecnologia, disparando um cânone, para isto demonstra que é necessário utilizar ferramentas mais abrangentes, em diálogo com a história da ciência, da tecnologia e da cultura de um modo geral. Para ele: “a história da arte é, por sua natureza, um empreendimento interdisciplinar. Afinal, nenhum método sozinho é suficiente para esgotar as infinitas interpretações possíveis de uma obra de arte” (SHANKEN, 2009, p. 149).

No Brasil o principal responsável por inserir a arte digital nas discussões acadêmicas, incluindo-a na história da arte oficial do país foi Walter Zanini. Provavelmente, por buscar métodos eficazes, valorizando a história da arte no Brasil, Walter Zanini não se voltou apenas à arte colonial ou moderna, reescrevendo a *História Geral da Arte do Brasil* (1983), mas participou ativamente da arte contemporânea brasileira. É nesta perspectiva, que Zanini encontra espaço para pensar os *Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil* (1997), onde aborda alguns problemas que a produção enfrentou nos espaços expositivos da própria instituição Bienal, quando foi curador, traçando também o mapa das exposições e

dos artistas que deram os primeiros passos para integrar arte e tecnologia no país. Ele finaliza seu artigo reconhecendo: “Esse fato cultural irresistível projetado na pós-modernidade e no limiar de um novo milênio afirma-se rapidamente mesmo encontrando as conhecidas dificuldades infra-estruturais no país”. (ZANINI, In: DOMINGUES, 1997, p. 242)

Assim como Walter Zanini e outros poucos, Nara Cristina Santos tem sido uma exceção. Ela acredita que para fazer uma historiografia da arte hoje, não podemos apenas escrever a história da arte, mas pensá-la em termos de metodologia e história da arte, em relação com a tecnologia, a ciência, à comunicação e as mídias digitais. Deste modo, “(...) ampliando a contribuição ao campo historiográfico, expandindo os limites que de fato precisam ser fluídos ao tratar da arte e tecnologia” (SANTOS, 2011).

Assim, para que os historiadores da arte iniciem este percurso pela história da arte digital é indispensável a visita aos eventos que a abrigam, pois não é no *mainstream* do sistema da arte contemporânea que vamos encontrá-la, mas em espaços que lhe são característicos como os festivais ou eventos compartilhados em espaços públicos, como é o caso da Galeria de arte digital do SESI-FIESP. E ainda, pensamos na mesma linha de Yara Guasque, em entrevista à autora (2014), que a arte digital exige outros espaços expositivos que são muito apropriados para ela, como Yara Guasque cita, espaços do cotidiano que vão desde aeroportos e metros aos painéis eletrônicos das cidades, ou outros espaços descentralizados “como o Ars Electronica, que tem um painel voltado para o Rio, ou propostas com o meio ambiente”.

Referências Bibliográficas

- BRITES, Blanca. Descoberta de Obras Invisíveis ao Olhar Cotidiano. In: Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002
- CANCLINI, Néstor. García. A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008.

GASPARETTI, Débora Aita. O “curto-círcuito” da arte digital no Brasil. Edição do Autor, Santa Maria, 2014.

LIESER, Wolf. **Arte digital: novos caminhos na arte.** h.fullmann, Tandem Verlag GmbH, 2010, Título original: Digital Art.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (coleção a)

PAUL, Christiane. Digital art. London: Thames & Hudson LTDA, 2006

PERISSINOTO, Paula; BARRETO, Ricardo (Orgs). **Teoria Digital: dez anos do FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: FILE, 2010

SANTOS, Nara Cristina. Arte, Tecnologia e Mídias Digitais: considerações para a historiografia da arte contemporânea. Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 2011.

SHANKEN, Edward. Historicizar Arte e Tecnologia: fabricar um método e estabelecer um cânone. In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte, Ciência e Tecnologia – passado, presente e desafios. São Paulo: Unesp, 2009

TAVARES, MONICA. **Os circuitos da arte digital: entre o estético e o comunicacional?** ARS (São Paulo) vol.5 n°. 9 São Paulo, 2007
– Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000100009&script=sci_arttext – Acesso em 20/05/2014

ZANINI, Walter. Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil. In: DOMINGUES, Diana (Org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997, p. 233-242.

Os (novos) meios expositivos: uma reflexão sobre a reestruturação dos espaços na arte contemporânea.

Giovanna Graziosi Casimiro/Mestranda PPGART-UFSM

Resumo: Este artigo, na área da História da Arte Contemporânea, trata dos espaços expositivos/museais, diante das transformações da produção artística no contexto sócio-cultural contemporâneo. Pretende-se traçar uma análise comparativa quanto à adaptação de espaços tradicionais de exposição e levantar a necessidade de construção de novos - próprios à atual demanda de produção em arte, ciência e tecnologia. Busca-se discutir conceitos, analisar as teorias e mudanças a partir de autores como Edmond Couchot, Edward Shanken, Anne Cauquelin, Christiane Paul, Pierre Lévy, Sonia Castillo, para estabelecer uma linha de pensamento histórica, teórica e crítica. Os museus, instituições e galerias têm papel fundamental na construção da história, logo, é necessário redescobrir a dinâmica dessas estruturas transversalmente às tecnológicas na arte, viabilizando espaços culturais e museais de todas as naturezas.

Palavras chave: história da arte. museus. arte e tecnologia. arte contemporânea.

Abstract: This article, in History of Contemporary Art, reflect about how the exhibition and museological spaces change front of the transformations of artistic production in the contemporary socio-cultural context. Through a comparative analysis on the adaptation of traditional exhibition spaces, this article discusses concepts, theories and analyze about this important aspect. From authors like Couchot Edmond, Edward Shanken, Anne Cauquelin, Christiane Paul Pierre Lévy, Sonia Castillo, pretend to establish a line of historical, theoretical and critical thought. Museums, galleries and institutions play a fundamental role in the construction of history, so it is necessary to rediscover the dynamics of these structures across the technological art, enabling cultural and museological spaces of all kinds.

Keywords: art history. museums. art and technology. contemporary art.

Introdução

A disputa em torno da história da arte tem como o seu lugar atual e também o futuro no museu de arte contemporânea. Nesse local não exposta apenas a arte contemporânea, mas se encontra a história da arte. Porém, exatamente aqui existem dúvidas pertinentes sobre se a idéia de expor a história da arte no espelho da arte contemporânea ainda é universal e se ela ainda se sustenta (...) Por que os museus atuais não devem vivenciar a fundação de outras instituições em que a história da arte não tem mais lugar ou tem uma aparência completamente diferente?¹

1. BELTING, 2006, p. 135-167.

Este artigo parte da pesquisa de mestrado (PPGART/UFSM) “Novos meios: a reestruturação dos espaços expositivos na contemporaneidade” que pretende analisar as mudanças dos espaços de exposição, a partir da produção em arte digital, pensando as possibilidades que surgem por meio das novas tecnologias (tais como, a realidade virtual e a realidade aumentada); questiona o status de espaço; reavaliaro posicionamento dos museus e instituições na contemporaneidade; comprehende a necessidade e surgimento de meios inéditos. Pretende-se fazer apontamentos que sustentem a pesquisa e que delimitem seus conceitos num plano inicial. “A arte autônoma buscava para si uma história da arte autônoma (...) Quando a imagem é retirada do enquadramento, alcançou-se então o fim justamente daquela história da arte da qual falamos aqui”². A partir de Belting, pode-se pensar esse reenquadramento da imagem, nas diversas possibilidades interativas, virtuais e sua interferência no espaço de exposição, afinal, a linguagem binária modificou a relação do homem com a máquina, com o conhecimento e consigo mesmo.

Segundo Edward Shanken (2002), quando os artistas criaram obras de arte cinética, reconfiguraram a dinâmica do observador para participante, levando a desconstrução das regras tradicionais na arte: o objeto, o observador e o artista, resultando numa nova relação entre público<>obra. De acordo com Lev Manovich (2002) as interfaces computacionais oferecem novas possibilidades para a arte e comunicação, desta forma, a digitalização cultural não demonstra apenas a emergência de novas formas culturais, mas os reflexos da revolução numérica sobre a cultura visual, em geral. Os artistas são dotados de uma liberdade criativa, ao mesmo tempo, de uma capacidade de pesquisa e ciência.

O campo da história da arte está em reestruturação. Para Belting (2006), seu conceito comprehende a história real da arte e a disciplina que escreve a história. O autor levanta o termo “fim da história da arte”, porém, não enquanto término, e sim, possível fim de um conceito fixo e unidimensional da arte; significa o início de mudanças. Isso decorre da situação atual, que não segue mais um percurso linear histórico, pois há uma reconfiguração das fronteiras: transdisciplinaridade entre arte, ciência e tecnologia. Nos diversos períodos, o papel do artista se mistura ao do cientista, do pesquisador, do físico. Na arte digital os artistas propõem obras cuja dinâmica transcende o tempo e o espaço, e o público é absorvido de tal forma, que ultrapassa a linha da fruição em prol

2. BELTING, 2006, p. 25.

da interatividade, colaboratividade. Trata-se de um espaço-tempo diferenciado; o real<>virtual e por esta razão, as relações com o espaço expositivo e institucional são alteradas: o “espaço” precisa ser repensado diante de tantas variáveis. Há um questionamento constante em refletir o papel das instituições tradicionais - que em muitos momentos, são tecnicamente incapazes de absorver essa demanda artística em sua totalidade.

Dos Museus aos Festivais - dos Espaços aos Meios

Para compreender a transformação do papel e status dos espaços museias/institucionais, e a influência do digital sobre as relações espaciais e o estabelecimento de novos meios, é preciso avaliar a estrutura de locais tradicionais e experimentais em se tratando de exposições, e é nesta análise que este artigo se constrói. Portanto, é traçado um paralelo entre três instituições nacionais, cujo papel é fundamental ao se pensar numa cronologia histórica dos espaços de exposição: Museu de Arte de São Paulo, Itaú Cultural e Festival Internacional de Linguagem Eletrônica - FILE. Tais instituições foram selecionadas em virtude de experiências profissionais em suas instalações (estágios realizados no ano de 2013, o que gerou uma aproximação particular das diferentes realidades).

Museus e Instituições Culturais representam espaços respeitados ao se falar de exposição. A definição do *International Council of Museums* (ICOM, 2001) para “museus” é a seguinte: uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade. Afinal, é local de exposição e conservação vinculado ao conceito estabelecido de história da arte. O termo museu de origem grega, significa “templo das musas” e é usado desde o período de Alexandria para designar o local destinado ao estudo das artes e das ciências. Na atualidade, representa a instituição que conserva coleções de objetos de arte ou ciências (preservação ou apresentação pública). Os museus modernos foram criados no século XVII a partir de doações de coleções particulares, no entanto, o primeiro museu, cujos padrões estabelecidos são similares aos de hoje, surgiu através da doação da coleção de John Tradescant, feita por Elias Ashmole, à Universidade de Oxford (Ashmolean Museum). O segundo museu público foi criado em 1759, por obra do parlamento inglês, na aquisição da coleção de Hans Sloane (1660-1753), futuramente, o Museu Britânico. O primeiro museu público só foi criado, na França, pelo Governo Revolucionário, em 1793: o Museu

do Louvre. Ao longo do século XIX surgem importantes museus, a partir de coleções particulares, tais com o Museu do Prado (Espanha), Museu Mauritshuis (Holanda).

No Brasil, o primeiro museu data 1862 - o Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano (Pernambuco). Outros museus foram fundados durante o século XX, sendo o mais tradicional - em termos de acervo - o MASP - Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1947.

Os novos padrões na arte contemporânea colocam em dúvida tais espaços. Seu papel documental é inevitável. No entanto, ainda assim, paira uma cobrança velada de sua adaptação a nova produção artística. Tanto, que surgem novas instituições e centros culturais, cuja dinâmica é idêntica - e espelhada - a de museus, logo, todos acabam por viabilizar espaços similares, ao invés de transgredir tais estruturas estabelecidas. Fato contraditório. A sociedade, por sua vez, busca nesses locais tudo que os livros não explicam. Não bastasse o público, a arte por si só, se apropria e questiona esse espaço. Portanto, é importante avaliar que a tecnologia digital está cada vez mais presente na realidade comum desses locais, e a dinâmica através dela desconfigura os padrões; desloca o espaço:

Onde nenhuma arte é capaz de formar consenso a seu respeito, qualquer arte pode reivindicar a sua entrada no museu. Onde nenhum museu é mais capaz de satisfazer todas as revindicações, cada museu se socorre com exposições alternadas, que dão a palavra a tais expectativas inconciliáveis numa sucessão de todas as teses concebíveis (...) A própria instituição vive hoje justamente das controvérsias que giram em torno do conteúdo de suas salas de exposições e de suas atividades, capaz de encenar o antigo espetáculo em todos os papéis possíveis.³

O termo espaço deriva do latim *spatium*, e significa espaço, lugar ou espaço de tempo. A partir do significado é possível pensar seu papel dentro do contexto artístico contemporâneo. Fica evidente uma clara transformação de sua dinâmica. Compreende-la permite uma aproximação do futuro, da influência dos avanços tecnológicos e de um novo estabelecimento cultural sobre a relação da arte com seus espaços de exposição. Desta maneira abaixo segue um pequeno resumo referente a três espaços que influenciaram as dinâmicas expositivas de sua época:

3

BELTING, 2006, p. 136.

MASP

- Fundação: 2 de outubro de 1947 por Assis Chateaubriand, e pelo professor Pietro Maria Bardi;
- 1946 a 1957: a coleção tomou a forma atual;
- Construído de 1956 a 1968, a nova sede do MASP foi inaugurada em 07 de novembro de 1968;
- Painéis totalmente móveis, vitrines e sistema de iluminação distribuídos de forma a proporcionar não só exposições rotativas de acervo; condições adequadas para o exercício de atividades de ensino e atendimento de grupos monitorados, prioridades estas que ensejam um novo dinamismo na atuação didática do museu;
- Pintura de escolas francesa e italiana;
 Prezisionismo; pós-impressionismo;

O MASP se detém - hoje - na conservação e em seu acervo (um dos maiores da América Latina). Seu espaço é adaptado a conservação, manutenção e exposição de obras de diferentes períodos históricos. Sua ala de restauro se concentra em resgatar e manter ao máximo os vestígios. Ainda assim, o museu viabiliza atividades educacionais e culturais, que - desde sua inauguração - denotam um interesse em expandir seu alcance. Inclusive, no período de sua fundação, a dinâmica de espaço era extremamente questionadora, pois os painéis, cujas obras estavam expostas, eram de vidro em uma disposição um tanto quanto abstrata. Isso permitia uma visualização simultânea da coleção - proposta inovadora, para a metade do século XX. Atualmente, há uma programação que busca se aproximar da linguagem contemporânea através de intervenções (por exemplo, Tramazul (2010)de Regina Silveira) e exposições temporárias, como a FotoBienal MASP.

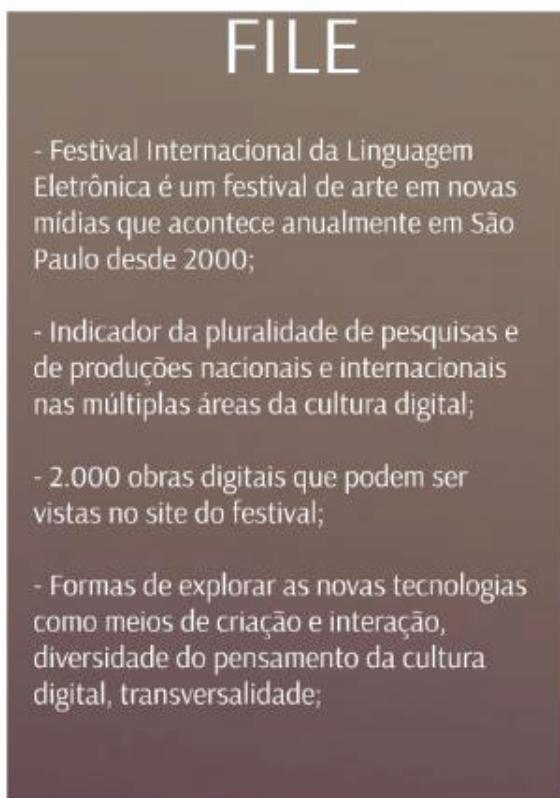
Itaú Cultural

- Fundado em 23 de fevereiro de 1987, concebido por Olavo Egydio Setúbal e criado com o advento da Lei Sarney - nº 7505, de 3 de outubro de 1986;

- Objetivo: incentivar a pesquisa e a produção artísticas e teóricas relacionadas a diversos segmentos culturais. "O Instituto Itaú Cultural tem por objeto incentivar, promover e pesquisar linguagens artísticas e eventos culturais, bem como preservar o patrimônio cultural do país, em atuação direta ou de forma associada...(...)" - Estatuto de Criação;

- Bienal de arte e tecnologia Emoção Art.ficial (2002) e suas enciclopédias online;

O Itaú Cultural, enquanto instituição, realiza um trabalho amplo além da exposição. Trata de expor, discutir, questionar. Denota uma missão mais próxima da construção de um pensamento crítico do que da conversação e manutenção de um acervo. Representa um espaço para a arte, a cultura e a educação: agenda com programações de cursos, palestras, atividades culturais, prêmios, programas de residência, incentivos paralelos à agenda de exposições. Ainda, busca a inovação. Em especial enquanto instituidor do Emoção.Artificial - Bienal de Arte e Tecnologia do Itaú Cultural -, que ao longo de uma década divulgou e expôs obras de arte e tecnologia de diversos artistas e pesquisadores. Há um caráter de construção de conhecimento, de aproximar o novo e o saber do público, tanto, que o site do Itaú Cultural possui acessibilidade, qualidade de conteúdo e uma enciclopédia virtual completa sobre artes, arte&tecnologia, e as mais diversas linguagens e produções (disponibiliza nomes de artistas, termos específicos, conceitos da história da arte, para busca na web).



O FILE é um espaço temporário e itinerante, um festival que reúne diversas linguagens digitais: arte, games, animação. As obras expostas são de artistas do mundo todo, numa tentativa de globalizar. O festival aproxima a sociedade (em todos os níveis socio-culturais) da arte digital, permitindo quase que total interatividade. Trabalha com uma visão da arte enquanto entretenimento. O endereço virtual do evento possuí mais de 2 mil obras catalogadas, no entanto, a acessibilidade é reduzida diante do layout, organização, diagramação e distribuição no endereço on-line. O FILE se destaca enquanto iniciativa de romper com a elitização da arte na busca de um espaço multidisciplinar.

Desta forma, percebe-se a importância da variedade de espaços museais/expositivos e seus papéis na construção da história da arte contemporânea. Diferentes dinâmicas, adaptadas a seu acervo, ao seu objetivo e público. Do tradicional ao mais “digitalizado”, é preciso visão crítica para absorver os aspectos positivos e negativos de cada estrutura. Vale destacar que as principais limitações estruturais e institucionais ocorrem por falta de fomento aos espaços. Tanto o MASP quanto o FILE limitam suas possibilidades por uma dificuldade

burocrática e financeira, que reflete diretamente uma mentalidade de desinteresse no campo da arte e da cultura em nosso país.

Portanto, questionar o espaço é sem dúvida, um novo caminho na compreensão da arte. Não se trata mais de um espaço físico, *in situ*, e sim de um "meio", *in fluxu*, de relações, informações, visualidade e experiências: "os mundos virtuais podem eventualmente ser enriquecidos e percorridos coletivamente. Tornam-se, nesse caso, um lugar de encontro e um meio de comunicação entre seus participantes"⁴.

Novos ângulos: real e virtual

Os testemunhos artísticos da cibercultura são obras-fluxo, obras-processo, ou mesmo obras-conhecimento pouco adequadas ao armazenamento e à conservação (...) São "obras abertas", não apenas porque admitem uma multiplicidade de interpretações, mas sobretudo porque são fisicamente acolhedoras para a imersão ativa de um explorador (...) quanto mais a obra explorar as possibilidades oferecidas pela interação, pela interconexão e pelos dispositivos de criação coletiva, mais será típica da cibercultura...e menos será uma "obra" no sentido clássico do termo.⁵

A arte digital e a dinâmica interativa, em rede, virtual, são reflexos de um conjunto de fatores socio-culturais que refletem sobre a produção dos artistas. A cibercultura se estabelece com o advento da internet e da linguagem binária, o real e o virtual reconstruem as relações humanas, inclusive, o espaço. O espaço virtual gera uma nova consciência e experiência sensorial, similar a uma onipresença, onisciência, onipotência.

Ao longo de toda a análise feita neste artigo, percebe-se como há espaços variados para demandas bastantes, e mais, como isso enriquece a experiência artística e sua construção na história. Além desses, há novos meios que são resultado de reconfigurações relacionais: a tecnologia digital viabiliza inúmeras experiências. Pensar um espaço invadido pela dinâmica do virtual é pensar em

4. LEVY, 1999, p. 145.

5. LEVY, 1999, p. 147.

seu deslocamento; desconexão das amarras físicas e ampliação às possibilidades expositivas em uma realidade híbrida. Ainda, de acordo com o autor Elias Harlander (2007), parece não existir contorno possível porque toda a realidade se encontra refém das tecnologias de informação e comunicação. Assim como a moldura foi questionada, a produção contemporânea faz questionar os limites espaciais, em especial, dos locais que as abrigam.

Em outubro de 2010, dois artistas - até então desconhecidos - decidiram invadir o MoMA (NY) e expor seus trabalhos através da técnica de Realidade Aumentada⁶. A ocupação feita pelos artistas Sander Veenhof (Holanda) e Marl Skwarek (EUA) foi intitulada “WeARinMoMA”.

À distância, via GPS, a dupla de artistas acionou comandos de informática e fez com que dezenas de peças tridimensionais produzidas por eles e por outros 30 artistas convidados surgissem na tela dos celulares e tablets de quem circulava pelo MoMA naquele dia. (...) Em vez de se enfurecer com os artistas, a diretoria do museu aplaudiu o atrevimento e incorporou as peças virtuais à sua coleção. E, por conta disso, diversos museus dos Estados Unidos e da Europa pararam para repensar sua relação com a tecnologia. Desde então, muitos se debruçaram sobre a realidade aumentada e lançaram projetos vanguardistas.⁷

A partir de então, diversas instituições, como o Museu de História Natural de Washington, o Brooklyn Museum de Nova Iorque, o Sukiennice Museum da Cracóvia, o Louvre de Paris, passaram a incorporar em suas dinâmicas espaciais e institucionais tais possibilidades tecnológicas. O Museum of London desenvolveu um aplicativo chamado StreetMuseum, que permite acessar, em meio ao espaço

6. Segundo Kirner, permite, ao usuário, ver, ouvir, sentir e interagir com informações e elementos virtuais inseridos no ambiente físico, através de algum dispositivo tecnológico. A realidade aumentada combina os objetos virtuais e reais no espaço físico em tempo real, porém eles só podem ser visualizados juntos através da interface e por consequência permitir a interação. Disponível em: <<http://www.ckirner.com/artigos/RA-Publicidade.html>> Acesso em: 25/04/2014

7. Disponível em: m.oglobo.globo.com/cultura/museus-dos-eua-europa-lancam-projetos-vanguardistas-de-realidade-aumentada-4961365 > Acesso em: 22/04/2014.

urbano, mais de 200 imagens de seu acervo através da realidade aumentada. É possível ver Londres em diferentes momentos de sua história através da sincronização da captura de imagens instantâneas de prédios e monumentos à documentos fotográficos do acervo.

No Brasil, a realidade ainda é limitada. De acordo com José do Nascimento Junior, presidente do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), no território nacional existe a interatividade que compõe uma determinada obra no circuito expositivo. O mais próximo de uma ambiente interativo, de acordo com ele, seriam propostas como a do Museu de Língua Portuguesa e do Museu do Futebol.

Fica evidente que o espaço está se dissolvendo. A exposição “WeARinMoMA” denota um comportamento muito pertinente dos espaços expositivos: se adaptar. O MoMA incluiu a exposição “clandestina” em seu acervo, porque sem dúvida, seu padrão estrutural foi questionado e colocado frente a possibilidade da obsolescência. Como uma reação em cadeia, na Europa e nos Estados Unidos, iniciativas similares foram sendo adotadas e reconfigurando o museu, a instituição, o espaço. Logo, esse processo iniciado há poucos anos e ainda em construção, deve ser visto com mais atenção, e analisado teoricamente, para que seja possível redinamizar efetivamente as relações inéditas da arte<>espaço<>obra<>público. E mais, comprehende-la.

Considerações

Em meio ao início de uma pesquisa, surgem mais questionamentos do que conclusões. No entanto, aspectos podem ser pontuados a partir desta reflexão: as transformações acarretadas pela tecnologia digital influenciam diretamente os espaços de exposição contemporâneos e a construção da história da arte na atualidade; o espaço repensado a partir de realidade virtual, do ciberespaço, da realidade aumentada, da relação do real<>virtual; concebe-se possibilidades futuras para novos espaços; comprehende-se as funções específicas que cabem aos mais variados locais de exposição, como museus, instituições, pinacotecas, festivais. Portanto, avaliar que a tecnologia contemporânea permite transcender

o espaço, transformando-o em MEIO. Cabe aos Museus e Instituições seu papel na construção do conhecimento, de conservação da história, de estabelecimento do pensamento crítico, de incentivo a produção artística. Adaptar-se é essencial, porém não obrigatório. E cabe aos novos teóricos e artistas, criar possibilidades inéditas de meios expositivos que ultrapassem os limites conhecidos até então. Tendo esses, como sua função, construir dinâmicas inovadoras e supreendentes entre homem <> arte <> máquina.

Referência Bibliográfica:

CASTILLO, Sonia. Cenário da Arquitetura da arte. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, Anne. No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
LÉVY, Pierre. Cibercultura. Ed. 34. São Paulo: 1999.

MANOVICH, L. The language of new media. Cambridge Mass, 2002.

PAUL, Christiane. Digital Art. New York: Thames & Hudson, 2008.

SHANKEN, E. A., “Art in the information age: Technology and conceptual art” in Leonardo Electronic Almanac 4, No. 35 (2002)

Referência Digital:

MASP. Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php

Itaú Cultural. Disponível em: <http://novo.itaucultural.org.br/conheca/sobre-o-italu-cultural/historico/?lg=en>

“WeARinMoMA”. Disponível em: <http://m.oglobo.globo.com/cultura/museus-dos-eua-europa-lancam-projetos-vanguardistas-de-realidade-aumentada-4961365>

**Os Salões de Maio e o debate entre tendências ao final da década de
1930**

Renata Gomes Cardoso
Universidade de São Paulo

Resumo: Apresentamos nesse texto os três Salões de Maio, a partir de cada um dos catálogos publicados à época de sua realização, com o propósito de discutir comentários críticos que foram publicados em jornais do período. Esses salões tiveram, na década de 1930, um papel fundamental na linha cronológica das exposições de arte no Brasil, no sentido de ter promovido um novo debate, entre modernistas e artistas interessados na arte abstrata. Tais mostras inauguraram um novo período na arte brasileira, atuando, segundo Paulo Mendes de Almeida, “na cadeia de fatos” que resultaria na criação do Museu de Arte Moderna e na Bienal Internacional de São Paulo.

Palavras-chave: Salão de Maio. Modernismo. Arte Abstrata.

Abstract: This article presents and discusses three art exhibitions, known in Brazilian art history as “Salão de Maio”, which were realized in the 1930s, in São Paulo. The purpose of this analysis is also to debate art criticism published about these exhibitions, in the newspapers of the period. These exhibitions had a key role in Brazilian art, because it promoted a new debate about international art movements, such as surrealism and abstract art, which were presented at the second and the third editions of the event.

Keywords: *Salão de Maio*. Art exhibitions. Modern Art. Abstract Art.

Na década de 1930 uma série de exposições contribuiria para a consolidação do modernismo nas artes brasileiras. No Rio de Janeiro, em 1931, a exposição da Escola Nacional de Belas Artes abria suas portas para as tendências modernas, suscitando um grande debate no meio artístico brasileiro. Em São Paulo, os artistas se organizavam em novos grupos, como a Sociedade Pró-Arte Moderna ou o Clube dos Artistas Modernos, associações que previam um projeto de ações, nos setores da arte e da cultura, visando não apenas a realização de exposições, mas também de palestras sobre as novas tendências da arte brasileira e internacional. Esses dois grupos teriam, porém, uma vida curta e acabariam por volta de 1934.

Três anos depois uma nova iniciativa abriria outras perspectivas para o

cenário da arte brasileira, com a criação do Salão de Maio. A primeira exposição, realizada em 1937, daria uma boa mostra do modernismo que se consolidava nesses anos, incorporando novos nomes, como Hugo Adami, Alberto da Veiga Guignard e Cícero Dias. Já o segundo Salão, de 1938, colocava junto com os brasileiros uma mostra de arte estrangeira, configuração que continuaria no terceiro salão. Na linha cronológica das exposições de arte, essas mostras tiveram um papel fundamental ao final da década de 1930, no sentido de ter iniciado um novo debate no cenário artístico brasileiro, dessa vez entre modernistas e artistas interessados na arte abstrata, além da apresentação de conferências sobre arte que ganhou destaque nas notas de jornais do período.

A ideia de criação do Salão de Maio partiu de Quirino da Silva, artista vindo do Rio de Janeiro¹. O texto introdutório do catálogo do primeiro Salão, assinado pela comissão organizadora², mas redigido por Geraldo Ferraz, de acordo com a narrativa de suas memórias³, indica que uma das razões de sua criação seria o fato de “há muito não haver em São Paulo uma mostra coletiva de arte moderna”. Em suas memórias, conta ainda que conheceu Quirino da Silva no contexto de sua exposição realizada no edifício Glória, sobre a qual escrevera “quatro crônicas”. Quirino da Silva conseguira “trânsito livre” nas principais famílias da sociedade paulistana, além do contato com muitos artistas, o que facilitou a organização do salão. Geraldo Ferraz lembra ainda que era uma época de “plena ascensão do Nazismo [e] (...) havia em toda parte muita depressão”, sendo necessário “recorrer à arte [como] possibilidade de enfrentar as adversidades”. Com a extinção da SPAM e do CAM fazia-se urgente uma nova organização, “para que não pensassem que as artes haviam perecido, após [essas entidades tanto terem feito] em defesa de ideias que iam conquistando terreno, e que deveriam cada vez mais impor-se”.⁴ A iniciativa ganhava assim importantes adesões, resultando em uma grande mostra. A primeira edição do Salão compôs-

1. Cf. FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo: memórias*. RJ: Paz e Terra, 1983, p. 113.

2. Cf. 1º. *Salão de Maio – Catálogo*. São Paulo, Esplanada Hotel, Maio de 1937.

3. FERRAZ, Geraldo. *Op. Cit.*, p. 113.

4. Idem, ibidem, pp. 114-118.

se por uma maioria de artistas brasileiros, dentre alguns estrangeiros que haviam se fixado no Brasil, como Ernesto de Fiori e Vittorio Gobbis.

As obras selecionadas para constar no primeiro catálogo demonstram que havia uma continuidade das tendências modernistas da década anterior, através de retratos, naturezas-mortas, maternidades, paisagens e cenas da vida urbana, com grande enfoque em questões sociais e culturais, como mostram as figuras femininas de Portinari, do “Samba” de Santa Rosa ou do “Enterro” de Carlos da Silva Prado. O I Salão de Maio foi amplamente divulgado na imprensa, com muitas chamadas para a inauguração da mostra, informando sobre os artistas participantes, seja da primeira geração de modernistas ou dos novos, que vinham reforçar a presença da arte moderna no cenário artístico brasileiro



Fig. 1. Cândido Portinari (1903-1962). a. Obra exposta como Composição no Salão de 1937; b. Três amigas no Morro, 1938. Óleo s/ tela, 100 X 82 cm. Col. Particular.

O *Diário da Noite* publicou texto em 31 de maio, não assinado, mas provavelmente de autoria de Geraldo Ferraz, anunciando que a mostra reunia “os nomes mais representativos da vanguarda renovadora da plástica do país, (...) pintores do valor de Segall, Portinari, Carlos Prado [e] Hugo Adami”, salientando ainda os “artistas que nunca expuseram” em São Paulo, como Santa Rosa, que havia saído do nordeste do país para o Rio de Janeiro. O autor da nota também considerou Flávio de Carvalho, Cícero Dias e Guignard como artistas de “uma corrente mais destacada, pelo sentido de originalidade, de forma e de cor (...) com trabalhos que suscita[vam] o interesse da crítica e dos meios intelectuais”, no sentido de já apontar certas diferenças de tendências no trabalho desses artistas,

quando comparadas com os modelos mais conhecidos dos anos de 1920.⁵

Outro ponto destacado pelos jornais foram as conferências, realizadas enquanto o Salão esteve aberto ao público. A de Flávio de Carvalho, por exemplo, intitulada “O aspecto mórbido e psicológico da arte moderna”, foi divulgada e comentada na Folha da Manhã, que publicou alguns trechos na edição de 22 de junho de 1937. A nota realçava que essa era a tese que Flávio de Carvalho apresentaria no Congresso Internacional de Estética em Paris, que seria realizado ainda naquele ano. Ao final, destacava que alguns presentes contestaram as ideias expostas, pelo fato de Flávio de Carvalho ter apresentado uma evolução da pintura do Impressionismo para o Surrealismo desconsiderando o fator “social” nas manifestações artísticas, questão que tinha relevada importância na arte brasileira desses anos.

Já o jornal *Correio de São Paulo* publicou um texto assinado apenas pelas iniciais M.F., que fez severas críticas à organização do Salão e às obras ali expostas:

Em se tratando de “arte moderna” não é possível esquecer a ação inicial da Spam; porque, ali se mostraram pela primeira vez com um certo espírito de seleção e coerência, os vanguardistas plásticos de São Paulo e do Rio. E devemos convir que, sendo, como é, o atual salão de maio, uma espécie de prolongamento natural dos salões realizados pela spam, diversos são os elementos em dispersão, estacionários uns, desgarrados os outros. Quanto à seleção e coerência, o primeiro salão de maio revela-se-nos, relativamente às mostras da spam, reacionário, com muitos passos atrás. (...) Olhado em conjunto, essa ótima iniciativa tomada sob os auspícios do Departamento de Cultura, é fraca, bem fraca e desigual. Fora melhor que tivessem reduzido o número de obras, substituindo a quantidade pela qualidade e orientação. Explicar porque acho “fraco” seria necessário esmiuçar os cabotinos sem

5. Artigo não assinado. “Inaugurou-se o Primeiro Salão de Maio de S. Paulo”. *Diário da Noite*, 31 de maio de 1937. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

talento, os amadores incompetentes, os principiantes e a diversidade de maneiras contraditórias. (...) O primeiro salão de maio veio expor o estado atual da arte moderna e da confusão em geral existentes no Brasil; e, encarado sob este aspecto, continua bem atrasadinho, bem mediocrezinha essa “arte moderna”, mesmo em relação ao movimento argentino. Dois artistas interessam, sobretodos, nesse certame (...): Segall e Portinari. Aquele, pela força extraordinária e em avanço de sua pintura e pela revelação notável de sua escultura. Portinari pela beleza suave da paleta, que pouco e pouco se vem impregnando das nossas cores típicas do povo, algo cariocas, além da composição, de um equilíbrio de linhas simpáticas como sua tonalidade. (...) Seguem-se-lhes, todos em estradas diferentes um Cícero Dias, num jeito “freudiano” todo à Foujita; Carlos Prado, no motivo já explorado por Portinari (o enterro), porém, a que emprestou expressão plástica e espírito diversos e pessoais. Waldemar da Costa forte e penetrante de caráter; Tarsila, na volta a um romantismo “ismailowitchiano” (...).⁶

Não identificamos o autor da crítica, mas este seria provavelmente ligado à extinta SPAM, pelo tom elogioso com que tratou essa organização, ressaltando que poucos seriam os verdadeiros artistas e que os demais serviriam apenas de “moldura” para que aqueles se impusessem no meio artístico brasileiro.

O segundo Salão de Maio foi inaugurado apenas em junho do ano seguinte e seria, de acordo com Paulo Mendes de Almeida “o segundo na ordem cronológica mas na qualidade o melhor dos três”.⁷ Essa nova edição incorporou uma série de obras estrangeiras, dentre elas a de um grupo de surrealistas ingleses, por intermédio de Flávio de Carvalho. Esse grupo de surrealistas se formou em 1936 e contava com a participação de Herbert Read, destacado escritor, poeta e crítico de arte e literatura, além dos artistas David Gascoyne, Paul Nash e

6. M.F. “I Salão de Maio”. *Correio de São Paulo*, 9 de junho de 1937.

7 ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Cons. Estadual de Cultura-Imprensa Oficial do Estado, 1961, p. 41.

Roland Penrose, dentre outros. Esse grupo organizou a “Primeira exposição internacional surrealista” em Londres, com uma palestra de abertura de Salvador Dalí⁸. As obras de Ben Nicholson que foram reproduzidas no catálogo da exposição demonstram também a ligação com a arte abstrata, ainda que as obras de Charles Howard, John Banting e Erik Smith afirmasse mais essa relação com o surrealismo.

O jornal *Correio Paulistano* anunciou a presença das obras desses artistas ingleses, no momento em que o Salão ainda era organizado, em maio. A nota, não assinada, trazia o título “Pintores Ingleses no Segundo Salão de Maio” e dizia o seguinte:

O grupo Surrealista de Londres e o grupo Abstractionista, sob a orientação do conhecido crítico de arte inglês Herbert Read, resolveram enviar importante representação ao Segundo Salão de Maio (...). A representação se compõe dos seguintes nomes: John Banting, J. cant, Geoffrey Graham, W. S. Haile, Charles Howard, Roland Penrose, Ceri Richards, Erik Smith e Julian Trevelian, que enviaram ao todo 19 quadros. Entre os trabalhos figuram pela primeira vez no Brasil, duas “collages”. Para mostra de pintores ingleses foi enviada por intermédio da London Gallery. O Salão de Maio já recebeu, anteriormente, a adesão do pintor inglês Ben Nicholson e dos mexicanos Leopoldo Mendez e Diaz de Leon. Essa adesão de pintores estrangeiros ao Segundo Salão de Maio, vem mais uma vez provar a grande repercussão que alcançou o Primeiro Salão e é um índice do sucesso a que está fadado o Segundo Salão.⁹

O catálogo do segundo salão trazia novamente um texto introdutório esclarecendo essas novas participações:

A exposição que se reúne agora, (...) pode ser melhorada com a

8. Cf. RÉMY, Michel. *Surrealism in Britain*. Ashgate Publishing, 2001.

9. “Pintores ingleses no Segundo Salão de Maio”. *Correio Paulistano*, 24 de maio de 1938.

apresentação de novos artistas, com trabalhos de pintores do Rio e de outros estados, que pela primeira vez expõem em São Paulo, com a inclusão de artistas estrangeiros, os quais serão possivelmente, em maior número, nas futuras exposições. Dos pintores e escultores que aqui se reúnem, dirão o público e a crítica o seu aplauso ou a sua indiferença, pois não nos cabe, certamente, julgar as obras de arte apresentadas pelos artistas convidados, já de antemão reconhecidos pelo espírito novo que anima a arte dos nossos dias.¹⁰

Esse segundo catálogo apresentou também uma sessão com o título “Opiniões de Intelectuais e artistas sobre o ‘Salão de Maio’”, com textos de Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Jorge Amado, Flávio de Carvalho, Lasar Segall e Vittorio Gobbis. Apesar da mostra trazer obras de arte representantes das novas tendências artísticas europeias, como o abstracionismo, esse ponto não entrou nesse momento em choque com as convicções de figuras da primeira geração de modernistas. O texto de Sérgio Milliet no catálogo, por exemplo, comparava o Salão de Maio com o Salão dos Independentes francês, pois em ambos era possível observar “as manifestações mais ousadas, as pesquisas mais curiosas”, mas não houve no texto qualquer censura relacionada à arte abstrata ali presente. Em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, o comentário de Sérgio Milliet sobre o Salão de Maio vinha depois de uma grande análise sobre as transformações da arte e sobre as recentes palestras de Jean Maugué e de Roger Bastide, no âmbito do salão. Os ingleses foram analisados da seguinte forma:

(...) Logo de entrada [o visitante] terá que fazer um grande esforço, logo de início terá que por à prova toda a sua capacidade de compreensão. É que, perto da porta, estão justamente expostos os quadros surrealistas dos pintores ingleses. Mas lembre-se o visitante de Freud e das suas teorias tão claras e imagine alguém que em vez de descrever um sonho o pintasse. Com todos os seus aparentes absurdos e o seu profundo simbolismo. E vencido, com distinção

10. Cf. 2º. *Salão de Maio – Catálogo*.

talvez, o primeiro passo, continue sem susto.¹¹



Fig. 2. a. Alberto da Veiga Guignard. Família do fuzileiro naval, s/d. Óleo s/madeira, 58,0 cm x 48,0 cm. Acervo Mário de Andrade, IEB/USP. Ben Nicholson (1894–1982). Astracionismo, 1937. Gravura em Linóleo.

Porém, em outro artigo, publicado em outubro de 1938, o autor falou sobre a “exaltação individualista da pintura moderna”, em contraposição à questão social, citando justamente a conferência realizada por Oswald de Andrade no II Salão. Sérgio Milliet concluiu o texto dizendo que era preciso voltar a uma “concepção menos esotérica da arte, imp[ondo-se] a pesquisa de humanidade como um treino imprescindível à volta do artista (...) à arte honesta, sincera, feita de sangue e carne”, criticando sobretudo as “doutrinas torturadas, de cientificismos tão alheios à plástica”. Para o autor, “o pintor precisa[va] compenetrar-se de que a pintura é a arte das cores, do desenho, dos volumes, dos equilíbrios e não a do papel colado ou da matéria bruta pregada na tela ao acaso da imaginação”¹². Voltando ao texto da “Pintura Moderna”, anteriormente comentado, os artistas brasileiros que participaram da segunda mostra foram também enumerados:

Se lhe agradar [ao visitante] a pintura social pare diante das xilogravuras mexicanas e de Livio Abramo ou Oswaldo Goeldi, contemple o grande quadro de Segall, tão cheio de angústia, as aquarelas fortes de Mohaly,

11..MILLIET, Sérgio. “Pintura Moderna”. *O Estado de S. Paulo*, 22 de julho de 1938.

12. Idem. “Posição do Pintor”. *O Estado de S. Paulo*, 12 de outubro de 1938.

o “14 de maio” de Andrade Filho, certos óleos de Di Cavalcanti. Se preferir a etnografia ou o folclore, examine os trabalhos de Guignard, de Teruz, de Luiz Soares, de Paulo Werneck, todos eles inspirados nos costumes dos negros e mulatos brasileiros. Mas nem toda a pintura moderna assenta em preocupações tão intelectualistas. Assim, a pequena tela que Segall intitulou “Primavera” com tanto ritmo e tanta suavidade, assim os cavalos de Quirino, rinchando na imensa planície verde, as paisagens de profundos horizontes de Odete de Freitas, de um colorido embalador, transparentes, frescas, ondulantes ao infinito, assim as “gouaches” gostosas de Vittorio Gobbis. E se o visitante tiver um espírito religioso há de parar também diante da aquarela intitulada “Gato morto”, de Gomide, para comover-se com a presença de Deus na contemplação mística das suas três negras torturadas. E já então familiarizado com a ausência de literatura, na arte moderna, com a expressão crua, com as pesquisas de equilíbrio, de volumes e valores, será recomendável que deite um olhar demorado em certas flores de Volpi (...).

A análise de Sérgio Milliet demonstra o quanto o grupo de expositores brasileiros se afastava, em termos de tendências expostas, do grupo de estrangeiros. A postura do autor sobre os estrangeiros seria mais contundente no contexto do Terceiro Salão de Maio, quando criticou mais abertamente as telas abstracionistas, em um texto intitulado “Masorca Plástica”, do qual falaremos mais adiante.

Além dos ingleses, a segunda mostra do Salão contou com a participação de outros estrangeiros, como os mexicanos Leopoldo Mendez e Diaz de Leon ressaltados pelo Correio Paulistano. Os mexicanos viriam através de Jorge Amado, que participava extra-oficialmente da organização do evento, e que contribuiu também para a vinda de alguns artistas do Rio de Janeiro, como Goeldi

e Guignard¹³. Na narrativa de Paulo Mendes de Almeida, o II Salão de Maio “antecipava-se às futuras Bienais do Museu de Arte Moderna”, em vista dessa “importação” de uma representação estrangeira, formada por “abstracionistas e surrealistas”, que constituíram, àquela época, um “acontecimento artístico de invulgar importância”.

O Terceiro Salão de Maio começou com um espírito de ruptura em sua organização. Flávio de Carvalho que até então apenas participava da comissão de organização registrou o evento em seu nome. Geraldo Ferraz comenta em suas memórias que foi “discutido na imprensa se Flávio [de Carvalho] poderia “grilar” o Salão de Maio”, sendo ameaçado de uma intervenção jurídica. Geraldo Ferraz escreveu uma carta para Flávio de Carvalho, se recusando a assinar o manifesto do Salão, apesar de ter ajudado a criá-lo, com Quirino da Silva. A carta diz o seguinte:

Acuso o recebimento de sua carta datada do 21/1/39 na qual fui convidado para colaborar na revista do Salão de Maio deste ano. Pela presente venho comunicar a v.s. e a quem possa interessar que tendo aceito a princípio numa determinada redação assinar um manifesto desse Salão de Maio sou obrigado a retirar dele a minha assinatura, pois sei que hoje, conforme cópia em meu poder, é outro o manifesto que será publicado. Além disso, agora, assinam o manifesto pessoas com as quais jamais assinaria coisa alguma. Divergindo assim, e para não criar quaisquer embaraços ao Salão, e acreditando aliás inteiramente dispensável minha colaboração nele, pela reunião de nomes tão brilhantes e notáveis com que conta a nova organização, não pretendo de forma alguma me incluir entre os colaboradores da revista. Esta resolução é irrevogável, o que acentuo não pela importância dela mas para evitar outras explicações a respeito, e portanto peço-lhe que

13. Cf. MONTEIRO, Paulo. “Salões de Maio”. *ARS*, vol.6 n.12, São Paulo, Julho-Dezembro, 2008.

dê por encerrada, em caráter definitivo, qualquer correspondência sobre o assunto, o que só poderia nos fazer perder tempo. No mais e lamentando profundamente não poder colaborar nessa hora para qual desejo o melhor sucesso, fico agradecido pela lembrança e sou cordialmente obgdo.¹⁴

O terceiro salão foi por fim organizado pelo “enfant terrible”, nos dizeres de Paulo Mendes de Almeida¹⁵, auxiliado por outra comissão organizadora. Duas diferenças significativas marcaram, portanto, esse terceiro e último Salão: o grupo de expositores estrangeiros e a publicação de uma revista com o catálogo, com o título de *Revista Anual do Salão de Maio*, que conheceu uma única edição, pois o salão terminaria nessa última organização de 1939. A RASM, como ficou conhecida pelo título que trazia na capa, além do importante manifesto, fazia um verdadeiro balanço histórico da arte moderna no Brasil, através de textos de artistas significativos do movimento, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Lasar Segall, incluindo outros textos como “História da Semana de Arte Moderna”, de Carminha de Almeida, “Da doutrina Antropofágica” de Oswald de Andrade, sobre o Cam e o Teatro de Experiência, com autoria de Flávio de Carvalho, notícias da Spam contadas por Paulo Mendes de Almeida, além de texto de Oswald de Andrade Filho sobre os dois outros *Salões de Maio*, dentre outros textos assinados por Guilherme de Almeida, Rino Levi e Luís Martins. Ao final da revista, biografias resumidas dos artistas e o catálogo das obras.

Da mesma forma que o II Salão de Maio, esse terceiro demonstrava um grande distanciamento entre as práticas artísticas dos brasileiros que ali expunham e do grupo de estrangeiros trazidos para a mostra. Enquanto no grupo de obras brasileiras figuravam os retratos com figuras monumentais, paisagens, festas e personagens do interior e as temáticas sociais, no grupo de estrangeiros viam-

14. Carta transcrita no artigo de Paulo Monteiro, citado.

15. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *Op. Cit.*, p. 27. Ao comentar o CAM nesse texto, Flávio de Carvalho é interpretado dessa forma pelo autor: “Aí por 1931 – não bastasse Oswald de Andrade! – um outro “enfant terrible” começava a fazer-se notar por suas atitudes ousadas (...)”.

se a ausência de assunto, em construções geométricas e abstratas, às vezes sem título ou como “composições” numeradas. Essa diferente configuração do salão foi anunciada por alguns jornais brasileiros. Em uma nota ainda no ano de 1938, o Correio Paulistano afirmava que o II Salão se fizera conhecer no exterior, “despertando vivo interesse nos meios artísticos de Londres, principalmente no que diz[ia] respeito ao programa idealizado para o terceiro “Salão de Maio de 1939”. Acrescentava ainda que os artistas do “Grupo Construtivista”, de Londres, “se interess[avam] vivamente pelo manifesto”¹⁶ que seria lançado. Outra nota, já de 1939, anunciava a chegada, pelo “Normandie” dos trabalhos estrangeiros para o III Salão, afirmando que estava no Rio o representante dos abstracionistas norte-americanos, o “business-man” Mr. Donald Blair, segundo o jornal “presidente da Virginia Paper Co.”. Sobre o catálogo, a nota antecipava que seria lançado “um manifesto que [era o] reflexo do pensamento dos artistas brasileiros, sob um ponto de vista revolucionário das artes plásticas” e que a revista publicaria uma “documentação sobre a arte nacional de vanguarda, a partir do expressionismo de antes de 1914, passando pela Semana de 22, (...) em artigos originais, assinados pelos nomes que mais se destacam em cada uma dessas manifestações.”¹⁷ O expressionismo do qual essa documentação partiria, é evidentemente, o do texto de Lasar Segall, o primeiro na sequência da revista, cujo título é “1912”.

A presença da arte abstrata na mostra foi comentada por Sérgio Milliet em dois textos. Um deles foi publicado no Estado de S. Paulo em 16 de agosto de 1939 e o outro no Diário de Notícias do Rio de Janeiro, em 20 de agosto de 1939. No primeiro, intitulado “Masorca Plástica”, o autor diz que no III Salão de Maio, ao lado de obras excelentes “se expunham algumas dezenas de telas ‘abstracionistas’”. Afirmando que “a pintura tem por fim a expressão plástica de um sentimento qualquer diante de determinado objeto”, conclui que “o 16. “O interesse despertado em Londres pelo “Salão de Maio” de São Paulo”. *Correio Paulistano*, 1 de novembro de 1938.

17 “Chegaram pelo ‘Normandie’ trabalhos para o ‘III Salão de Maio’”. Idem, 24 de fevereiro de 1939.

abstracionismo é a negação da plástica e a sublimação do objeto". E prossegue sua análise da seguinte forma:

(...) Os pintores dessa escola são homens que conhecem todas as descobertas da ciência e mais de uma teoria recentíssima. Falam à miude de gestaltismo, de behaviorismo, de psicanálise; citam Freud, Kofka, Watson, mas ignoram tudo de pintura. E qualquer pintor de parede, amante convicto de sua arte, tem maior interesse, já não digo humano, mas simplesmente plástico. Pelo menos opõe à sabença oca e inútil, requintada e cerebral, a experiência viva, útil e sensual, feita de amor e de sacrifício. (...) A obra pictórica dos abstracionistas não passa de uma literatura fácil e desprovida de finalidade. Já não direi o mesmo do surrealismo, que pode, muitas vezes, atingir a expressão essencial e provocar curiosas senão oportunas transferências, mesmo de ordem social. Em relação ao abstracionismo, que é estéril, esquemático e tristemente técnico, o surrealismo contém seiva vital, poesia, humanidade.

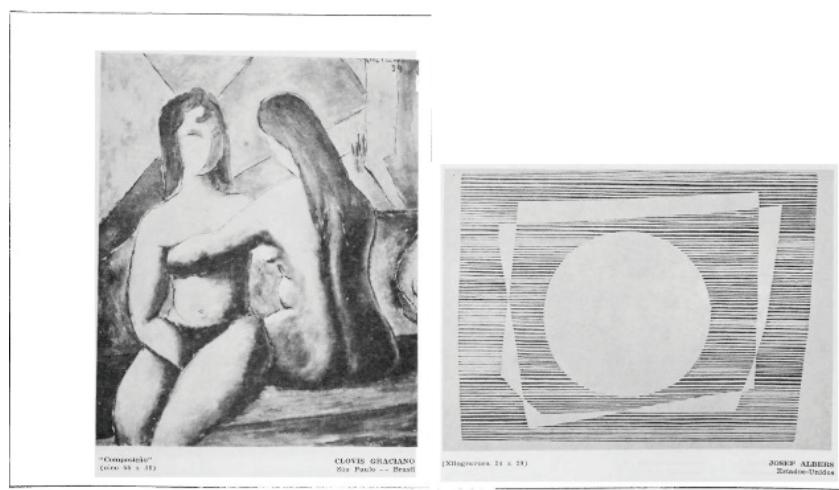


Fig. 3. Clóvis Graciano (1907 - 1988). Composição. Óleo s/ tela, 55 x 46 cm.
Josef Albers (1888–1976). S/t. s/d. Xilogravura. Reproduções de RASM, a partir da digitalização disponibilizada pela Biblioteca Digital Brasiliiana-USP.

O autor fazia assim a diferenciação necessária entre os exemplares que

haviam sido expostos no segundo salão, quando não houve grande recusa na mostra de estrangeiros, apesar de algumas obras já se inserirem nas questões da arte abstrata. No segundo artigo, compara a pouca quantidade de obras brasileiras em relação à dos estrangeiros, salientando que, pelo menos, “a nossa produção se apresenta bem mais viva e bem mais humana”. Para esclarecer sua interpretação afirma que com relação aos estrangeiros, excetuando-se De Fiore, Mohaly e Pennacchi, estes radicados no Brasil, todos os outros pertencem “às escolas surrealista e abstracionista”, baseadas em “teorias avançadas que celebrizaram um De Chirico, um Salvador Dalí, um João Miró”. Sérgio Milliet renega a arte abstrata apresentada, por se pautarem em um “celebralismo artístico”, ao qual diz se rebelar porque esses pintores se mostram mais presos à doutrina, prejudicando a obra de arte e a capacidade criadora. Feitas as devidas críticas à arte abstrata estrangeira apresentada, o autor se volta então para a análise dos exemplares brasileiros na mostra, e sua contribuição para a arte do momento, ressaltando, sobretudo, os assuntos trabalhados em cada obra, e elogiando a plástica moderna das atuais pesquisas dos artistas brasileiros, através dos trabalhos de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade Filho, Paulo Rossi Osir, Rebolo, Clóvis Graciano e Flávio de Carvalho.

Referências

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Cons. Estadual de Cultura-Imprensa Oficial do Estado, 1961.
- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ZANINI, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Edusp, Nobel, 1991.
- MILLIET, Sérgio. *Pintores e Pintura*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

Duas exposições: Le Corbusier e Max Bill no MASP¹

Adriano Tomitão Canas

Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da UFU

Arthur Guilherme Campos

Aluno de Graduação e Bolsista de Iniciação Científica PIBIC-UFU da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da UFU

Resumo: Este texto pretende abordar duas exposições organizadas pelo Museu de Arte de São Paulo no início da década de 50: a primeira, que trata da retrospectiva dedicada à produção de Le Corbusier (“Novo mundo do espaço de Le Corbusier”, 1950), e no ano seguinte, a exposição dedicada às obras de Max Bill. Ambas reuniram suas produções em todas as áreas em que atuaram: pintura, escultura, arquitetura e urbanismo e desenho industrial. Tais mostras representaram uma novidade no período e possibilitaram compreender as relações entre as diversas áreas. Publicadas pela revista *Habitat*, as exposições tiveram ampla cobertura e contribuíram para incentivar o debate no campo da arquitetura do período, revelando o empenho dos Bardi em promover a discussão em torno das origens e caminhos da arquitetura moderna brasileira.

Palavras-chave: MASP. Revista Habitat. Exposições de arquitetura. Le Corbusier. Max Bill.

Abstract: This paper aims to address two exhibitions organized by the Museum of Art of São Paulo in the early 50s: the first, which deals with the retrospective devoted to the productions of Le Corbusier (“New world in the space of Le Corbusier”, 1950), and the following year, an exhibition dedicated to the works of Max Bill. Both authors presented productions from all areas of their work: painting, sculpture, architecture, urbanism and industrial design. Those pieces were a novelty in the period and helped to understand the relationships between various areas. Published by *Habitat* magazine, the exhibitions received a wide coverage and helped to encourage debate in the field of architecture in that period, showing the commitment of the Bardi in promoting the discussion about the origins and pathways of modern Brazilian architecture.

Keywords: MASP. Habitat Magazine. Architecture exhibitions. Le Corbusier. Max Bill.

1. Este texto é resultante do projeto de pesquisa “Arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas europeias e brasileiras (1940-1960)” e contou com o apoio financeiro do CNPQ e PIBIC-UFU.

Duas exposições: Le Corbusier e Max Bill no MASP

As ações promovidas pelo Museu de Arte de São Paulo, desde a sua fundação no ano de 1947, se inserem nas premissas didáticas das propostas dos novos museus criados no pós-guerra que abrangem as diversas modalidades de difusão cultural e de formação de público. O MASP teve importante atuação em seus primeiros anos de atividades, ainda localizado em sua primeira sede no edifício Guilherme Guinle na Rua Sete de Abril, organizando importantes exposições que reuniram artistas e arquitetos nacionais e estrangeiros, e divulgando as novas linguagens até então não contempladas pelas instituições museais no país. Aí se incluem as mostras dedicadas a Alexander Calder, Anita Malfatti, Cândido Portinari, Flávio de Carvalho, Le Corbusier, Max Bill, Roberto Burle Marx, Roberto Sambonet, Saul Steinberg, dentre outros.²

De acordo com o projeto museológico elaborado para o MASP por seu diretor Pietro Maria Bardi, tais atividades se inserem em um programa de ação cultural voltado para a difusão das diversas artes buscando afirmar um princípio de unidade: além da exposição das obras de arte que compõe o seu acervo, o museu organizou mostras didáticas de história da arte, exposições periódicas de pintura, escultura, arquitetura, desenho industrial, arte popular, complementadas por conferências e cursos visando formar artistas e público para a arte.³ Em São Paulo, Bardi deu continuidade ao trabalho desenvolvido nas galerias de arte e revistas que dirigiu em Roma e Milão nos anos de 1930, período em que foi um dos principais batalhadores que buscaram divulgar a arquitetura moderna

2. A dissertação de mestrado de Renata Motta é a primeira a apresentar uma organização e análise das exposições temporárias dos primeiros anos do MASP na Sete de Abril. Segunda Motta, as exposições periódicas se afirmaram como “pontas-de-lança do museu vivo”, enquanto mostras retrospectivas de artistas consagrados ajudariam o museu a ter visibilidade e se afirmar institucionalmente e as mostras bimestrais, de jovens artistas, ampliariam a rede de relações do museu, ajudando-o a obter patrocínios. — cf.: MOTTA, Renata V. **O Masp em Exposição: Mostras Periódicas na Sete De Abril.** Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP, 2003. p. 96.

3. TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi.** São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000, pp. 188-191.

italiana, ao organizar mostras como a segunda exposição do Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR) e, em especial, divulgar a obra do arquiteto Giuseppe Terragni.

Até a criação da Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna, em 1951, o MASP foi o principal divulgador da arquitetura moderna, tendo organizado exposições importantes como as retrospectivas dedicadas à produção de Le Corbusier (1950) e Max Bill (1951), que reuniram os trabalhos dos dois arquitetos em todas as áreas em que atuaram: pintura, escultura, arquitetura e urbanismo e desenho industrial. As exposições com o conjunto da obra dos dois arquitetos representaram uma novidade no meio cultural no período, possibilitando compreender as relações entre as diversas áreas, e ao serem publicadas pela revista *Habitat*, tiveram ampla cobertura e colaboraram para incentivar o debate arquitetônico do período. Os contatos com os arquitetos e as negociações para a organização das duas exposições no MASP ocorrem quase simultaneamente, entre os anos 1948 e 1950.

Exposição “Novo mundo do espaço de Le Corbusier”

Em 1948 teve inicio os contatos para a realização da exposição de Le Corbusier. Em carta enviada ao arquiteto, Bardi apresenta o novo museu que dirige em São Paulo e lhe propõe a realização de uma mostra sobre o conjunto de seu trabalho.⁴

Bardi conhecia Le Corbusier no IV CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, dedicado à “Cidade Funcional” e realizado em 1933 a bordo do navio “Patris II”, como integrante do grupo CIAM italiano, no período em que atuou como crítico de arte e arquitetura na revista *Quadrante*⁵ e se tornara

4. BARDI, Pietro M. **Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo, Nobel. 1984, p.95.

5. *Quadrante*, revista de arquitetura e cultura editada em Milão entre maio de 1933 e outubro de 1936. Fundada e dirigida por Bardi e Massimo Bontempelli, a revista se firmou como principal veículo de divulgação da arquitetura racionalista italiana, na qual projetos de Giuseppe Terragni, BBPR, entre outros, foram reproduzidos ao lado dos arquitetos Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe.

correspondente da *L'Architecture d' Aujourd'hui* na Itália. Bardi também fora o responsável por levar Le Corbusier à Itália para a realização de uma série de conferências no Circolo Artistico de Roma e em Milão, em 1934, numa estratégia em que visava consolidar a arquitetura racionalista como arquitetura oficial em seu país de origem.⁶

Ao aceitar o convite, Le Corbusier propõe a Bardi a transferência para São Paulo de uma exposição recém-inaugurada nos Estados Unidos. A exposição “New World of Space. Someday through Unanimous Effort Unity Reign once more in the Major Arts: City Planning and Architecture, Sculpture, Painting” fora pensada e planejada por Le Corbusier durante a Guerra e destinada ao Institute of Contemporary Art of Boston. No catálogo elaborado para a mostra, Bardi aponta os motivos para a realização de uma exposição de Le Corbusier no MASP: “primeiro porque o Museu está empenhado em dar um forte e preponderante incentivo à arquitetura contemporânea; segundo porque consideramos Le Corbusier responsável em grande parte pela renovação construtiva de nossos dias e finalmente por ter sido ele, no Brasil o indicador de direções novas que deram projeção à arquitetura nacional”.⁷

Em 5 de julho de 1950, a exposição “Novo mundo do espaço de Le Corbusier” foi aberta ao público. A abertura coincidiu com a reinauguração do museu que passara por uma ampliação e contou com uma série de eventos paralelos, entre os quais a presença de Nelson Rockefeller. A mostra foi planejada para inaugurar o terceiro andar do museu, contendo um novo espaço destinado às mostras periódicas, junto das instalações da nova Pinacoteca projetadas por Lina Bo Bardi.

6. Segundo Eric Mumford, o grupo dos arquitetos racionalistas italianos havia se tornado um dos mais produtivos na Europa e Bardi o principal contato do grupo CIAM em Roma, tendo o seu nome indicado a Le Corbusier por Siegfried Giedion. MUMFORD, Eric. **The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960**. Cambridge, Mitt Press, 2002, pp. 65-79.

7. BARDI, Pietro M. **Leitura crítica de Le Corbusier**. Catálogo de exposição. São Paulo, Habitat, 1950, p. 5.

A retrospectiva de Le Corbusier contou com dezesseis pinturas datadas do período dos anos 1920 a 1938, vinte guaches, sessenta painéis com reproduções fotográficas, três painéis sobre o “Modulor”, vinte destinados aos textos e sessenta aquarelas e desenhos.⁸ Os painéis apresentavam projetos executados e não executados, pinturas e reproduções de murais e esculturas, croquis de viagens e detalhes de projetos arquitetônicos. Entre os projetos expostos se encontravam: o Plano Voisin de Paris (1925); o Projeto para o Palácio da Sociedade das Nações em Genebra (1927); o Plano de Argel (1931), e o Museu do Crescimento Ilimitado (1931).⁹ Entre os desenhos constavam aqueles desenvolvidos pelo arquiteto para o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública.¹⁰

O projeto da exposição e os painéis fotográficos que compunham a mostra foram planejados pelo próprio Le Corbusier com base em seu sistema de proporções “Modulor”. Entretanto, para a exposição do MASP, Lina Bo Bardi readaptou a ordenação adequando-a a área disponível, mantendo as relações colocadas pelo arquiteto.¹¹ Os painéis foram fixados em uma estrutura padronizada flexível, executada em perfil retangular de madeira pintada de branco e que se estruturava pela articulação e disposição dos módulos, dispensando assim amarrações no teto ou na base. Em cada módulo expositivo foram fixados os painéis com as reproduções, criando vazios e transparências que revelavam a continuidade do espaço expositivo e a integração com a área reservada às obras da coleção e à Vitrina das Formas.

8. BARDI, Pietro M. **Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo, Nobel. 1984, p.96.

9. “Novo Mundo do espaço de Le Corbusier”. **Habitat**, n. 1, 1950, pp. 37-41.

10. Bardi afirma que procurou adicionar à mostra um espaço reservado destinado ao projeto do Ministério da Educação e Saúde, porém não conseguiu nem mesmo obter a maquete do edifício por empréstimo. “Naquele tempo não era fácil ativar relações de intercâmbio cultural com a capital do país, notando-se até um certo ciúme. No caso do MASP, justificado, pois os intelectuais cariocas tinham certeza que Chateaubriand abriria o Museu no Rio de Janeiro”. BARDI, Pietro M. **Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo, Nobel, 1984, pp.95-96.

11.“Novo Mundo do espaço de Le Corbusier”. **Habitat**, n. 1, 1950, p. 38.

As pinturas foram expostas nas paredes e em painéis, utilizando-se de molduras para as obras originais.¹² Com a reunião do conjunto das várias linguagens trabalhadas pelo arquiteto, podem-se verificar as relações entre a pesquisa plástica na pintura e escultura e seus projetos de arquitetura, oferecendo uma visão completa de sua produção e possibilitando, assim, compreender a influência de seus preceitos sobre a produção dos jovens arquitetos brasileiros.

Para a exposição foi editada a monografia *Leitura crítica de Le Corbusier*, com texto de Bardi, que elabora uma análise das propostas de Le Corbusier, apoiando-se nas publicações da *Arte Decorativa Hoje* e *Urbanismo*, buscando compreender as ideias do arquiteto para o projeto dos objetos do cotidiano aos planos urbanos. Em texto publicado na revista *Habitat*, Bardi acusa que a repercussão da exposição foi quase nula, sendo praticamente divulgada pelos jornais da empresa dos *Diários Associados* e pela revista *Habitat*, meios vinculados ao museu.¹³ Tentativas para transferir a exposição para a Capital Federal e a outros museus sul-americanos não tiveram resultado.



Fig.1: MASP Sete de Abril. Exposição de Le Corbusier (1950)

Fonte: *Habitat*, n.1, 1950, p. 39.

12. SCHINCARIOL, Zuleica. **Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de Abril.** Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP, 2000, p.118.

13. "Le Corbusier". **Habitat**, n. 1, 1950, p. 90.



Fig.2: MASP Sete de Abril. Exposição Max Bill (1951).

Fonte: *Habitat*, n.2, 1951, p. 62.

Exposição Max Bill

Planejada para ser aberta ao público logo após o término da exposição de Le Corbusier, em agosto de 1949 já são publicadas informações sobre a exposição de Max Bill no *Diário de S. Paulo*: “No Museu de Arte a obra completa de Max Bill”. O texto afirma que as ideias de Max Bill “foram de vital importância no desenvolvimento da arte abstracionista”.¹⁴

O primeiro contato entre Bardí e Max Bill ocorreu em junho de 1949. Bardí apresenta o MASP e seu programa de exposições e propõe ao arquiteto uma exposição completa de sua obra, reunindo seus trabalhos nos campos da arquitetura, da pintura, da escultura e do *design*. A montagem da mostra ficaria a cargo de Lina Bo Bardí.¹⁵

A proposta de Max Bill buscava estender a exposição ao Rio de Janeiro, Buenos Aires e Tucumán, e apesar do MASP ter ajustado datas com o Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, a iniciativa não se concretizou. Atrasos com

14. “No Museu de Arte a obra completa de Max Bill”. *Diário de S. Paulo*, 21 de agosto de 1949.

15. Carta de Bardí a Max Bill. São Paulo, 30 de junho de 1949. Centro de Documentação do MASP.

as normas alfandegárias e alterações de datas para a abertura da exposição em São Paulo resultaram no cancelamento da exposição em Buenos Aires.¹⁶

A exposição de Max Bill foi aberta ao público em 1º de março de 1951, e ocorreu juntamente com a abertura do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP. A exposição reuniu cerca de sessenta obras cobrindo o período de 1936 a 1949: nove esculturas, trinta e oito pinturas, vinte e sete painéis com reproduções fotográficas de projetos de arquitetura, desenho industrial e planos urbanos, onze peças gráficas e três cartazes.¹⁷

As pinturas e reproduções fotográficas foram distribuídas nas paredes e em painéis horizontais suspensos, enquanto que as obras tridimensionais foram fixadas em bases de madeira dispostas em meio ao percurso e peças gráficas dispostas em vitrines. Os painéis enviados por Bill continham reproduções de projetos como os pavilhões de exposições suíços para a Triennale de Milão (1936) e Nova York (1938), projetos para habitação, casas e elementos pré-fabricados, planos urbanos, mobiliário econômico e o projeto para a Escola Superior de Desenho Industrial de Ulm (1950). Entre os trabalhos expostos se encontrava a escultura “Unidade Tripartida” - que seria premiada meses mais tarde na primeira Bienal do Museu de Arte Moderna -, e a série gráfica “Quinze variações sobre mesmo tema” (1938).¹⁸

A influência da exposição se estendeu aos alunos que frequentavam os cursos do IAC do MASP, entre os quais Alexandre Wollner, Antonio Maluf e Maurício Nogueira Lima, sendo esclarecedora ao estabelecer a relação entre a arte e suas aplicações, possibilitando uma maior compreensão sobre a abrangência

16. O IAM mostra interesse em apresentar a mostra de Bill, e os contatos entre Bardi e Marcelo de Ridder, então presidente do IAM, e com o artista concreto Tomas Maldonado, buscam ajustar datas e despesas com o transporte. Com o cancelamento da exposição em Buenos Aires, restou ao MASP a responsabilidade em arcar com todas as despesas da exposição. PAIVA. Rodrigo Otávio S. **Max Bill no Brasil**. Berlin: Verlag (Ed.). 2011, p.48.

17. Idem, pp. 41-46.

18. BILL, Max. “Beleza provinda da função e beleza como função”. **Habitat**, n.2.1951, pp. 61-65.

do desenho industrial.¹⁹ A mostra de Max Bill também foi determinante para a difusão da arte concreta no Brasil, impulsionando o trabalho de vários artistas, principalmente entre os residentes em São Paulo, que vinculavam sua produção artística à produção que desenvolviam no campo das artes gráficas. Vários dos artistas que colaboravam com os cursos do MASP, entre os quais Leopoldo Haar e Geraldo de Barros (que integraram o grupo RUPTURA), Gastone Novelli e Bramante Buffoni, se identificavam com as proposições de Bill.

Assim como ocorrera com a retrospectiva de Le Corbusier, a imprensa local quase nada noticiou sobre a exposição, restando novamente aos jornais vinculados ao museu e à revista *Habitat*, que publicou matéria sobre a exposição e um texto de Max Bill, compensando a ausência de um catálogo.²⁰

As exposições na Habitat

Publicadas pela revista *Habitat*, as exposições de Le Corbusier e Max Bill tiveram ampla cobertura e colaboraram para incentivar o debate arquitetônico do período. Criada e dirigida por Lina Bo e Pietro M. Bardi, a *Habitat – Revista das Artes no Brasil* divulgou o MASP e suas ações, e passou a atualizar a produção nacional em arte e arquitetura, funcionando como a versão impressa do que era apresentado e discutido dentro do museu, ampliando assim os temas abordados pelas exposições e cursos em andamento.²¹

19. Alexandre Wollner relata a importância que teve para a sua formação ter participado na montagem da exposição de Max Bill juntamente com Bardi, Lina, Flávio Motta e Luis Hossaka. Wollner também foi convidado por Max Bill para estudar em Ulm, recebendo uma bolsa de estudos por ocasião da visita de Bill ao MASP em 1953. WOLLNER, Alexandre. **Design Visual 50 anos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 53.

20. De acordo com PAIVA, Max Bill enviou ao MASP clichês para serem usados para a confecção de um catálogo e pedira a Bardi cuidar do texto de apresentação do artista. O projeto do catálogo para a exposição no MASP envolveu também o artista concreto argentino Thomas Maldonado. Todos os planos para sua produção não se concretizaram. PAIVA. Rodrigo Otávio S. **Max Bill no Brasil**. Berlin: Verlag (Ed.). 2011, p. 64.

21. Como afirma Silvana Rubino, a *Habitat* tornou-se o “espaço para o casal Bardi ensaiar suas primeiras alianças em terras brasileiras e no campo da arquitetura”, tornando-se o espaço de reflexão e crítica dos Bardi. RUBINO, Silvana. **Rotas da Modernidade: Trajetória, Campo e História na atuação de Lina Bo Bardi, 1947- 1968**. Tese de Doutorado. Campinas, IFCH-UNICAMP, 2002. p. 79.

A *Habitat* dedicou amplo espaço para a exposição de Le Corbusier em seu primeiro número. O artigo “Novo mundo do espaço de Le Corbusier” apresentou fotografias da exposição, detalhes dos painéis e análise da montagem. O texto que acompanha a matéria afirma a importância da obra do arquiteto e sua contribuição para a arquitetura brasileira.²²

Como se sabe, ao longo de sua trajetória, Le Corbusier tornou-se uma das principais vozes em favor da integração ou síntese das artes na busca por uma qualidade plástica para a arquitetura moderna, procurando aproximar suas pesquisas na arquitetura das demais artes, em especial do cubismo analítico, desenvolvendo paralelamente à sua produção arquitetônica uma pesquisa visual em pintura e escultura e fundando, junto de Ozenfant, o “Purismo”. Essa característica de sua trajetória marcará a contribuição do arquiteto para a arquitetura moderna brasileira quando de sua passagem pelo Brasil em 1936, com sua participação na elaboração do projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro junto da equipe de Lúcio Costa, marcado pelo trabalho em conjunto entre arquitetos, pintores, escultores e paisagistas.²³

A discussão em torno da liberdade e expressão plástica que caracteriza parte da produção da arquitetura moderna brasileira é tema abordado por Bardi no mesmo número. Em “A Religião e a Curva”²⁴ as formas curvas de cimento armado presentes na arquitetura brasileira são compreendidas por Bardi como uma continuidade do barroco, porém lança sua crítica ao identificar em alguns exemplares na arquitetura e no mobiliário brasileiros do período uma “degeneração de curvas e decoração”. Para Bardi, a arquitetura moderna brasileira aceitou a mensagem do racionalismo e da plasticidade de Le Corbusier, conforme testemunha o edifício do Ministério da Educação e Saúde e, mencionando Lúcio

22. “Novo Mundo do espaço de Le Corbusier”. **Habitat**, n. 1, 1950, p. 37.

23. Sobre a síntese das artes no Brasil vinculado aos CIAM ver: FERNANDES, Fernanda. “Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra: a síntese das artes”. **Anais do VI Seminário DOCOMOMO Brasil**. Rio de Janeiro, Novembro de 2005.

24. BARDI, Pietro M. “Problemas do Barroco: a Religião e a Curva”. **Habitat**, n.1, 1950, pp. 80-84.

Costa, diz que com bons resultados a associou a uma fisionomia local e a inseriu em uma tradição; entretanto, essa direção foi se apagando pelo “espírito de diferenciação e individualismo de jovens arquitetos”.²⁵

No número seguinte da *Habitat*, um artigo de Lina Bo Bardi retomou o tema da plasticidade na arquitetura ao analisar o edifício do Ministério da Educação e Saúde. No texto intitulado “Bela Criança”²⁶, Lina defende a particularidade da arquitetura moderna brasileira em resposta a críticas de arquitetos e historiadores estrangeiros, entre os quais Bruno Zevi, que identificam na plasticidade presente nos projetos brasileiros um distanciamento dos seus referenciais europeus e um processo de academização. Para Lina, a arquitetura moderna brasileira, embora jovem e apresentando muitos defeitos, “nasceu como uma bela criança” e agora deve-se “educá-la, curá-la e encaminhá-la para seguir sua evolução”.

Para se concretizar, escolheu a arquitetura brasileira os meios de Le Corbusier, que mais respondiam às aspirações de uma gente de origem latina; meios poéticos, não contidos por pressuposições puritanas e por preconceitos. Esta falta de polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações, é a força da arquitetura contemporânea brasileira, é um contínuo possuir de si mesmo, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva.²⁷

A revista reproduziu nesse mesmo número a exposição dedicada à obra de Max Bill, e um artigo de sua autoria intitulado “Beleza provinda da função e beleza como função”²⁸, no qual estabelece a relação entre beleza e função, apontando para a necessária compreensão social e responsabilidade moral para a produção dos objetos de uso cotidiano, instâncias essas que devem se refletir no tratamento das próprias formas, impulsionando assim a uma nova expressão formal. Para Max Bill, faz-se necessário, na sua execução, o emprego racional dos materiais e dos meios técnicos adequados, conjugando o “racionalismo do engenheiro e a beleza construtiva”, que Henry van de Velde em seu tempo

25. BARDI, Pietro M. “Arquitetura Brasileira”. *Habitat*, n.48, 1958, p.13.

26. BO BARDI, Lina. “Bela Criança”. *Habitat*, n.2, 1951, p.3.

27. Idem.

28. BILL, Max. “Beleza provinda da função e beleza como função”. *Habitat*, n. 2, 1951, pp. 61-64.

sintetizou na ideia de “beleza de conformidade à razão”. Esse mesmo raciocínio, empregado para os objetos utilitários, vale para pensar a arquitetura.²⁹

A *Habitat* publicou uma nota apontando a importância para o país da realização da exposição de Max Bill logo após a mostra dedicada à Le Corbusier, e denuncia a ausência da crítica e debate no meio local.³⁰ A revista publicou também as observações polêmicas de Max Bill acerca da arquitetura moderna brasileira, em entrevista concedida a Flávio de Aquino, quando o arquiteto visitou o país em 1953 na qual apontou os excessos e formalismos supérfluos nas soluções da arquitetura moderna brasileira.³¹ A *Habitat* contribui para intensificar o debate publicando a conferência que Max Bill pronunciou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em junho de 1953. Para Max Bill, a arquitetura é antes de tudo uma arte social e não a “expressão individual do arquiteto”.³²

As ideias de Max Bill serão divulgadas pela *Habitat*, que se alinha com o racionalismo presente em seu trabalho em sua tentativa de chamar a atenção para o problema do desenho industrial; propostas que estarão presentes nos cursos organizados pelo MASP, através da orientação de vários artistas cujas ideias se revelam próximas dos mesmos princípios.

29. Idem, p. 61.

30. Ibidem, p. 65.

31. Em meio às reações contrárias, provocadas pelas declarações de Bill, “reações essas naturais num país novo como o Brasil”, os Bardi responderam justificando a necessidade da crítica de arquitetura no país, publicando uma nota que acompanha a entrevista: “A crítica fica, deve ser registrada, porque somente através da avaliação crítica é que será possível melhorar a arquitetura brasileira e evitar que ingresse, fatalmente, numa rotina acadêmica já notada por Bruno Zevi em sua ‘História da Arquitetura Moderna’ (...) Para concluir, publicamos a entrevista de Flávio de Aquino, como um documento que encerra ideias gerais e atuais que deve ser tomado a sério e considerado por todos aqueles que se interessam pela arquitetura brasileira que alcançou um ponto merecido de renome mundial, e que tem por isso responsabilidades não pequenas”. AQUINO, Flávio. “Max Bill. O inteligente iconoclasta”. **Habitat**, n. 12, 1953, pp. 34-35.

32. BILL, Max. “O Arquiteto, a Arquitetura e a Sociedade”. **Habitat**, n. 14, 1954, pp. 26-27. Pronunciamento de Max Bill na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 9 de junho de 1953.

Se, por um lado, a mostra de Le Corbusier apresentava o conjunto da obra do arquiteto e as referências que originaram as particularidades da arquitetura brasileira, reconhecida internacionalmente e que vinha sendo alvo por parte da crítica especializada justamente por sua “expressão individual”, por outro lado, a exposição de Max Bill trazia o problema do funcionalismo e dos comprometimentos sociais avessos às particularidades e expressões individuais dos arquitetos. Importante apontar que esse mesmo debate esteve presente nos CIAM do período, e orientou o tema do VIII CIAM, “O Coração da Cidade”, realizado nesse mesmo ano de 1951 em Hoddeston, na Inglaterra, no qual os temas da “Nova Monumentalidade”, integração das artes na cidade e a criação de centros cívicos foram tomados como pontos centrais das discussões.³³

Essas duas exposições organizadas pelo MASP e reproduzidas nas páginas dos dois primeiros números de *Habitat* refletem o debate internacional no campo da arquitetura no período e revelam o empenho dos Bardi em promover a discussão em torno das origens e caminhos trilhados pela arquitetura moderna brasileira.

Referências Bibliográficas

BARDI, Pietro M. **Leitura crítica de Le Corbusier.** Catálogo de exposição. São Paulo, Habitat, 1950.

_____. Problemas do Barroco: a Religião e a Curva. **Habitat**, São Paulo, n.1, out.-dez. 1950, pp. 80-84.

_____. Arquitetura Brasileira. **Habitat**, São Paulo, n. 48, mai.-jun.1958, p. 13.

33. Este pensamento, que vinha tomando espaço nos últimos congressos, evidenciava as contradições entre os arquitetos: universalidade e lugar, funcionalismo e monumentalidade. Eric Mumford aponta para as preocupações de Walter Gropius, voltadas especificamente para o problema da estandardização de células de habitação, enquanto outros grupos de arquitetos se preocupavam com a necessidade da inclusão dos temas artísticos na arquitetura como possibilidade de se replanejar as cidades. MUMFORD, Eric. **The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960.** MIT Press, 2002. p. 144.

_____. Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo, Nobel. 1984.

_____. História do Masp. São Paulo, Instituto Quadrante, 1992.

BILL, Max. Beleza provinda da função e beleza como função. **Habitat**, São Paulo, n.2, jan.-mar. 1951, pp. 61-65.

_____. O Arquiteto, a Arquitetura e a Sociedade. **Habitat**, São Paulo, n.14, jan.-fev. 1954, pp. 26-27.

BO BARDI, Lina. Bela Criança. **Habitat**, São Paulo, n. 2, jan.-mar. 1951, p.3.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra: a síntese das artes. **Anais do VI Seminário DOCOMOMO Brasil**. Rio de Janeiro, Novembro 2005.

MAX Bill. O inteligente iconoclasta. (entrevista concedida a Flávio de Aquino). **Habitat**, São Paulo, n. 12, set. 1953, pp. 34-35.

MIRANDA, C. L. **A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes**. Dissertação de Mestrado, EESC-USP, 1998.

MOTTA, Renata Vieira da. **O Masp em Exposição: Mostras Periódicas na Sete de Abril**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP, 2003.

MUMFORD, Eric. **The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960**. Cambridge, Mitt Press, 2002.

NOVO Mundo do espaço de Le Corbusier. **Habitat**, São Paulo, n. 1, out.-dez. 1950, p. 37-41.

PAIVA, Rodrigo Otávio S. **Max Bill no Brasil**. Berlim, Verlag (Ed.), 2011.

128

RUBINO, Silvana. **Rotas da Modernidade: Trajetória, Campo e História na atuação de Lina Bo Bardi, 1947- 1968.** Tese de Doutorado. Campinas, IFCH-UNICAMP, 2002.

SCHINCARIOL, Zuleica. **Através do espaço do acervo: o Masp na 7 de Abril.** Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP, 2000.

TENTORI, Francesco. **P.M. Bardi. Com as Crônicas Artísticas do Lambrosiano.** São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado de S.P., 2000.

WOLLNER, Alexandre. **Design Visual 50 anos.** São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

I Exposição Nacional de Arte Abstrata [1953]:

uma história que se escreve

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense

Resumo: Em fevereiro de 1953 na cidade de Petrópolis no Rio de Janeiro, ocorreu a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*. A mostra, que possui extrema relevância na introdução das correntes abstratas no Brasil, tem sido negligenciada pela historiografia da arte brasileira. Esta pesquisa busca enfrentar este vácuo, angariando um lugar de relevância para a exposição no cenário brasileiro da época. Para tanto, perscrutamos os aspectos de sua realização desde a escolha do local e da cidade da exposição, a relação e a reação do público, suas reverberações, dentre outros pontos que têm permanecido obscuros.

Palavras-chave: arte abstrata; arte brasileira; historiografia da arte

Abstract: In February 1953 in the city of Petropolis, Rio de Janeiro State, occurred the First National Exhibition of Abstract Art. The exhibition, which has extreme relevance for the introducing of the abstract tendencies in art in Brazil, has been neglected by the historiography of Brazilian art. This research attempts to confront this vacuum, gaining a place of relevance for the exhibition in Brazilian art history. Thus, we investigated the aspects of their achievement since the choice of the site and the city for the exhibition, the relationship and the reaction of the public, among other points that have remained obscure.

Keywords: abstract art; Brazilian art; historiography of art

Introdução

Em fevereiro de 1953, nos salões do Hotel Quitandinha em Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, foi inaugurada a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*, cuja importância para a introdução das correntes construtivas no Brasil continua à espera de análise aprofundada, acarretando certa lacuna na historiografia da arte brasileira. Mesmo na literatura específica, como é o caso dos dois volumes *História Geral da Arte no Brasil* de Walter Zanini, teórico recentemente falecido, as referências à mostra são escassas. O exemplo de Zanini é ilustrativo quando

em menos de uma linha se remete à mostra ao se dedicar à trajetória de Aluísio Carvão¹ e, mais adiante, menciona a exposição como “I Salão Nacional de Arte Abstrata” ao introduzir o tópico “Outras tendências construtivas e diferentes morfologias abstratas² Neste sentido, temos procurado nos debruçar sobre a mostra para uma melhor compreensão dos aspectos de sua realização, tais como a escolha do local e da cidade para a exposição, a relação e a reação do público à *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*, suas reverberações, entre outros pontos que têm permanecido obscuros.

A mostra foi liderada por um grupo de artistas que contava com Edmundo Jorge, Décio Vieira, Lygia Pape e Antonio Luiz. Promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e pela Prefeitura Municipal de Petrópolis, recebeu apoio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). O processo de seleção das obras esteve a cargo de Mário Pedrosa e Ivan Serpa. Dentre os artistas que participaram da exposição, podemos citar Margaret Spence, Fayga Ostrower, Anna Bella Geiger, Santa Rosa, Aluísio Carvão, Zélia Salgado, Lygia Clark, Abraham Palatnik, Evelyn Stupakof e Elemer Gollmer. Parece-nos relevante ressaltar que na mesma ocasião e no mesmo hotel, ocorria a *V Exposição de Flores e Frutos*, fator que contribuiu para que parcela da sociedade da antiga capital brasileira e de outros estados estivesse representada naquele público. A inauguração da exposição contou com a presença de artistas, críticos e políticos, entre os quais Juscelino Kubitschek, então governador de Minas Gerais e posteriormente presidente da república.

Nossa investigação contou com uma pesquisa arquivística nos acervos da Biblioteca Nacional, do MAM-RJ, em acervos *on-line* de periódicos que se dedicavam às artes na década de 1950, além da escassa literatura específica existente. No processo de aprofundamento da pesquisa, recorremos a curadores e museólogos que tiveram contato com material da mostra de 1953 por ocasião de sua remontagem em 1984 e em 2005 respectivamente na Galeria de Arte

1. ZANINI, 1983, p. 672
2. Ibid., 1983, p. 678

Banerj e no Museu Imperial de Petrópolis.

A *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*, apesar da escassez de recursos, foi uma mostra pioneira e teve participação no processo de articulação que levaria à formação do Grupo Frente, responsável por marca incisiva e indelével no cenário da história da arte brasileira, e que teve seu croqui inicial desenhado na mostra de Petrópolis.

Brasil: um espaço para a arte abstrata?

Ao observarmos o cenário brasileiro no que tange à arte abstrata, percebemos certa dificuldade em sua aceitação. Serge Guibault³ analisa a dinâmica da introdução da arte abstrata no Brasil, apontando para um cenário cujas dificuldades de acolhimento da arte abstrata eram flagrantes. Entretanto, mais evidente do que os entraves que dificultaram a recepção da arte abstrata é sua vinculação pela historiografia da arte brasileira ao estado de São Paulo, sobre o que pretendemos estabelecer um debate neste trabalho. Guibault descreve a aliança que se articulava entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho, que contaria ainda com o trabalho de León Degand, crítico belga radicado em Paris, em um processo de instauração da arte abstrata no Brasil a partir do estado de São Paulo⁴. O projeto previa a criação do Museu de Arte Moderna em São Paulo (MAM-SP). Degan via no Brasil um espaço para trabalhar a arte abstrata que não havia encontrado na Europa, enquanto Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo, homens do capitalismo, tinham projetos para a arte brasileira fundados em interesses de uma aliança que pretendia conter as ameaças socialistas.

O projeto de construir um museu de arte moderna na cidade de São Paulo, acalentado pelo empresário Francisco Matarazzo, contou com estímulos do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, com a benção de Rockeffeler. Ambos os lados viam a arte abstrata como instrumento no combate ao fantasma

3. GUIBAULT, 2011.

4. Ibid.

comunista. As elites brasileiras queriam expurgar o movimento sindicalista da América Latina enquanto as norte-americanas buscavam propagar a ideologia do capitalismo como sinônimo de modo de vida confortável; ambas acreditavam na possibilidade de a arte abstrata irradiar formas de viver que fossem carregadas do individualismo e que se opusesse à noção de coletividade do comunismo, controlando qualquer perigo em potencial contra o sistema capitalista. Assim, a ideia da criação de um museu de arte moderna em São Paulo surgiu impregnada por interesses nacionais e internacionais, conforme enfatizado por Guibault.

Contudo, a articulação entre Matarazzo e Rockeffeler se deparou com a expressividade da votação do Partido Comunista nas eleições de 1945 que, juntamente com a atuação dos sindicatos, contribuiu para postergar o plano de construção do MAM-SP, construído somente em meados de 1948. O projeto do museu, extremamente dependente da coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, tinha o MoMA como inspiração e as ações educativas como um de seus eixos.

De acordo com Luciane Viana Barros Páscoa, “optar pela arte concreta nos anos 1950 significava alinhar-se a uma estratégia cultural universalista e evolucionista, tendência esta que teria sido impulsionada pela I Bienal Internacional de São Paulo em 1951”⁵. Esse caráter universalista pode ser descrito como uma das características das obras dos futuros integrantes do Grupo Frente que se valiam dos materiais da indústria como matéria-prima no estabelecimento de uma comunicação com a sociedade. A potência de articulação e da produção de arte do Grupo Frente pode ser considerada como evidência de que a instauração da arte abstrata no Brasil não é exclusividade do território paulista.

Conforme observa Páscoa, o Grupo Frente, fundado em 1954 por Ivan Serpa, teria sido motivo de certo incômodo entre críticos acadêmicos e os concretistas paulistas do Grupo Ruptura por se tratar de “um grupo heterogêneo que reunia poéticas diversas sem abandonar o caráter racionalista, pois estava inserido num país mergulhado no otimismo da industrialização”⁶.

5. PÁSCOA, 2012.

6. Ibid.

Paulo Reis avalia a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata* como a primeira a reunir “artistas nacionais, muito diversos entre si, com uma linguagem mais abstrata”⁷. A mostra de 1953 é um exemplo de ação que não se prendeu às relações de poder que apresentavam fortes relações com interesses capitalistas e concentração na produção artística de São Paulo.

A articulação da mostra de Petrópolis

Conforme observamos em Edmundo Jorge, a partir dos encontros do grupo de artistas composto pelo próprio Edmundo Jorge, por Décio Vieira e Lygia Pape na casa de Antonio Luiz em Petrópolis, teria surgido a ideia da exposição. Como Antonio Luiz era presidente da Associação Petropolitana de Belas Artes (APBA), conseguiu apoio da prefeitura local e, posteriormente, o do MAM-RJ através de Niomar Moniz Sodré.

Em perspectiva divergente daquela que nos move nesta investigação, o texto do catálogo da exposição *Expresso Abstrato*, realizada de março a junho de 2005 pelo Museu Imperial de Petrópolis em parceria com a Funarte, afirma que a ideia da mostra de 1953 teria surgido durante uma exposição individual de Décio Vieira no Museu Imperial em 1952, a partir de uma idealização de Edmundo Jorge e de Antonio Luiz em parceria com Niomar Moniz Sodré, para posteriormente contar com a adesão da Prefeitura de Petrópolis. No catálogo da mostra *Expresso Abstrato*, não se menciona a APBA nem o MAM-RJ enquanto instituições que teriam apoiado a mostra de 1953.

Note-se que os créditos do catálogo de 1953, que teve a comissão julgadora integrada por Niomar Moniz Sodré, Mario Pedrosa e Flavio de Aquino, informam que a exposição foi “promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e patrocinada pela Prefeitura Municipal de Petrópolis”, sem mencionar que o MAM-RJ, representado por Niomar Moniz Sodré, atuou como entidade que reconhecia a relevância da mostra, além de patrocinar um prêmio no valor de cinco mil cruzeiros, semelhante ao patrocinado pela Prefeitura de Petrópolis,

7. REIS, 2005, p. 68.

conforme apontado por Jorge⁸. Excetuando-se a premiação, não houve qualquer recurso financeiro, obrigando os organizadores a recorrer a cavaletes da Associação Petropolitana de Belas Artes para expor as obras, diante da ausência dos painéis prometidos pelo Quitandinha⁹.

Outro ponto a ser considerado quanto à organização da mostra se refere ao boletim do MAM-RJ. Em nota de três parágrafos, menciona-se a data da mostra e os nomes das personalidades políticas e de alguns artistas que tiveram seus trabalhos expostos. Logo no primeiro parágrafo afirma-se que a exposição foi promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e que contou com o patrocínio da Prefeitura de Petrópolis. O próprio MAM-RJ, ao registrar os acontecimentos artísticos da época, não se colocou como instituição colaboradora.

Segundo Jorge, assim como buscou-se o apoio do MAM-RJ através de Niomar Sodré, também o crítico paulista Geraldo Ferraz foi procurado e, de forma hostil, teria se negado a apoiar a mostra abstrata¹⁰. Quanto à relação do público com a arte abstrata, Angélica Madeira atesta, ao refletir sobre o pensamento crítico de Mário Pedrosa, que “mesmo o cultivado fica perplexo diante daquelas pinturas [que são] ‘não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis’”¹¹. Contudo, Madeira comprehende as bienais de São Paulo e a mostra dos abstratos em Petrópolis como reveladoras de uma “aceitação da arte abstrata pelo público brasileiro”¹². Apesar de os registros no livro de assinaturas revelarem que parte dos visitantes ficara maravilhada, o catálogo de 1953, recuperado tanto no catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte Banerj em 1984 como no artigo de Edmundo Jorge, aponta que parcela considerável do público manifestou-se com intrigante oposição à arte abstrata em comentários tais como: “Que droga, hein????”; ”Ninguém é besta não...”; “Credo, que horror!”; “Talvez [sic] os irracionais admirariam”; “Ki

8. JORGE, 1986, p.16.

9. Ibid., p.18.

10. Ibid., p.17.

11. PEDROSA, 1981, p. 40, apud MADEIRA, 2002, p. 3.

12. Ibid., p.4.

droga”, dentre outros.

Em entrevista com a museóloga do Museu Imperial de Petrópolis Ana Luisa Alonso em fevereiro de 2013, foi possível um contraponto da reação do público entre a exposição da década de 1950 e a exposição *Expresso Abstrato*. A exposição *Expresso Abstrato* também parece ter se deparado com a resistência do público em relação à arte abstrata. Segundo Ana Luisa Alonso, o público da mostra de 2005, exceto na ocasião da inauguração, seria composto majoritariamente por visitantes do Museu Imperial, em sua maioria turistas interessados no museu em si, gerando incompatibilidades entre as motivações para as visitas à antiga casa imperial e à mostra de arte abstrata. Alguns visitantes, tal qual em 1953, teriam manifestado certo incômodo com a exposição.

O espaço de divulgação e crítica da exposição na imprensa

Tanto o *Correio da Manhã* quanto a *Tribuna da Imprensa, Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo*, em diferentes momentos, reservaram algum espaço editorial para a divulgação e crítica das mostras de arte, diante do que nos debruçamos sobre esses periódicos na expectativa de encontrarmos outras referências à exposição. Contudo, a pesquisa nos demonstrou uma realidade adversa, já que os periódicos não apresentaram registros significativos da mostra de 1953. Também os registros fotográficos apresentaram-se mínimos.

A *Tribuna da Imprensa* de 25 de fevereiro de 1953, em duas frases, informa que o governador Juscelino Kubitschek havia inaugurado a exposição promovida pela APBA e pela Prefeitura de Petrópolis. Anuncia ainda que a exposição contou com a presença do ministro Negrão de Lima, do prefeito Cordolino Ambrósio, de Edmundo Jorge e de Manuel Bandeira. Quanto ao número referente aos dias 28 de fevereiro e 01 de março, o mesmo periódico traz em seu suplemento um artigo assinado por Mário Pedrosa que, além de relatar a quantidade de artistas e as obras na mostra, quem a organizou e quem a inaugurou, realiza uma reflexão acerca dos trabalhos de arte da exposição em relação à produção paulista, reconhecendo a importância da exposição, mesmo em face de alguns problemas

técnicos na organização. Tais falhas podem ser entendidas se considerarmos as mostras que se organizavam naquele período e a bravura com a qual a exposição fora realizada, mesmo sem recursos financeiros para além daqueles relativos à premiação.

O *Correio da Manhã*, após mencionar as personalidades da política e do meio artístico que estiveram presentes e os artistas que tiveram seus trabalhos expostos, critica diretamente a organização da mostra devido ao fato de terem sido retiradas duas telas que constavam no catálogo, uma de Margaret Spence e outra de J. Mattos, além da modificação do título de duas telas de Spence. Não há assinatura do autor do artigo do *Correio da Manhã* que, contudo, conseguimos resgatar através do artigo *In Memoriam*¹³, sendo a autoria atribuída ao crítico Jayme Maurício que, em direção contrária àquela adotada por Mário Pedrosa na *Tribuna da Imprensa*, não reflete acerca do teor das obras expostas.

No *Jornal do Brasil*, em datas diferentes, encontramos uma nota anunciando a *V Exposição de Flores e Frutos* e extenso artigo que relata sua inauguração, ocorrida no dia seguinte ao da exposição dos abstratos e que tivera a presença de Getúlio Vargas, presidente da República, dos governadores de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, bem como a de outras lideranças políticas. À exposição dos abstratos não é dedicada uma linha sequer no referido jornal. O *Folha da Manhã*, posterior *Folha de São Paulo*, apesar de citar o encontro dos governadores em Petrópolis, não menciona a exposição de flores e frutos nem a mostra de arte abstrata.

O *Diário de S. Paulo*, ao informar sobre o encontro dos governadores, dedica-se extensamente à *V Exposição de Flores e Frutos* e sua repercussão, recorrendo ao periódico *Meridional* de duas cidades diferentes (Rio de Janeiro e Belo Horizonte) como forma de complementar a informação. Mais uma vez, nenhum registro se deu à exposição nacional de arte abstrata. Também o periódico *Habitat*, que carrega em seu subtítulo a designação “revista das artes no Brasil”, não fez nenhuma menção à mostra de Petrópolis, apesar de tratar de assuntos como os

13. JORGE, 1986, p. 15-20.

abstratos, o Grupo Ruptura, a I Bienal de São Paulo, a exposição de Max Bill no MASP em 1951 e, até mesmo a construção do prédio do MAM-RJ. Coincidência ou não, fato é que todos os periódicos que consultamos editados na cidade de São Paulo (*Folha da Manhã*, *Diário de S. Paulo*, *Habitat*) nem ao menos tangenciaram a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*.

Uma ocasião e uma oportunidade

A razão da escolha do Hotel Quitandinha como local expositivo não é tratada de forma elucidativa. Segundo avaliação de Jorge, a escolha teria sido equivocada, conforme aparece no catálogo da exposição de 1984, por se tratar de um espaço com decoração oposta ao gênero artístico que se exibia. Edmundo Jorge também afiança que “ao acaso [...] se realizava, igualmente no Hotel, uma exposição de flores e frutos. Pelo que acorreu uma multidão, costumeira em tais certames, e metade dela, pelo menos, embarafustou[-se] pelas varandas, visitando assim o conjunto abstrato”¹⁴.

Entretanto, o *Jornal do Brasil* de 22 de fevereiro de 1953 relata que a exposição de flores e frutos ocorria anualmente, reunindo representantes de vários estados brasileiros, o que parece tornar o acaso pouco provável. Jorge afirma também que “a inauguração foi muito concorrida. Valia-se do fato de se realizar no momento uma conferência de governadores e a afluência de pessoas ao Hotel Quitandinha achar-se sensivelmente aumentada”¹⁵. O Hotel Quitandinha configurava-se como um local de alta circulação de personalidades, o que por si só contribuiria para a repercussão da mostra.

A partir da entrevista com a museóloga do Museu Imperial e moradora de Petrópolis Ana Luisa Alonso, pudemos vislumbrar que os organizadores da exposição de 1953 criaram para si uma ocasião oportuna também por terem escolhido o verão, uma vez que o fluxo de pessoas em Petrópolis se via aumentado, com a saída do Rio de Janeiro em direção à serra. A cidade

14. Grupo Frente / 1954 – 1956: I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha /1953. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984.

15. JORGE, 1986, p.15.

transformava-se em reduto de personalidades proeminentes, recebendo figuras famosas vindas também do exterior, além de receber aqueles que queriam ter a oportunidade de estar próximos a tantas personalidades. Toda essa conjuntura, tendo o Quitandinha como pano de fundo, contribuiu para que a exposição dos abstratos tivesse um público tão expressivo.

Salão de arte: tecnicamente falho?

Outra questão que se apresentou diz respeito à nomenclatura *salão de arte*. No artigo *In Memoriam*, Jorge relata a indignação do crítico Antonio Bento para com os noticiários da época que se referiam à mostra como um salão, o que remeteria a uma ambientação acadêmica incongruente com a proposta abstrata e da qual se buscava distanciamento. Jorge, na quase totalidade do texto, emprega as palavras *mostra* e *exposição*, porém, ao reproduzir texto de sua autoria que constava no catálogo da exposição de 1953 em livro publicado em 1986, o autor faz menção ao “catálogo do 1.º Salão Nacional de Arte Abstrata”. A expressão também é empregada na última frase do artigo, “enfim, um salão tecnicamente falho, mas emocionalmente vitorioso”¹⁶, além de haver referência à exposição como salão na contracapa de *Guima e o degelo*. Também Walter Zanini, em sua precária referência à *I Exposição Nacional de Arte Abstrata* empregou o termo salão.

O catálogo da exposição *Expresso Abstrato* chama atenção à palavra *salão* presente no livro de assinaturas da exposição de 1953: “Primeiro Salão Nacional de Arte Abstrata”. Os curadores da exposição de 2005 discordam do emprego da expressão *salão* tendo como base a precariedade com que a exposição fora organizada e montada. Não nos parece, no entanto, que o termo *salão* tenha sido evitado à época por conta da precariedade das condições técnicas de montagem e organização da exposição, mas ao contrário, em decorrência do caráter inovador e moderno que se buscava imprimir à exposição, incompatível com os requisitos de um salão de arte.

16. Ibid., p.20.

Considerações finais: um lugar de relevância para a mostra de 1953

A exposição realizada na Galeria de Arte Banerj em 1984 que remontou a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata de 1953* é uma reverberação clara da mostra original. Já *Expresso Abstrato*, embora com objetivos diversos¹⁷, também denota que a exposição dos abstratos, mesmo em assimetria com renomadas exposições registradas na historiografia da arte brasileira, tem uma relevância que não se apaga, apesar de prejudicada pela escassez de estudos e de registros, o que nos permite inferir o quanto bem sucedida foi a exposição de 1953.

Independentemente da razão de escolha do local, o fato é que parcela da sociedade brasileira, de diferentes estados, esteve de alguma forma representada pelo público que se encontrava no Quintandinha, e não apenas a referida “elite que aplaudira a mostra”. De forma análoga ao próprio conjunto de artistas reunidos na mostra, os visitantes da exposição formavam um grupo heterogêneo, relativamente diferente do público das bienais paulistas, por exemplo. Edmundo Jorge relata a presença de visitantes internacionais na exposição dos abstratos de 1953 e, no catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte Banerj, o artista declara ainda a presença de no mínimo duas mil pessoas, seguramente um quantitativo significativo. Entretanto, fica patente não haver consenso quanto à recepção da arte abstrata como alguns teóricos, a exemplo de Madeira, sugerem.

Neste sentido, este trabalho busca garantir um lugar de reconhecimento e de relevância na história da arte brasileira para esta exposição que no começo de 2013 completou sessenta anos de sua inauguração. Mesmo em meio a tantas dificuldades de realização e diante das precárias possibilidades de comunicação, a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata* contou com um público expressivo e promoveu um impacto significativo entre os visitantes.

Outra questão relevante se refere à independência da mostra em relação aos espaços museológicos. Mesmo tendo contado com apoio do MAM-RJ, a

17. Segundo os curadores da exposição *Expresso Abstrato*, a exposição não teria o objetivo de uma remontagem idêntica a da exposição de 1953. Antes, os curadores buscavam imprimir uma função formadora de público atrelada à construção de um percurso expresso do figurativismo à abstração.

exposição ocorreria nos salões do Hotel Quitandinha, não estando, portanto, submetida aos ditames de nenhum museu, com uma organização e um processo de seleção de obras independentes de qualquer espaço institucional. Em termos de pioneirismo, podemos considerar a exposição como bem sucedida, pois mesmo sem recursos, a mostra articulou-se com sucesso: foi inaugurada por Kubitschek, governador de Minas Gerais e posteriormente presidente do Brasil; recebeu tanto personalidades da política quanto do meio artístico¹⁸; foi assistida por milhares de pessoas; contribuiu para a posterior articulação do Grupo Frente; gerou enorme polêmica entre os visitantes da ala esquerda do hotel, espaço onde foi montada; além de ter sido criticada e aplaudida nos periódicos da época.

Referências bibliográficas:

CASTILLO, Neno del et ali. 2005. *Expresso Abstrato*. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

EXPRESSO ABSTRATO. 2005. Programa de Artes Visuais. Museu Imperial e Funarte.

GRUPO FRENTE / 1954 – 1956: I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha /1953. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984.

GUIBAULT, Serge. 2011. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. *ARS*, ano 8, n. 18. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>.

JORGE, Edmundo Palma de. 1986. *Guima e o degelo*. Rio de Janeiro: Machado Horta.

MADEIRA, Angélica. 2002. Mário Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo

18. De acordo com Edmundo Jorge, estiveram presentes: o representante do presidente Getúlio Vargas, capitão Dorneles, Negrão de Lima, deputado Parsifal Barroso, os críticos de arte Quirino Campofiorito e Jayme Maurício, o poeta Manuel Bandeira, a atriz de cinema Arleen Whealan, Vasco Leitão da Cunha, Maurício Nabuco e Luz Del-Fuego. (JORGE, 1986, p. 15)

à Arte Conceitual. *Mediações*, Belo Horizonte, v. 1.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. 2012. *Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50*. Disponível em: <<http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

PEDROSA, Mário. Abstratos em Quitandinha. 1953. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 28 de fev. – 01 de mar. de 1953. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Microfilme.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. 2005. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

ZANINI, Walter (org.). 1983. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles. 2v.

Periódicos:

CORREIO DA MANHÃ. Exposição de arte abstrata em Quitandinha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 21 fev. 1953. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/>>. Acesso em: 05 set. 2012.

DIÁRIO DE S. PAULO. Encontro de governadores na cidade de Petrópolis. *Diário de S. Paulo*. São Paulo: 20 fev. 1953. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

FOLHA DA MANHÃ. Primeiro Caderno dos dias 19 – 22 e 24 – 28 fev. 1953 (Não houve circulação do periódico no dia 23 de fevereiro). Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fdm>>. Acesso em: 23 out. 2012.

HABITAT: revista das artes no Brasil (São Paulo). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Divisão de Periódicos. Coleção: 1953/01 a 1953/06.

JORNAL DO BRASIL. Acervo consultado: 19–28 fev. 1953. Disponível em: <<http://news.google.com/newspapers>>. Acesso em: 15 set. 2012.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Exposição de arte abstrata no Hotel Quitandinha. *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, mar.- abr. 1953.

**Melhor que o Palácio é o Parque em torno dele. Apontamentos sobre o
evento “Do Corpo a Terra”**

Sylvia Furegatti Instituto de Artes - Unicamp

Resumo: Este estudo analisa a combinação de exposição e manifestação que fica conhecida na Historiografia da Arte brasileira pelo título “Do Corpo a Terra”. Com curadoria de Frederico Morais, o projeto foi realizado no Palácio das Artes e no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970. Para além de recuperar a importância histórica atribuída ao projeto, usualmente lembrada e revisada por muitos pesquisadores dessa área, o presente estudo propõe a exploração pontual de alguns dos seus elementos constituintes que podem lançar luz sobre este evento passado como irradiador, no Brasil, dos atuais vetores da espacialidade na apresentação de trabalhos artísticos, bem como da recombinação dos papéis tomados pelos integrantes de um mesmo projeto expositivo.

Palavras-Chave: Do Corpo a Terra. Objeto e Participação. Frederico Morais. Arte Extramuros.

Abstract: This study analyzes the combination of exhibition and manifestation which is known in Brazilian History as “From the body to the Earth”. Curated by Frederico Morais, the project was performed at the Palace of Arts and at Belo Horizonte City Park, in 1970. Besides recovering the historical importance attached to the project, often remembered and reviewed by many researchers from this field, this paper proposes punctual exploration in some of its constituent elements that may shed light on this past event as an irradiator in Brazil of the current spatiality vectors in artwork propositions, as well as it also means the recombination of roles among members of the same exhibition project.

Key Words: From the body to the Earth. Object and Participation. Frederico Morais, Extramurals Art

Ao longo da História, a vinculação da exposição de arte às instituições culturais apresenta uma estreita conexão entre o sentido de urbanidade e o

fomento para a produção de objetos e eventos viabilizados pelo interesse das castas sociais que representam o poder local ou a ele tem acesso. Contudo, há de se observar que urbanidade e instituição cultural nos indicam também para o espectro de espaços internos/fechados e externos/abertos como espaços-de-exposição. A espacialidade originária que dá forma à Galeria no Mundo Antigo remonta a essa condição de abertura e amplitude uma vez que se localizava nos largos corredores laterais do edifício do templo, espaço encerrado por fileiras de colunas que permitiam o contato direto com a paisagem do entorno¹. Assim também se configuram como espaços-de-exposição as Praças na Antiguidade com suas feiras e espólios de guerra ou mesmo os Jardins de Escultura que compõem a construção dos palacetes e residências da nobreza, desde meados do século XVI.

Por este viés, cabe observar que a história das exposições, para além da análise da seleção e disposição de objetos considerados por seu valor histórico, artístico, documental, bem como de seus protagonistas representados pelo artista, curador e público precisa também ser analisada a partir do lócus que ocupa como evento urbano. Sob essa perspectiva é possível incorporar ao sentido da exposição artística questões próprias das manifestações da arte extramuros que formam campo de interesse crescente dentre os atuais representantes do circuito artístico pautados pelas tensões promovidas por seus agentes contrários ao peso de modelos sedimentados, empenhados na busca de estratégias de inserção, sobrevivência e, sobretudo, interessados na reação das proposições artísticas aos tempos e lugares predeterminados para a manifestação da arte.

Em boa parcela da produção artística contemporânea o dispositivo da espacialidade exerce sua força sobre os elementos da plástica, de modo a conduzir a relação travada entre conteúdo e continente, inerente ao projeto de

1. O templo grego antigo tem uma separação entre a parte interna das celas e o espaço perimetral cercado por uma colunata. Este espaço é o Peristilo ou Galeria Períptera, local de circulação dado ao homem comum que não poderia adentrar além dessas paredes. Ver em: ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura*, pag. 66.

uma exposição borrando sua definição convencional. Ao ampliar o raio de ação da exposição para o entorno, a fresta aberta para o espaço urbano fundamenta o paralelismo estabelecido entre objeto/projeto artístico e lugar da arte.

De modo geral, atribuímos aos artistas do Modernismo a representatividade na exploração do espaço de exposição, a reformulação plástica na maneira de se apresentar o trabalho, além da exploração de novos materiais industrializados e princípios de efemeridade. Schwitters, Duchamp, Malevich, são nomes sempre lembrados internacionalmente, aos quais podemos somar Flávio de Carvalho. Aos artistas de linguagem Contemporânea cabe a radicalização dessas experiências por meio da sensorialidade e da valorização do processo e do evento no lugar do objeto. Aqui a lista a ser memorada apresentará sempre falhas diminuídas por meio de destaques: Joseph Beuys, Allan Kaprow, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Richard Serra, Robert Morris, Paulo Bruscky, Daniel Buren, dentre muitos compõem esse grupo representativo. Parcota significativa dessa radicalização encontra sua fonte primária nas provocativas convocatórias feitas por curadores internacionais que vislumbram a necessária revisão do papel da instituição cultural para que atue como um laboratório. Muitos desses curadores estiveram em visita ao Brasil, em meados da década de 1960/70, como Achille Bonito Oliva e Pierre Restany, outros aqui viviam e atuavam, como Walter Zanini e Frederico Morais.

A despeito da relativa demora na instauração dos museus de arte moderna e contemporânea em nosso país, efetivada no final da década de 1940, bem como da concentração preliminar dessas estruturas no eixo RJ-SP, entende-se que a linha de pensamento que comprehende o urbano como lugar da arte amplia as revisões, atualizações e destaques obtidos por artistas, curadores, colecionadores e fomentadores da arte em nosso país para que possamos nos esquivar da usual submissão aos parâmetros e modelos internacionais aplicados para a análise da produção em arte no Brasil.

Neste sentido, o evento conhecido pelo título “Do corpo a Terra” curado por Frederico Morais em Belo Horizonte, em 1970, nos serve como exemplo

seminal para o estudo sobre a relação instituição, artista e trabalho de arte em nosso país.

A produção de Morais entre as décadas de 1960 e 1970 revela uma postura preocupada com um projeto de democratização e acesso da Arte para o Brasil. Seus projetos obedecem a um tipo de construção que fazem convergir o papel do artista, do curador e do museu como agentes que devem ajustar-se ao corpo social por meio do diálogo e do compartilhamento de experiências. Para alcançar esse estado, Morais organiza projetos que, além das ações artísticas fora dos muros do Museu, reforçam seu lugar de entrada na instituição como professor e coordenador das oficinas do MAM RJ. Esses projetos contavam com oficinas oferecidas a crianças e adultos por artistas como Oiticica, Pape, Moriconi, dentre outros. O espaço em torno do Museu, tanto quanto a diversidade de suas frentes de atuação estende a expectativa de atuação da instituição num cenário nacional que ainda se acostumava à própria presença dos Museus.

Essas ideias estavam perfeitamente alinhadas às trocas que Morais e outros críticos brasileiros travavam àquele momento com Pierre Restany. O crítico francês posicionava-se claramente contrário à vida fechada dos museus e galerias. Entre idas e vindas ao Brasil, bem como por meio da publicação de artigos seus em revistas especializadas de circulação internacional, Restany colabora para a solidificação dessa postura aberta e interativa do artista, e da relação a ser proposta a ele pela instituição. De 1968 até 1976, a revista Domus, que circulava em certos núcleos e bibliotecas brasileiras, traz importantes textos deste crítico no qual se destacavam as essas novas formulações da arte. Em suas análises sobre o trabalho do artista Daniel Buren, Restany ressalta esse novo espaço intersticial da arte. No inicio do artigo “*Os limites do comportamento*” no qual Restany aborda o disputado cenário internacional de grandes exposições dentre a Documenta 5; a 36ª Bienal de Veneza e a exposição 72, em Paris, ele assim se posiciona:

“Tentarei inscrever minha análise teórica dos atuais

problemas da pesquisa artística dentro do espectro que Buren chama de ‘receptáculo valorizado’. Vou falar muito mais sobre os problemas de organização do que de fatos reais (...) Hoje as exposições estão exibindo mais problemas referentes do que trabalhos de arte.”²

A partir de Buren invoca a compreensão da exposição como um trabalho artístico em si, comportamento investigativo que promovia o alargamento de uma postura criativa que parte da problematização do sistema da arte como estrutura para o trabalho artístico.

À frente do MAM-RJ Frederico Morais consolida tais ideias permitindo que seus textos reflexivos sobre os projetos criados neste Museu demonstrem sua postura convicta de que a *arte que interessa é a que está fora dos museus, das galerias, das coleções particulares - arte selvagem, marginal, nômade, anônima. Uma arte irrecuperável pelo sistema.*³

Responsável por uma série de inovações que colaboram com a construção da práxis artística sob este novo contorno Morais encontra eco e troca fértil em Walter Zanini, então à frente do MAC-USP. No escopo dos projetos curatoriais criados por Morais para o MAM ou outros espaços brasileiros estampa-se seu acordo com o grupo de artistas atuantes no período cuja postura de produção avança do trabalho em ateliê para o horizonte urbano, das questões autossuficientes da arte para seu comprometimento com a plástica social.

O final da década de 1960 traz uma série de projetos artísticos que expandem o conceito de exposição para o entorno do museu revendo seu alcance, formato de execução, estratégias de comunicação e ampliação do público. “Do Corpo a Terra”; “Arte no Aterro – um mês de Arte Pública” e “Domingos da Criação”, organizados por Morais, somados ao Supermercado de Arte de Jackson Ribeiro

2. RESTANY, Pierre. Documenta 5: Les limites du comportement. *Domus*. Milão, set/1972.

3. Trecho da entrevista feita por Helio Silva a Frederico Morais. In: SILVA, H. *Pesquisa de Arte no Brasil*. 1970 , pág 17.

(RJ); as Feiras de Arte da Praça da República (SP) e da Praça General Ozório (RJ), são projetos tidos como dessacralizadores do objeto da arte; promessas de reinserção democrática da arte na realidade nacional por meio da liberdade criativa e maior participação pública.

“Do corpo a Terra” foi o evento, ou como o apresenta Morais, a manifestação que tomou lugar no Parque Municipal Américo Renné Giannetti de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril de 1970. Mari’Stella Tristão, diretora do Centro de Exposições do Palácio das Artes recentemente inaugurado neste Parque, faz o convite a Morais para que realize a curadoria do Salão de Ouro Preto que, neste ano, excepcionalmente, tomaria lugar no Palácio. Ajustando o enfoque da Escultura proposto por Tristão para o Salão, Frederico Morais sugere que a seleção oriente-se pelo Objeto. Este ajuste carrega consigo um jovem grupo de artistas dedicados às discussões sobre a arte vigente, bem como também recebe representantes da geração anterior de reconhecida renovação poética. A exposição não se restringe ao interior do Palácio e avança para o Parque. Dentro, o projeto intitula-se “Objeto e Participação” e fora “Do Corpo a Terra”.

Apesar da cautela em distinguir os dois eventos, o projeto é trabalhado pelo crítico e curador como um todo e esse dado pode ser conferido nos tratamentos de texto aplicados por ele ao longo dos anos. Não foi feito catálogo para os dois eventos, mas sim um único texto mimeografado e distribuído aos participantes, aos visitantes da abertura e para a imprensa local. O texto adota um tom de manifesto notado por alguns pesquisadores tais como Marilia Andres Ribeiro e a própria Mari’Stella Tristão, sendo reconhecido como tal por seu autor, somente mais tarde nas revisões posteriores à sua publicação destacada no jornal “O Estado de Minas”, em 28 de abril de 1970. Esse contexto de Manifesto reforça-se ainda mais porque dele podemos reconhecer o campo de ideias, mas não os artistas ou trabalhos apresentados. É possível localizar seus integrantes somente nos textos posteriores elaborados por Morais a partir do impacto gerado pelo projeto, de

modo imediato na cena local e imprensa mineira e em médio e longo prazo, no circuito artístico nacional atento à série de desbravamentos conquistados pela proposta. Nos textos subsequentes, apresentados em revistas especializadas ou na remontagem do Projeto produzida pelo Itaú Cultural de Belo Horizonte, em 2001⁴ podemos listar pelo menos 23 artistas que, de modo individual e também eventualmente compondo duplas ou grupos de trabalho, participam do Projeto. O 24º artista é seu próprio curador, situação que não se repete na remontagem de 2001. Assim, Frederico Moraes rompe a distância entre os agentes do sistema artístico e atua como artista ao apresentar uma sequência de fotografias com legendas presas a uma haste de madeira e posicionados de modo sequencial no parque. Intitula o trabalho de “Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Homenagens e Equações”. São imagens fotográficas tomadas do próprio Parque com citações que demonstram seu apego pela formação teórica. Em entrevista a Marilia Andrés Ribeiro, em 2013, Frederico descreve o trabalho:

“Para realizar a série, pedi ao Maurício Andrés Ribeiro que fotografasse determinadas áreas do Parque Municipal. Reveladas, as fotos eram montadas sobre placas de madeira e implantadas bem à frente da área ou objeto fotografado. Cada foto era legendada com um texto que estabelecia um vínculo ou conexão significativa entre o conteúdo da imagem fotográfica e a obra de um artista de minha

4. Em 2001, a sede do Itaú Cultural de Belo Horizonte/MG reabre o projeto a partir de uma mostra coletiva de título: *Do Corpo a Terra: um marco radical na arte brasileira*. A encyclopédia Digital da instituição pontua a curadoria de Frederico Moraes e a participação de outros 23 artistas:

Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Dileny Campos, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Franz Weissmann, George Helt, Hélio Oiticica, Ione Saldaña, Ivone Etrusco Junqueira, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Manfredo de Souzanetto, Manoel Serpa, Noviello, Orlando Castaño, Thereza Simões e Umberto Costa Barros. Ver em: MORAIS, F. *Do Corpo a Terra: Um marco radical na arte brasileira*. Encyclopédia Virtual de Artes Visuais. Eventos. 2001. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/corpoaterra/texto_curador.pdf Acesso em: 15.01.2014.

preferência – Constantin Brancusi, Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Marcel Duchamp etc. (...) ou um capítulo da história da arte, como, *por exemplo, o cinetismo.*”⁵

Este não seria o primeiro e nem o único trabalho artístico de Morais. Aquele momento o fazia acreditar plenamente numa fusão criadora entre o crítico e o artista. Em entrevista a Gonzalo Aguiar, Morais coloca que:

“Eu me comportava como artista tentando mergulhar no processo criador, o que enriqueceu meu trabalho de crítico. A parti daí, fiz algumas intervenções audiovisuais e o meu primeiro trabalho foi como comentário crítico-visual à exposição Agnus Dei que Cildo Meirelles, Thereza Simões e Guilherme Magalhães Bastos fizeram na Petite Galerie em 1970, no Rio de Janeiro. Eu comentei essa exposição com uma outra exposição.”⁶

Naquele mesmo ano, Morais elabora um artigo intitulado “Crítica e Críticos” para a Revista GAM no qual faz considerações sobre este trabalho. Morais analisa os componentes do projeto bem como dos trabalhos apresentados por quatro aspectos que entende como inovadores. O primeiro deles confere ineditismo ao Projeto por configurar-se a partir de trabalhos que seriam executados especificamente para o evento, circunstância, segundo o autor, nunca antes aplicada no país. Tratava-se, portanto, de convite feito ao artista para que execute a ideia inscrita ao invés da seleção de um trabalho previamente criado. Nessa direção, no texto em que apresenta a remontagem feita pelo Itaú Cultural, Morais destaca a atuação de improviso de Dilton Araujo e retoma parte de sua proposta para o Salão: ‘Fazer arte ou chutar uma lata velha pela rua. Não que eu

5. RIBEIRO, Marilia Andrés. A arte não pertence a ninguém. Entrevista com Frederico Morais. Revista UFMG. BH, vol. 20 n.1, p.336-351, jan./jun. 2013, p.351. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf

Acesso em: 20/02/2014

6. AGUIAR, Gonzalo. Frederico Morais, o crítico-criador. Cronópios. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/columnistas.asp?id=3279> Acesso em: 01.02.2014

menospreze a arte, mas eu dou mais importância a chutar uma lata velha pela rua".⁷

O destaque nos remete à importância dada pelo curador e pelo artista para a deambulação proporcionada pelo evento de 1970. A questão do deslocamento dos artistas até Belo Horizonte reforça este interesse, seja pelo fato da capital mineira significar para o período um local distante da movimentação artística centrada no eixo RJ-SP, seja pelo fato de que os artistas selecionados receberam passagens de ônibus, hospedagem e ajuda de custo para a execução dos trabalhos⁸, além de uma carta de apresentação assinada pelo presidente da Hidrominas, empresa financiadora do projeto. Diante da estrutura criada pelos anfitriões, os artistas executaram o reconhecimento dos espaços *in loco*, de modo a gerar uma cartografia do Parque, visto como extensão natural do espaço expositivo do edifício do Palácio.

O segundo e terceiro aspectos apontados como inovadores por Frederico Moraes convergem sua discussão para o aspecto do tempo e o perfil efêmero dos trabalhos criados. O território de ações e o tipo de materiais empregados para a construção dos trabalhos deflagram a impossibilidade de acompanhamento completo de todas as ações desenvolvidas a partir do Parque em direção à cidade. As intervenções criadas conectavam o espaço interno do Palácio ao seu entorno para espalharem-se por todo o parque e arredores e, em alguns casos, ocorreram uma sobre as outras. O grau de efemeridade dos trabalhos criados nos indica ao menos duas chaves de leitura: o uso de elementos industrializados apropriados pelos artistas para sua imediata aplicação sobre a paisagem e a sobreposição de ações dada a reação dos funcionários do parque, pelos bombeiros e finalmente pela polícia sobre as ações em curso.

Lonas plásticas queimadas, papelão corrugado empilhado, carimbos aplicados em variados espaços internos e externos ao edifício, tecidos e cordas estendidos entre as árvores e a entrada do Palácio delineiam a postura

7. MORAIS, F. *Op. Cit.*, 2001.

8. MORAIS, F. *Do Corpo a Terra*. In: Ferreira, Glória (org) *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. RJ: Funarte, 2006.

experimental do grupo. A incursão dos artistas pelo Parque, motivada pelo grau de liberdade própria daquele espaço aberto, somada à espécie de autorização dada pela carta assinada pelo presidente da Hidrominas, fez com que as ações efêmeras implantadas pelo grupo tivessem embate com os demais usuários daquele espaço urbano, funcionários municipais de várias patentes, todas elas, alheias à patente artística. O enfrentamento com a extensão de paisagem do parque parece ter camouflado, até certo ponto, o contato dos artistas com o fluxo cotidiano do lugar. Contudo, esse comportamento desavisado oferece ao grupo uma força de guerrilha comentada por Morais:

“A surpresa, o improviso, a velocidade das ações, a precariedade do armamento, dos materiais e dos suportes empregados são algumas das táticas usadas por guerrilheiros em suas ações que foram absorvidas pelos artistas pós-modernos.”⁹

Neste sentido, Artur Barrio e Cildo Meireles proporcionam ao Projeto trabalhos que provocam grandes embates com o fluxo e a ideologia vigentes. As 14 trouxas ensanguentadas que Barrio confecciona com materiais orgânicos como sangue, ossos, além de barro e espalha pelo Ribeirão Arrudas que margeia o Parque rapidamente espalham seu odor e inspiram o simbolismo de medo que pairava no país sob a Ditadura Militar.¹⁰ Logo se pensou numa situação extremada contra a liberdade civil. A partir dessa percepção política se dá a interação e participação alerta da plateia que chega ao parque e preenche rapidamente trechos do local à espera das ações dos bombeiros e da polícia. Nenhum dos públicos locais estava acostumado, ou mesmo, fora avisado sobre

9. RIBEIRO, Marilia Andrés. *Op. Cit.* 2013, p. 348.

10. “Na época, as trouxas ensanguentadas foram interpretadas como uma manifestação contra a ditadura militar e seu cerceamento ideológico, o que não deixava de fazer sentido, mas o alcance político do trabalho era bem mais extenso, incluindo a política da arte, suas formas de apresentação, circulação, difusão e institucionalização, formas que Barrio sempre tentou desviar dos rumos regulares para trilhas outras, extraordinárias.” Ver em: CANONGIA, Ligia (org). Artur Barrio, págs. 196/7.

as ações. Assim, é razoável considerar que sua aproximação com uma proposta de arte seja a última referência buscada.

O trabalho de Cildo Meireles também não é facilmente digerido. Para este projeto ele cria uma instalação artística na qual trabalha ao largo do espaço museológico. Incendeia galinhas vivas presas a uma haste de madeira com um termômetro no topo. “Tiradentes: Monumento-Totem ao preso político”, título do trabalho, pretendia claramente evocar a crítica à ditadura militar e à tortura praticada no período. O trabalho inclui também uma preocupação conceitual, admitida em diversas entrevistas do artista, para com a noção de espaços alternativos ao museu. Durante a ação da queima, a plateia, atônita, assistiu ao evento, através dos vidros da galeria.

O quarto e último aspecto de inovação está ligado ao processo de democratização da arte como proposição própria da revisão crítica que se executava no país, de dentro das instituições culturais em busca de mais acesso e participação do público.

Tal como ocorrera em “Arte no Aterro” (RJ, 1970), a divulgação do evento foi feita por meio de prospectos distribuídos nas ruas, estádios de futebol, teatros, etc, prática que propunha um processo de *desalienação* do meio¹¹.

O aspecto espacial dessa curadoria de Frederico Moraes dá ao Projeto contornos inaugurais que nos apontam para a atual vitalidade das proposições artísticas em espaço aberto e urbano. Muitos dos artistas que integram os eventos são, individualmente, pilares reconhecidos das vertentes da arte pública e urbana no Brasil.

Há de se ressaltar que a conjunção dentre projeto expositivo, submissão de propostas a serem definidas no local pela presença do artista selecionado,

11. No artigo assinado por Helio Silva, Moraes anuncia: “Arte na rua, portanto, implica, em modificações radicais no conceito da arte, em participação do público (...) Na rua a arte deve funcionar como ‘anti-meio’, deve desalienar, desrobotizar o homem, comprimido, massificado pela ditadura da publicidade, dos objetos, da informação.” Ver em: SILVA, Helio. GAM pesquisa arte no Brasil. 1970. pág. 17.

bem como a indistinção dos espaços interno e externo ocupados pelos dois eventos concomitantes, nos conduzem a um instigante campo de tensões entre o trabalho de arte, o museu e o entorno urbano.

A crítica da década de 1960 usualmente descreve as proposições artísticas do período a partir da combinação entre Arte e Vida. O Objeto que, em primeira instância, incita o contexto ampliado do projeto de Frederico Morais, já apresenta em suas definições essa condição.¹² Assim, Arte, Vida e Rua conformam os pilares dessa experiência que tem o mérito de borrar o contexto original da exposição de arte fazendo baixar seus muros e fronteiras para uma configuração expandida, em processo. Segundo Morais, desde aqueles dias só *tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora dos museus e galerias. Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno.*¹³

“Do corpo a Terra/Objeto e Participação” dão a oportunidade da experiência de um centro urbano relativamente deslocado no país, cuja configuração urbana equivale a de uma cidade capital metropolitana, para o ajuste dos papéis estabelecidos entre artistas, curadoria, instituições públicas como fomentadoras da experimentação em arte e em cultura. Sugere, assim, que se proceda mais um ajuste de papéis: a alternância do espectador para o usuário urbano, o habitante.

Referências Bibliográficas:

AGUIAR, G. Frederico Morais, o crítico-criador. Cronópios. Disponível em:
<http://cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279> Acesso em: 01.02.2014

ARTE#Vida. A Chronology of actions by artists of the americas, 1960–2000.

12. (...) foi Hélio Oiticica quem radicalizou, em texto e obra, o conceito. Escrevendo sobre ‘As instâncias do problema Objeto’, ele afirma: ‘O Objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como ‘obras’. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um proposito de atividades criadoras. Um som, um grito podem ser um Objeto”. Ver em: MORAIS, F. Op. Cit. 2001.

13. MORAIS, Idem, 2001.

Anos 1970. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/arte-no-es-vida#15> Acesso em: 11.04.2014.

CANONGIA, L. (org) *Artur Barrio*. SP: Modo, 2002.

LOURENÇO, M. C. *Museus Acolhem Modernos*. SP: Edusp, 1999.

MORAIS, F. Do Corpo a Terra: Um marco radical na arte brasileira. *Itáu Cultural. Encyclopédia Virtual de Artes Visuais*. Eventos. 2001. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/corpoaterra/texto_curador.pdf Acesso em: 15.01.2014

MORAIS, F. Crítica e Críticos. *Revista GAM*. N°23, Rio de Janeiro: 1970, pags. 30 a 32.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo a Terra*. In: Ferreira, Glória (org) *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. RJ: Funarte, 2006.

OLIVA, Achille B. A arte e o sistema da arte. *Revista Malasartes*, nº02, fevereiro, 1976, págs.24 a 26.

SILVA, Helio. *GAM pesquisa arte no Brasil*. *Revista GAM*. N° 22. Rio de Janeiro: 1970. págs. 13 a 17.

RIBEIRO, Marilia. A. A arte não pertence a ninguém. Entrevista com Frederico Morais. *Revista UFMG*. BH, vol. 20 n.1, p.336-351, jan./jun. 2013, Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf Acesso em: 20/02/2014.

ZANINI, W. Novo comportamento do museu de arte contemporânea. *Revista Colóquio das Artes*. Lisboa, nº 20, dezembro, 1974, págs.70-71.

ZEVI, B. *Saber ver a Arquitetura*, SP: Martins Fontes, 1998.

Salão de 54: Atitude em Preto e Branco

Shannon Botelho

DDAV/Colégio Pedro II (Docente)

Mestrando Programa de Pós Graduação EBA/UFRJ

Resumo: Em meio a uma crise econômica desencadeada pelo descompasso entre importações e exportações, o governo brasileiro sanciona novas normas para a aquisição dos materiais para a produção artística. Como resposta, o Salão Preto e Branco, III Salão Nacional de Arte Moderna (1954), foi marcado pela postura dos artistas na reivindicação de materiais de qualidade para a produção de seus trabalhos. A ação realizada pelos artistas desloca a produção artística, a partir de uma atualização fundada na visão moderna da arte, quebrando paradigmas na história dos Salões e projetando novos parâmetros para a História da Arte no Brasil.

Palavras-Chave: Salão Preto e Branco. Salão de Arte. Política. Crise Econômica.

Abstract: In an economic crisis triggered by the imbalance between imports and exports, the Brazilian government sanctioned new rules for the acquisition of materials for artistic production. In response, the Salão Preto e Branco, 3rd National Modern Art Salon (1954), was marked by the attitude of artists in claim of quality materials for the production of their works. The action taken by the artists change artistic production, starting from an update based on the modern view of art, breaking paradigms in the history of salons and indicating new parameters for Art History in Brazil.

Keywords: Salão Preto e Branco. Art Salon. Politics. Economic Crisis.

O III Salão Nacional de Arte Moderna foi marcado por um gesto político dos artistas brasileiros em busca de seus direitos. A atitude destas pessoas foi entendida como reivindicação de poderes legítimos e protesto contra a postura adotada pelo governo ao proibir a importação de produtos artísticos, dentre eles as tintas com as quais produziam seus trabalhos. Em resposta ao governo, liderados por Iberê Camargo, Djanira e Milton Dacosta, realizam em 1954 o

Salão Preto e Branco no Rio de Janeiro.

Ainda no final da década de 1940, o Brasil sofria os desajustes de uma economia claudicante, por conta da crise internacional provocada pelas duas grandes guerras e também, pelo deslocamento geográfico que dificultava sua industrialização. Estes argumentos que indicam os sentidos para a crise econômica eram também o cerne dos mais afiados discursos de Getúlio Vargas na disputa pela presidência da república no período. Era preciso arrumar a casa, restabelecer a ordem financeira do país que recebia desde o final do século XIX, imigrantes de todo o mundo.

Eram, nesse quadro, estruturados os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, cujos acervos iam sendo adquiridos graças a uma supervisão de *marchands* que fixavam residência no Brasil. Dentre estes novos cidadãos, pode-se listar uma grande quantidade de artistas plásticos, artesãos, músicos e outros, que vêm fugidos de sua terra natal e que exercem aqui as suas profissões para o sustento de si e da família. Com isto, é desenvolvida uma atividade econômica ainda pouco explorada no Brasil, o mercado de arte. “*Lembre-se que antes do estancamento definitivo do comércio entre Brasil e Europa, devido à Guerra, em 1938, a vinda de judeus e as compras de objetos de decoração pelas famílias ricas já haviam lançado a semente inicial do mercado de antiguidades*”¹.

Impulsionados por estas novas atividades e atrelado ao discurso modernista, crescem o interesse pela arquitetura colonial brasileira, pelo mobiliário, pela arte colonial brasileira em geral. Ou seja, as décadas de 1930 a 1950, foram um tempo de valorização do produto artístico nacional, o colonial e o contemporâneo (daquele momento), uma vez que o discurso modernista fazia uma separação de valores muito clara entre o passado colonial e o início do século XX. Fica estabelecido nas entrelinhas um “interesse na cultura artística nacional” (Durand, 1989), que além de ser resultado de uma soma de questões sociais e econômicas, é também, fruto

1. DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989. pp. 91

de uma política de construção de identidade nacional – proveniente do século XIX e supervalorizada no Estado Novo. Destaque-se o significante exemplo da criação do SPHAN em 1937, como aponta Durand.

“outra frente muito importante de mudança, no período em questão, diz respeito à revalorização estética da arquitetura, da estatuária e do mobiliário barrocos da fase colonial, derivada dos esforços de alguns arquitetos que desde meados dos anos vinte buscavam chamar a atenção da intelectualidade e do governo para a riqueza e para a ‘autenticidade’ da arquitetura colonial brasileira”²

Em voga, todas estas questões favoreceram ao desenvolvimento do que poderíamos denominar como sistema artístico nacional em meados do século XX, desde o aumento no número de galerias, centros de exposição, debates culturais mais amplos e abertos, além da contribuição dos tão sonhados prêmios de viagem, até o mercado de arte que passou a favorecer estas ligações de comércio e descoberta.

“Assim, pois, a ‘redescoberta’ do Brasil foi empreendimento que começou em meados dos anos vinte com as incursões de modernistas abastados de São Paulo aos sítios históricos do Brasil colônia. Foi reforçada por adeptos fervorosos como José Mariano Filho, no Rio de Janeiro e Ricardo Severo, em São Paulo. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, o tombamento de Ouro Preto, os artigos de historiadores e arquitetos foram as primeiras iniciativas que consagrariam, ao nível das classes abastadas e dos círculos letrados, a arquitetura e o mobiliário do Brasil colônia como dignos de admiração e preservação, apesar das dificuldades derivadas da especulação imobiliária e de outras ameaças ainda hoje preocupantes”³

2. Idem. pp. 92-93

3. Idem. pp. 95

Contudo, mesmo com esta valorização e o diálogo com a cultura externa, graças aos prêmios dos salões de arte e aos imigrantes, na década de 1940 havia um debate interno no cenário artístico para além das questões econômicas. Após este tempo de legitimação de bens e direitos, entre modernos e acadêmicos instaurou-se uma *querela* entre a abstração e figuração, sob as críticas de um desvincilar-se da realidade e o outro de ater-se à realidade fictícia de um Brasil cultural e economicamente perfeito. Artistas de grande prestígio social e midiático tomaram partido nesta briga, cada qual defendendo seus interesses, fossem eles pessoais ou ideológicos. Importa que a crise resvalou no Salão Nacional de Belas Artes, cuja seção moderna criada em 1940, não suportava mais os clamores de emancipação e alargamento de benefícios, no final da década.

Getúlio Vargas cria o Salão Nacional de Arte Moderna e a Comissão Nacional de Belas Artes através da lei 1.512 de 19 de dezembro de 1951, onde aparentemente institui dois espaços distintos, um para a mostra de trabalhos dos artistas modernos e outro para os ligados à tradição acadêmica. Com este ato, são instituídos dois espaços oficiais: O Salão Nacional de Belas Artes – que continua a existir – e o Salão Nacional de Arte Moderna – lugar autônomo para a discussão da produção moderna, derivado da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes. O que deveria sanar os ânimos entre os dois grupos, que desde a década de 1940 achincalhavam-se, aumentou entre eles a competição gerando ainda mais embates, dando fim até mesmo a um Salão em 1946⁴. Além de dar espaço aos modernos, a criação de um salão nacional para a produção de arte moderna, embora no papel fosse um espaço distinto com recursos específicos, significava uma partilha nos investimentos realizados pelo governo no Salão.

“Em 1946 o Salão não ocorreria. No trânsito de suas influências políticas os acadêmicos aproveitaram a gaucheria dos modernos,

4. No ano de 1946 o Salão Nacional de Belas Artes foi suspenso por decisão movida pelos acadêmicos que não aceitavam um prêmio específico para a divisão moderna do salão. Segundo Angela Ancora da Luz, a crise instaurada por este embate resvalou nos jornais através da crítica de arte, tendo como aliado o crítico Antônio Bento e sua coluna no Diário Carioca.

considerados perigosos ao regime, tentando obter um novo regulamento para o Salão que impedissem o crescimento daquela divisão, e ceifando a possibilidade de que continuassem a receber os prêmios de viagem. Era uma tentativa extremada, por parte dos acadêmicos, contra a nova postura epistemológica, ou seja, a modernidade”⁵

Em outra esfera há uma discussão econômica muito forte acontecendo. Ainda em 1947-48, o governo brasileiro concedeu a seus industriais uma ‘licença prévia para as importações’, tendo em vista que o projeto de Vargas era desenvolver uma gama industrial firme para favorecer o desenvolvimento econômico e alcançar o progresso tecnológico tão almejado. O plano favorecia um desenvolvimento industrial específico, ou seja, o Brasil caminhava para uma ‘Industrialização Vertical’⁶. Isto significava, para Getúlio e sua equipe de governo, uma atenção especial não só aos projetos de grande porte ligados principalmente ao petróleo, mas também, a energia elétrica e siderúrgica. Como indica Leopoldi: “A expansão da indústria de equipamentos e de bens de capital era então pensada como uma decorrência da implementação desses grandes empreendimentos, como resultante de um efeito multiplicador das obras de infraestrutura sobre a indústria local” (LEOPOLDI, 2002, pp. 60-61). Assim, o Brasil estava aberto às importações, em primeiro momento para fins industriais.

Tudo isto corroborou, no início dos anos 50, para que crise econômica voltasse a incomodar a governo brasileiro. No começo da década a balança comercial sofreu alterações significativas. A instabilidade gerada pelo *superávit* das importações em detrimento às exportações passou a desestabilizar as transações comerciais, e, por consequência, a economia do país, levando o governo a tomar medidas rígidas para o controle deste descompasso entre importação e exportação.

5. LUZ, Angela Ancora. Uma Breve História dos Salões de Arte: Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Calígrama, 2006. pp. 123

6. LEOPOLDI, Mª Antonieta P. História Econômica do Brasil Contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 2002.

“A postura protecionista do sistema de licença prévia permitiu que os industriais acumulassem estoques de matéria-prima e equipamentos, aumentando as importações, [...] Em 1951 e 1952 as importações sobrepujaram as exportações, gerando uma crise cambial e uma escassez de divisas, que quase paralisaram o sistema de licença prévia. Como estratégia para vencer a crise cambial os industriais sugeriram o controle mais rigoroso das importações dos produtos supérfluos, incentivos à exportação, maior controle dos pagamentos feitos ao exterior (royalties e patentes), e participação dos industriais na formulação de tratados comerciais”⁷

Ressalte-se que em 1951 a Carteira de Importação e Exportação no Banco do Brasil alterou as normas para a entrada de produtos industrializados com a justificativa de proteger a economia nacional, através de sanções que modificaram substancialmente a incidência de encargos sobre estes produtos. Os materiais artísticos, entre eles as tintas, papeis de gravura, pincéis e outros, estavam categorizados como bens de alto consumo, dividindo o posto com bebidas destiladas e os cadillac rabo-de-peixe.

A gênese do Salão de 1954 reside, justamente, neste conflito mercadológico na qual a compra de materiais para a produção artística fica prejudicada. Os materiais utilizados pelos artistas, em sua maioria, eram importados, sabendo-se que a qualidade dos produtos nacionais equivalentes não agradava à classe. Motivados pela sua insatisfação e por seus ideais os artistas, liderados por Iberê Camargo, Milton Dacosta e Djanira, realizam em preto e branco, o III Salão Nacional de Arte Moderna sob a declaração:

“Nós artistas plásticos abaixo-assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em branco e preto. Esta atitude será veementemente protesto contra a determinação do governo em manter proibitiva a

7. Idem. pp. 63-64

importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional.”⁸

O que se discutia politicamente no Salão Preto e Branco, era prioritariamente a questão dos materiais e nisto reside, em certo aspecto, sua relevância para a história da arte no Brasil. As edições anteriores do Salão de Arte Moderna tinham como premissa a divulgação da Arte Moderna através de um meio institucionalizado, num espaço público reservado, garantida pela lei sancionada em 1951, para tal finalidade. Ao contrário das duas edições anteriores, o salão de 1954 partia de um interesse distinto, o de divulgar a condição de trabalho do artista brasileiro após a crise comercial e a mudança de regras nas importações. Se o Salão Nacional de Arte Moderna, em suas edições anteriores, se servia das regalias de possuir um espaço e verbas reservadas para sua execução, a edição de 1954 ficou marcada pela utilização destas benesses para o enfrentamento do sistema político.

Sendo o Salão um espaço oficial, planejar, organizar e executar uma edição totalmente em preto e branco, significava uma afronta para o próprio governo, que por sua complexidade administrativa, não conseguia impedir que o evento fosse realizado. Neste sentido, entendemos que mais do que um espaço de divulgação da produção artística moderna brasileira, o Salão Preto e Branco foi, antes de tudo, um espaço de discussão política. E que, através da crítica especializada e de sua repercussão midiática, contribuiu para o sistema artístico de sua época e para o amadurecimento de uma modernidade que se firmava definitivamente na década de 50.

Por ser um evento inédito no Brasil, esta edição causou muita estranheza e curiosidade não só dos críticos, mas também da mídia e da população. A

⁸ FERREIRA, Glória. A Greve das Cores. In: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

“greve das cores”⁹ foi radical, alguns artistas destacam sua insatisfação com as condições impostas. Sobre elas, Quirino Campofiorito que participou do salão como jurado e artista, declara numa entrevista: “*salão de pintura sem cor era como um corpo sem sangue*”¹⁰. Portanto, percebe-se a intenção dos artistas era a de realizar um protesto veemente em combate à situação que lhes era imposta pelo sistema econômico do país, independentemente de seus desejos e juízos de valor.

O Salão Preto e Branco reuniu (fora de sua mostra, em debates e investidas contra o governo) artistas acadêmicos e modernos. A edição de 54 mostra-se mais uma vez, paralela às questões poéticas envolvidas na briga entre as duas alas, ressaltando sua inserção numa esfera de discussão política¹¹. Em outro sentido, é possível compreender que os artistas tenham se unido por algo maior, pelo fato de terem abolido a cor de seus trabalhos. Para um ganho específico de toda a classe artística, evidencia-se o deslocamento da pintura como objeto dependente da cor. Tendo em vista o valor da cor para a pintura e sendo a produção das obras expostas na edição, exclusivamente em preto e branco, formam-se outros critérios de reflexão crítica para a arte no Brasil, de onde se observam outras variáveis para o questionamento da interface entre arte e política. Realiza-se um deslocamento dos próprios sentidos da pintura na História da Arte, para uma função específica de combate. Se pensarmos a trajetória da pintura, verificamos claramente a função essencial da cor, o que não acontece com a ausência desta na mostra de 54 e com os sentidos que lhe foram atribuídos. Neste momento, não importava mais a rinha entre acadêmicos e modernos, entre figurativos e abstratos, mas a soma de suas forças na luta contra um sistema opressivo e excludente em relação ao trabalho do artista enquanto profissional. Numa entrevista ao jornal Correio da Manhã, sobre o Salão Preto e Branco, Iberê Camargo, declara:

9. Termo utilizado por Glória Ferreira em seu texto A Greve das Cores. In: *III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.*

10. CAMPOFIORITO, Quirino apud FERREIRA, Glória. A Greve das Cores. In: *III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.*

11. O Salão Preto e Branco e as discussões de seu entorno, foram grandes motivadores para a união da classe artística – acadêmicos e modernos-, com a finalidade de conquistar outros meios para a aquisição de materiais de qualidade para a produção de suas obras.

“No tocante a seus resultados, precisamos acreditar em alguma coisa, ainda que seja absurdo. A vitória é essencial para a classe. Temos a maior bienal do mundo, o maior estádio do mundo. Como pode ser grande o povo cujos artistas não têm sequer material para trabalhar?”¹²

O esforço realizado neste breve texto aponta para uma tentativa de compreensão, em primeiro momento, dos sentidos que envolvem o III Salão de Arte Moderna. Não somente isto, mas também após verificar os meandros do processo, articular sua pertinência para uma possível parcela da história da arte, ou melhor, como aponta Argan:

“O problema que nos interessa, entretanto, não diz respeito à incontestável legitimidade de considerar os artistas como personagens históricos e as obras de arte como significativas para a história civil, política, religiosa ou do saber, mas sim à possibilidade e à necessidade de uma história especial da arte, que explique de maneira satisfatória os fatos artísticos, ou seja, que descreva, através de uma metodologia específica, sua historicidade peculiar”¹³

O desafio atual, passados exatos sessenta anos da edição, com poucos artistas presentes na mostra ainda vivos e raríssimas referências bibliográficas, escrever uma história possível para que a importância do ato realizado pelos artistas em 1954 não se perca na imensidão dos acontecimentos. É preciso reafirmar que a luta dos artistas atravessa o tempo e alcança a reflexão hoje, não por sua validade histórica, mas por suas reais motivações. Pois, se a Arte é dada como um fazer constante e sua produção é atemporal, no sentido de que as obras permanecem presentes, independente de quando foram produzidas, o Salão se apresenta como um objeto de investigação aberto para a análise ainda hoje. Outra vez, aponta-nos Argan que, “*não adianta venerar as ruínas como santas memórias; isso se fazia antes e não mudou a história; é preciso resolver o problema delas*”

12. Correio da Manhã, 16/05/1954.

13. ARGAN, G. C. História da Arte como História da cidade. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005. pp.23

(ARGAN, 2005, p.31). Faz-se necessário entender o porquê das premiações, quais as referências da produção, quais foram as suas contribuições e quais foram as conquistas da classe artística nos anos que sucederam ao Salão.

O júri desta edição concedeu ao artista Sansão Castelo Branco o prêmio de viagem ao exterior com a obra intitulada *Colagem*, inscrita na categoria Artes Decorativas. Mesmo no Salão de Arte Moderna as premiações comumente eram concedidas às pinturas e esculturas, quando muito aos projetos de arquitetônicos. Mas, neste ano o prêmio foi dado a uma categoria não destacada na mostra, quais seriam as motivações desta premiação? Duas razões iniciais ocorrem: a primeira diz respeito à diminuição das fronteiras entre a arte e a vida, e o segundo, pelo grau de novidade e adequação, tão aceitos na modernidade. Independente dos motivos importa que fosse premiada uma colagem na categoria Artes Decorativas, não pela tipologia, mas por ter sido enquadrada nela, pela ausência de destinação dentre as categorias existentes no salão.

O trabalho de Sansão Castelo Branco, de grandes dimensões para uma colagem, 202 x 175 cm, indica-nos a presença de um novo pensamento sobre a produção artística, bem como a aceitação desta nova produção. Provavelmente uma colagem, com figuras extemporâneas à produção, letras e números, não seria aceita mesmo na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, tampouco no próprio Salão Nacional de Arte Moderna. Estes questões nos fazem refletir sobre a atualização sobre a produção desta mostra numa visão moderna da arte. A edição do Salão de 54 não seria apenas mais uma mostra, mas um divisor de águas na história dos salões de arte moderna.

Ora, a mostra contou uma adesão da classe artística além das expectativas de seus organizadores. A edição contou com 323 obras em exposição e mais de 600 inscrições, o dobro de trabalhos das edições anteriores. Isto revela, não só a grande adesão à causa, mas também a consolidação de uma modernidade artística que vinha se desenvolvendo desde a década de 1920, naquele sistema. Como indica Paulo Herkenhoff em seu texto:

“Salão PB em 1954. Num país que superava o Modernismo e desenvolvia as primeiras experiências abstratas... o que o Salão Preto e Branco poderá ter indicado à experiência construtiva? Há numa outra dimensão, as superfícies moduladas de Lygia Clark, as xilogravuras de Lygia Pape, os álbuns de Madri de Ivan Serpa, alguns metaesquemas de Helio Oiticica, ou o poema de Ferreira Gullar”¹⁴

O questionamento realizado por Herkenhoff nos aponta questões abrindo ainda mais a investigação sobre o Salão Preto e Branco, que está inserido num período de grandes conquistas para a Arte Brasileira. Entre elas, como já dissemos, a Bienal de São Paulo, a vinda de obras de artistas da vanguarda europeia, e a criação dos museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro. Tudo isto era, de certa maneira, discutido pelo sistema, e o Salão de 1954, então, pode ser apontado como um lugar (e também momento) em que todas estas questões são enfrentadas com maior abertura. Resta saber, mesmo sabendo que o Salão ocorreria naquele ano em forma de protesto, por que o governo não conseguiu por fim àquela edição. Ou ainda, porque, mesmo sendo um Salão de índole revolucionária, ele se limita às chancelas de um evento institucional com premiações, menções, júri e todos os outros elementos que tangenciam a sua estrutura a um Salão tradicional.

Deste pensamento, que o Salão Preto e Branco torna-se um espaço de discussão política é que refletimos sobre ele. O interesse não reside simplesmente na produção dos artistas que foi exposta no salão, mas em sua repercussão para a história da arte no Brasil e em como esta mostra apresenta-se como um momento importante para ela, configurando-se como um paradigma.

14. Herkenhoff, Paulo. *O Salão Preto e Branco*. In: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

Referências

- ARGAN, G. C. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- LEOPOLDI, M^a Antonieta P. História Econômica do Brasil Contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LUZ, Angela Ancora. Uma Breve História dos Salões de Arte: Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Calígrama, 2006.
- III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

**Área Experimental – Um estudo de caso sobre exposições nos anos 1970
no Brasil¹**

Fernanda Lopes

(PPGAV | EBA | UFRJ)

Resumo: Área Experimental – Um estudo de caso sobre exposições nos anos 1970 no Brasil apresenta um panorama sobre a criação e funcionamento da Área Experimental, sob o ponto de vista das exposições apresentadas, a partir do projeto de pesquisa contemplado pelo Ministério da Cultura e pela Fundação Nacional de Artes – Funarte no edital Bolsa de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2012. O programa, que funcionou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1975 e 1978 e apresentou 38 exposições individuais de jovens artistas brasileiros, teve seu ponto de partida marcado por um processo de reestruturação do MAM-Rio tanto no que diz respeito à questões financeiras (com medidas que visavam dar auto sustentabilidade ao museu), quanto no que diz respeito à atuação institucional (com discussões que incluíam o debate sobre quais exposições deveriam ser apresentadas e qual o papel do museu na sociedade). [

Palavras-chave: Área Experimental. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Arte Brasileira. Anos 1970.

Abstract: Área Experimental – Um estudo de caso sobre exposições nos anos 1970 no Brasil provides an overview of the creation and operation of the experimental area from the point of view of the exhibits presented, from the research project contemplated by the Ministério da Cultura e pela Fundação Nacional de Artes – Funarte in the program Bolsa de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2012, which ran at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro between 1975 and 1978 and had 38 solo exhibitions of young Brazilian artists, had its starting point marked by a process of restructuring of MAM-Rio both with regard to financial matters (with measures aimed at giving self sustainability of the museum), and in regard to institutional performance (with discussion that included the debate over which exposures should be presented and the role of the museum in society).

Keywords: Área Experimental. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Brazilian Art. 1970's.

1. Esta comunicação é um desdobramento da pesquisa "Área Experimental - Lugar, Dimensão e Espaço do experimental na Arte Brasileira dos anos 1970" - projeto premiado pela Bolsa de Estímulo à Produção Crítica da FUNARTE em 2012 e publicado pela Figo Editora em 2013. A publicação está disponível online, para download gratuito, no site <http://figo.art.br/> (em publicações).

“Uma exposição diferente”. “Uma exposição difícil de entender se o público não conhecer o pensamento do artista”. “Com materiais que jamais se pensou que seriam usados numa exposição de arte”. Essas eram algumas tentativas de definição das mostras que começaram a ser vistas em agosto de 1975 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, concentradas em projetos de jovens artistas brasileiros, com duração entre 30 e 45 dias, alojadas em uma ou mais áreas do 3º andar do museu. Elas faziam parte do projeto piloto Área Experimental, testado em 1975 para então ser sistematizado e aprofundado no ano seguinte.

Entre 1975 e 1978, a Área Experimental apresentou 38 exposições, dos artistas dos artistas Emil Forman, Sérgio de Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Wouk, Ivens Machado, Cildo Meireles, Gastão de Magalhães, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros, Rogério Luz, Wilson Alves, Letícia Parente, Carlos Zilio, Mauro Kleiman (duas mostras), Lygia Pape, Yolanda Freire (duas mostras), Fernando Cocchiarale, Regina Vater, Waltercio Caldas, Sonia Andrade (duas mostras), Amélia Toledo, João Ricardo Moderno, Ricardo de Souza, Luiz Alphonsus, Reinaldo Cotia Braga, Jayme Bastian Pinto Junior, Dinah Guimaraens, Reinaldo Leitão, Lauro Cavalcanti, Dimitri Ribeiro, Orlando Mollica e Essila Burello Paraíso, além de Beatriz e Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes e Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés, que apresentaram a mostra coletiva *Audiovisuais mineiros*.

Essas exposições eram entendidas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como: “Apresentações de artistas brasileiros vinculados à experimentação”, “exibições relativas à pesquisa e à experimentação” ou, ainda, mostras “no campo da pesquisa e das experiências atualizadoras” de “artistas brasileiros dedicados à pesquisa e às novas formas criadoras”, “envolvidos com a investigação e com as novas propostas artísticas” ou “ligados às novas pesquisas de linguagem e conceitos artísticos”, “cujos trabalhos abordam, criticamente, questões relativas ao sistema de arte em seus níveis de produção e consumo”, que “investigam criticamente o sistema de produção e consumo da arte”, que

“reagem e fazem pensar no esquema atualmente determinante do circuito das artes (envolvendo artistas, galerias, museus, crítica, obra, mercado, etc.)”, ou “cuja produção liga-se às novas experiências estéticas e à pesquisa, seja no campo do desenho, do objeto, da fotolinguagem, do audiovisual ou do *videotape*”.²

Todas as exposições foram selecionadas através do envio de projetos por artistas ou pedidos a eles pela Comissão Cultural, e não por currículo. O que significa dizer que grande parte dos trabalhos expostos na Área Experimental existiam até então apenas como propostas no papel e reconheciam/reforçavam o caráter experimental daquele espaço ao dividir com a instituição o risco de retirar aquelas obras pela primeira vez da condição de projeto.

Desta maneira, vistas em conjunto, essas exposições se configuraram como um leque extremamente variado de respostas à pergunta “O que é experimental?”. Em primeiro lugar, no que diz respeito ao entendimento de experimental para a crítica de arte - uma vez que parte da Comissão Cultural do MAM era formada por críticos de arte como Aracy Amaral, Frederico Morais, Olívio Tavares de Araújo, Roberto Pontual e Ronaldo Brito que juntos debatiam e escolhiam quais projetos seriam aprovados para exposição.³

Em segundo lugar, no que diz respeito ao entendimento de experimental para os artistas, e que podem ser divididas em duas vertentes: uma com trabalhos que pareciam tentar expandir ou ampliar os limites que definiam as categorias tradicionais ou já estabelecidas da arte, como a fotografia, o desenho, a escultura e a pintura. Outra que pretendia deixar de lado essas categorias, abrindo um outro campo de possibilidades para a produção artística.

2. Todos os termos entre aspas foram retirados das edições do Boletim MAM publicadas entre 1975 e 1976. Todas as edições encontram-se disponíveis para pesquisa no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

3. Esse não é o recorte desta comunicação, mas é importante chamar atenção para o fato de que, a partir da leitura das atas das reuniões da Comissão Cultural, é possível perceber como cada um desses críticos tinha um entendimento diferente do que seria o experimental no campo das artes. E que cada uma dessas possibilidades era quase como um reflexo ou desdobramento da formação de cada um desses críticos e do entendimento individual do era ou deveria ser o caminho da arte brasileira a partir daquele momento.

Entre as exposições que subvertiam o suportes convencionais podemos citar, entre outras:

Emil Formam

A exposição de Emil Formam, por exemplo, que inaugurou a Área Experimental em agosto de 1975, se apresentava como uma amostragem de toda a documentação fotográfica que foi possível ao artista reunir acerca de uma só pessoa. Nenhuma imagem foi excluída. Nas Antonietta aparece sozinha, em grupo, de longe, de costas ou mesmo parcialmente – a testa, um braço, a ponta do pé. Emil Forman incluiu no conjunto fotografias feitas de fotografias, todas as duplicatas existentes de uma mesma imagem, retratos de estúdio, lambe-lambe, fotos de viagem, 3x4, provas de contato, fotos publicadas em jornais e revistas, slides, radiografias, e filmes de 8mm e 16mm. “Com exceção dos textos ou legendas em recortes e revistas e jornais, e dos escritos ocasionais já existentes nos álbuns ou nas próprias fotos, não foi fornecida nenhuma outra informação sobre o conteúdo. Os dados constantes nos documentos apresentados foram encobertos”, escreveu o artista no folder da exposição.

Aqui, o trabalho não está em uma única fotografia na qual aparece Antonietta, e nem a fotografia onde ela aparece melhor retratada, e sim no conjunto de imagens reunido, incluindo todas as duplicadas e cópias as quais o artista teve acesso, considerando até mesmo imagens onde o que se vê de Antonietta é um pedaço de seu braço. Essa ideia de conjunto é reforçada pela apresentação de caráter instalativo, reforçando a dinâmica de mosaico.

Essa outra maneira de tratar a fotografia remete à outra exposição também da Área Experimental, realizada em 1978, por Essila Paraíso. A mostra *Exposição Fotográfica* reuniu nove trabalhos realizados dentro da pesquisa da artista sobre a anulação da imagem a partir do processo fotográfico. “Neste processo fotográfico há sempre a omissão ou a imperfeição de pelo menos uma etapa, daí resultando a negação da imagem, embora as demais etapas estejam presentes e cuidadas na técnica: revelar mas não fixar; expor sem revelar; velar até à saturação...”, explica

a artista no folder da exposição.

Sonia Andrade

A exposição *Sinais gráficos* de Sonia Andrade reuniu 39 desenhos em papel japonês reproduzindo letras do alfabeto e sinais de pontuação. Várias técnicas foram usadas nesses trabalhos: aquarela, nanquim, lápis, fogo, água, esparadrapo, desenho no próprio painel, etc. Em vez de emoldurados os trabalhos foram fixados nos painéis de montagem com fita adesiva invisível.

O conjunto de quase 40 trabalhos se apresenta praticamente de maneira invisível, a partir do momento que quando olhamos para os painéis brancos é difícil ver as folhas de papel japonês, que por sua vez parecem não ter nada gravado sobre elas.

Já entre as exposições que buscavam outros formatos, outros caminhos para a produção artística podemos citar, entre outras:

Fernando Cocchiarale

Tomando o dicionário como campo de trabalho, em *Amostra* o artista organizou uma exposição que tinha como núcleo a aferição de sua própria frequência. A partir do levantamento de todos os verbetes ligados a profissões ou ocupações existentes no *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa – MEC*, foi organizada uma lista, tomada como critério para classificar diferentes categorias “profissionais” das pessoas que compareciam à mostra. Os 1146 verbetes escolhidos eram possíveis respostas para perguntas do tipo “O que você é?” ou “O que é que você faz?”. Entre as opções estavam *educador, estudante, filósofo, dourador e burocrata*. O visitante deveria retirar da parede a ficha que lhe servisse como resposta e colocá-la em uma urna. As respostas eram computadas ao final de cada dia pelo artista, que pretendia evidenciar o público que visitava a exposição, cujo objetivo era ser um recenseamento de si mesma e material para uma estatística de frequentadores das mostras de arte. A proposta ganhava uma dimensão que o artista não esperava quando uma mesma pessoa retirava mais de

um verbete como resposta para as perguntas propostas, por exemplo. Durante a mostra, todos os verbetes da palavra *terrorista* foram queimados com pontas de cigarro e os verbetes da palavra *militar* foram rasgados e jogados dentro da urna.⁴

Leticia Parente

Na exposição *Medidas*, de Letícia Parente, os visitantes recebiam fichas em que podiam registrar informações sobre seu corpo, como dados biométricos para classificação tipológica (como formato do rosto e proporções do corpo) e para avaliação de capacidades físicas (como força manual, resistência ao frio e ao calor, capacidade respiratória, reação à luz, tipo sanguíneo e tipo de pele e cabelo), a partir de pequenas instruções fixadas pela artista no espaço expositivo, identificadas como estações. “À medida em que você for efetuando os testes e medições de cada estação, anote os resultados nessa ficha para seu autoconhecimento” orientava o material distribuído. Completavam a mostra livretos e álbuns xerografados ou de fotografias, classificação de figuras humanas de telas célebres, propostas de medições “para fazer em casa” e a coletânea de material de livros científicos antigos e revistas e jornais atuais sobre testes, classificações, tipologia, caracteres diferenciais, valorativos, etc., além do audiovisual *O livro dos recordes*. “O que espero é detectar pontos de cruzamento de malhas, fissuras e soldas de planos internos no espaço imposto das gaiolas. Novas faces de luta, novo impulso para a consciência: a contínua indagação sem tréguas”, registrou a artista no *folder* da exposição.

Sonia Andrade

Depois de expor em 1976, a artista voltava ao projeto em 1978 com a proposta *A caça*, espalhando cerca de 200 ratoeiras em todas as dependências do Museu, com exceção do espaço expositivo, colocando no lugar das iscas,

4. Aqui vale chamar atenção para que assim como essa, outras exposições da área experimental foram motivadas por uma discussão mais conceitual, partindo de processos de catalogação, avaliação, medição e classificação muito precisos, e que justamente na medida que eram aplicados, apontavam para o seu caráter reducionista, colocando-os em dúvida como método de apreensão do mundo.

medalhinhas e santinhos de papel normalmente distribuídos como prêmio por bom comportamento, aplicação nos estudos, etc. Para o crítico Roberto Pontual, as ratoeiras de Sonia eram como dinamite, com as quais a artista questionava “o conceito de obra de arte e as circunstâncias de seu atual habitat. Museu-armadilha, arte-armadilha, imagem-isca: eis as parcelas para compor uma equação onde o alheamento é o alvo, o engodo é o método, o virtuosismo é o chamariz e o sucesso é o prêmio. Agente de um circuito assim estruturado, o artista se torna anestesista. Mais do que objetos comuns, as ratoeiras de Sonia são denúncias. E denunciam mesmo as ambiguidades do espaço em que lhe permitiram distribuí-las. A Geração MAM nela se explicita: a linguagem é para perturbar, não para ser curiosa e nem didática”.⁵

A partir dessa fala de Roberto Pontual, que pode ser aplicada a praticamente todas as exposições apresentadas entre 1975 e 1978 na Área Experimental, é possível pensar que talvez mais importante do que identificar e reconhecer a grande variedade de suportes e propostas de cada uma das quase quarenta exposições, seja reconhecer no meio de toda essa diferença um ponto comum localizado no ponto de partida de cada uma dessas propostas, e que se manteve ativo em cada uma das exposições, independente da formalização que elas vão adquirir. De maneira geral, as propostas expositivas traziam em si uma vontade ou mesmo necessidade de questionamento de categorias, ideias, comportamentos e leituras estabelecidas, reconhecidas como legítimas não só dentro do campo da arte, mas também nas esferas social, política e econômica. Essas exposições eram como contestações de padrões e normas de produção artística e de entendimento do que era arte, e que acabavam servindo muitas vezes como espelhos para uma reavaliação política e social, muito forte naquele momento em que o Brasil passava por um acirramento da repressão pela ditadura militar.

Para finalizar, é importante pensar como no contexto artístico dos anos

5. Roberto Pontual. “Foco sobre dois jovens no MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1978.

70 no Brasil, é possível perceber como essa dinâmica da Área Experimental encontra eco em outras iniciativas, como o Espaço B, que instituiu entre 1976 e 1978 através de Walter Zanini um núcleo de produção de videoarte no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; a Escola Brasil, que entre 1970 e 1974 vai-se estabelecer como um “centro de experimentação artística dedicado a desenvolver a capacidade criativa do indivíduo”, coordenado pelos artistas José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser, abrindo outras possibilidades para o ensino de arte; os Domingos da Criação, coordenados por Frederico Morais no MAM-Rio, de janeiro a julho de 1971; o Centro de Estudos e Artes Visuais/Aster, em São Paulo, coordenado, entre 1978 e 1981, por Julio Plaza, Donato Ferrari e Walter Zanini; o Espaço NO / Nervo Óptico, em Porto Alegre (1979); o NAC – Núcleo de Arte Contemporânea na Paraíba (1978-1985); além das publicações *Malasartes* (Rio de Janeiro, 1975-1976), e *A Parte do Fogo* (1980).

**O XXII Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte de 1967:
diálogos e exposição**

Nelyane Gonçalves Santos

Mestranda da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Apresenta-se nesta comunicação o XXII Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, de 1967, por destacar-se como a primeira exposição dos Salões de Belo Horizonte dedicada a uma expografia artística. Os modos de exposição a partir da segunda metade do século XX passaram a propor uma correlação mais direta entre espaço expositivo e obras. Nesta tendência, as obras relacionadas ao movimento minimalista exigiram maior interatividade entre espaço, obra, sujeito fruidor e tempo de fruição. Dialogando com este contexto, o modo de exposição do Salão de 1967 consagrou um estilo expositivo em voga nos grandes circuitos de arte.

Palavras-chave: Salões Municipais. Belo Horizonte. Expografia.

Abstract: We present in this paper the 22nd Municipal Fine Arts Hall in Belo Horizonte, 1967, for standing out as the first exhibition of Belo Horizonte's salons devoted to an artistic expography. The exposition modes from the second half of the twentieth century have proposed a more direct correlation between the exhibition space and the works of art. According to this tendency, the works of art related to the minimalist movement demanded greater interactivity between space, work of art, subject and spectator enjoyment time. Following this tendency, the exposure's mode of the Fine Arts Hall in 1967 devoted an expository style, in vogue in the great art's circuits.

Keywords: Municipal Hall. Belo Horizonte. Expography.

Os Salões Municipais de Belas Artes (SMBA-BH) eram promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte desde 1937, sendo realizados desde 1957 no Museu de Arte da Pampulha. Este evento era o principal definidor do circuito artístico do estado de Minas Gerais, fazendo parte também, desde a década de 1960, do

círculo de eventos nacionais por contar com a participação de críticos de renome no júri, como Mário Pedrosa, Frederico Morais, Walter Zanini, Jayme Maurício, dentre outros. Sua inserção na agenda artística de eventos do país devia-se também ao fato de contar com a participação de artistas reconhecidos nacionalmente, proporcionando um momento de reflexão tanto para a tradicional arte mineira como para as novas possibilidades que caracterizavam a arte de outros núcleos, no período.

Da pesquisa de mestrado intitulada “Da criação à seleção: estudo da produção e da crítica de obras nos Salões Municipais de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte entre os anos de 1964 a 1968”, apresenta-se aqui o XXII SMBA-BH, de 1967, por destacar-se como a primeira exposição dos salões da capital dedicada a uma expografia artística¹. O modo de exposição deste Salão tentou consagrar um estilo expositivo em voga nos grandes circuitos de arte, dando uma grande ênfase à interatividade entre obras e público. Além disso, este Salão ficou marcado na história da arte de Belo Horizonte por ter sido palco de polêmicas que questionavam o formato do evento e seus critérios de competição.

Algumas das obras selecionadas para premiação destacaram-se no modo expositivo do XXII SMBA-BH pela composição geométrica, pelo recorte diferenciado do chassis e pela combinação de cores em extensões monocromáticas, dialogando com o movimento da *Hard Edge* e da *Minimal Art*². Além deste diálogo, a análise de obras selecionadas na categoria escultura e gravura também

1. Trabalho desenvolvido sob orientação do Professor Doutor Rodrigo Vivas, do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

2. O termo *Hard Edge* refere-se ao movimento artístico de pintura com contorno marcado, formas simples e contornos rígidos de telas em formato irregular que passaram a fazer parte da composição de quadros de artistas americanos do início da década de 1960. O termo foi criado por Jules Langsner, em 1959. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=133>>, acessado em 06/10/2011, 20:47. O rótulo *Minimal Art* foi aplicado por críticos ao trabalho de artistas que propunham um conteúdo artístico mínimo, com a intenção de se oporem ao tradicional reconhecimento da arte subdividida em pintura e escultura e com suas regras de reconhecimento estético (ARCHER, 2001).

demonstra algumas das tendências que circularam nas mostras e exposições nacionais daquele ano. Estas tendências estiveram relacionadas à *Pop Art* e às conceituações de arte objeto³.

Este Salão ficou marcado também pela polêmica da denúncia de artistas aos métodos de avaliação dos jurados⁴. Houve uma tentativa de impugnar o Salão com apoio da justiça, porém o cronograma do evento seguiu o previsto e as discussões entre artistas, jurados e direção do Museu foram apenas instigadas pela imprensa local sem produzir grandes danos. Mas o ocorrido deixava claro que a forma de seleção e premiação nos salões já se esgotava em seus moldes. O então arquiteto e professor Sylvio de Vasconcellos numa matéria de jornal criticou o modelo de salão que se repetia por vários estados brasileiros, apontando a pouca eficiência dos regulamentos frente às escolhas estéticas dos críticos de arte pautadas, segundo ele, nos círculos de amizades dos artistas⁵.

Participaram do XXII SMBA-BH 280 concorrentes aos prêmios, e foram avaliados cerca de 700 trabalhos. Foram selecionados 84 pinturas, 84 desenhos, 78 gravuras, 21 esculturas e 13 tapetes. Foram jurados os críticos de arte Walter Zanini, Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Frederico Moraes e Morgan Motta. Além das premiações pelas categorias tradicionais de pintura, escultura, desenho e gravura, este Salão criou a premiação para pesquisa e um grande prêmio.

Em contrapartida àquelas críticas do modelo do salão (que alardeavam seu provável esgotamento), veem-se nas reportagens posteriores à inauguração, ocorrida em 12 de dezembro de 1967, elogiosos discursos à organização e à

3. O termo *Pop Art* refere-se às manifestações artísticas dos Estados Unidos e da Inglaterra, do final da década de 1950 e da década de 1960, que relacionavam imagens da cultura visual urbana de massas com expressões das belas artes. O conteúdo expressa a própria atitude do artista servindo como crítica e enfrentamento dos aspectos sociais (STANGOS, 1991).

4. Contexto apresentado por Rodrigo Vivas em *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte* (2012).

5. VASCONCELLOS, SYLVIO. Vidas, paixões e morte do Salão da Prefeitura. *Estado de Minas*, 10 dez. 1967.

exposição daquele ano. O diretor do Museu, Renato Falci, procedeu às inscrições de tal forma que facilitou o trabalho dos jurados. O valor dos prêmios aumentou, o que foi um fator atraente para muitos artistas. A expografia foi projetada pelo então conservador-chefe do Museu, o arquiteto Jorge Dantas, que acompanhou a criação do catálogo e do cartaz, após ter convidado o jovem artista Eduardo Aragão para executá-los.

Seguindo a tradição historiográfica da análise da visualidade da obra de arte, partimos aqui da observação direta das seguintes obras que foram selecionadas como prêmios no XXII SMBA-BH: “Forma e Cor nº1”, de Tomoshige Kusuno, grande prêmio de pintura; “Quadro C”, de Eduardo Aragão, 1º prêmio de pintura; 3 gravuras de Bernardo Caro, “Mulheres x Destino”, “Mulheres x Ritual”, “Mulheres x Perdição”, classificadas em segundo lugar da categoria; e uma escultura de Getúlio Starling, “Máquina de Triturar Homens”, 2º prêmio. Correlacionando seus aspectos visuais às várias produções artísticas do momento em que se inserem, podemos dialogar com os discursos acerca das referências visuais que circularam em outros eventos naquele ano de 1967.

Tomoshige Kusuno e Eduardo Aragão

Tentando traçar qual o percurso de diálogo que os artistas Tomoshige Kusuno e Eduardo Aragão empreenderam na produção de suas obras, partimos para o estudo de movimentos artísticos e tendências presentes nos principais circuitos de arte da década de 1960. A partir da correlação feita por Jayme Maurício, crítico e jurado da época, com um artista britânico, Richard Smith, e da análise das obras, deparamo-nos com as correlações possíveis entre as obras destes artistas e a produção artística da *Minimal Art* e da *Hart Edge*, movimentos correlacionados ao surgimento da *Pop Art* no final da década de 1950 e início dos anos 60⁶.

6. Depoimento de Jayme Maurício ao jornal Diário da Tarde, de Belo Horizonte, na reportagem *Jayme Maurício e o 22º Salão*, em 04 de dezembro de 1967. Richard Smith participou da IX Bienal de São Paulo em 1967 com a obra “Bembelelém”.



Figura 1 – Tomoshige Kusuno, “Forma e Cor nº 1”, à esquerda (120 x 90 x 12 cm). Eduardo Aragão, “Quadro C”, à direita (111 x 104,5 x 8 cm).

Os materiais e técnicas na obra “Quadro C” de Eduardo Aragão determinam na sua proposta estética os seus diálogos com a arte. No caso da inserção de volumetria ao suporte, o rompimento da tradição foi importante para determinar o problema artístico em transpor para o bidimensional a percepção tridimensional de espaço/forma. A discussão acerca das marcas da tradição artística e de uma nova proposta visual na obra “Quadro C” perpassa a questão das diferentes maneiras de se imprimir o aspecto visual da tridimensionalidade na pintura. O mesmo ocorre na obra “Forma e cor nº 1” de Kusuno, onde a tridimensionalidade foi ainda mais acentuada por se projetar ondulação ao quadro, associando-se formas abauladas às cores em espaços geométricos bem delimitados.

Em “Quadro C” e em “Forma e Cor nº 1”, a questão da materialidade carrega o sentido definidor da imagem. Neste viés, na obra de Aragão a imagem da seta apontaria para o óbvio da representação volumétrica associando bi e tridimensional. Este seria então o tema da obra: a volumetria na categoria pintura, tradicionalmente associada à bidimensionalidade. Na obra de Kusuno, a associação imediata entre forma e áreas de sucessivas superposições de cores vibrantes oferece ao observador a movimentação e propulsão visual que extrapolam os sentidos da bidimensionalidade relacionada à tradição da pintura.

As formas associadas à volumetria e à cor relacionam-se à proposta de um movimento artístico de época, e, por sua vez, esta inserção foi reconhecida e valorizada pela avaliação positiva de “Forma e Cor nº 1” e “Quadro C” no XXII SMBA. No caso de Kusuno, por ser na época um artista nacionalmente reconhecido, estrangeiro e contando com passagens pelos Estados Unidos em seu currículo, a valorização de sua obra pode sim ter sido relacionada ao conhecimento de sua trajetória pelos jurados. Já no caso de Eduardo Aragão, que era um artista jovem e desconhecido quando participou deste Salão, a inovação técnica e proposta artística muito similar a de um artista logo consagrado pelo júri, como foi Kusuno, ganhador do grande prêmio, fizeram com que fosse premiado com o primeiro prêmio de pintura.

Críticos de arte da época justificaram o primeiro prêmio de pintura por “Quadro C” coincidir com obras importantes na arte do período. Mari’Stella Tristão, crítica de arte de Belo Horizonte, publicou sobre o assunto.

Aplausos ao grande prêmio de Tomoshige Kusuno, bem como ao primeiro classificado do setor, o mineiro Eduardo Aragão. Ambos com trabalhos semelhantes quanto a técnica perfeita empregada na elaboração. Aragão mostra concepções atuais, sem excessos, sem aberrações, respeitando uma forma única, o quadrado. Ele indica nas posições das setas, pintadas sobre um fundo de cor lisa e chapada, o ritmo dos relevos obtidos em um só plano pictórico, numa só tela. Arte bem feita, estável bonita e assimilável como forma. Fala uma linguagem simples, sem o risco do transitório ou do precário conquanto jovem e quase estreante na arte. Kusuno, artista vivido, de nome conceituado, honra o prêmio alcançado, com um trabalho desenvolvido na essência de um ritmo geométrico misto de curvas e ângulos, um contraste que paradoxalmente contribui para a harmonia do quadro, em consonância com as cores, ora em degradê, ora em contraste. Não procurou o artista o exagero de proporções que

objetivam impactar ou chamar para si as atenções⁷.

Jayme Maurício justificou a premiação de Eduardo Aragão demonstrando o quanto sua obra possuía proposições artísticas similares à obra de Kusuno. Este crítico classificou as duas pinturas como sendo “trabalhos tela caixa” e ressaltou as características de “tridimensionalidade extensiva” nas obras⁸.

Esta coincidência na visualidade e nas formas desses dois artistas foi destacada no modo de exposição do XXII SMBA-BH. As telas de ambos foram colocadas viradas uma para a outra, ou seja, chassi encostado no chassi, permitindo-se que o espectador circulasse entre as obras. Mari’Stella comenta a respeito da exposição que

Jorge Dantas, conservador-chefe do Museu, trabalhou como arquiteto para realçar o efeito e o valor de cada obra exposta, introduzindo uma técnica de montagem desconhecida no Brasil. Unindo dois quadros pelo verso, ele conseguiu sustentá-los soltos no espaço, presos por fios de nylon fixos no teto e de arame fino firmando-os ao solo, numa colocação que permite ao expectador uma movimentação em torno da obra, além da bonita apresentação que proporciona ao conjunto. Nos painéis encostados às paredes são dispostos outros quadros no mesmo equilíbrio de colocação, harmonizando cores e estilos⁹.

Segundo a pesquisadora Sonia S. del Castillo, os modos de exposição a partir da segunda metade do século XX passaram a propor uma correlação mais direta entre espaço expositivo e obras. Nesta tendência, as obras relacionadas ao movimento minimalista exigiram maior interatividade entre espaço, obra, sujeito fruidor e tempo de fruição.

7. TRISTÃO, Mari’Stella. Os erros e acertos do Salão de Belas Artes da Prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26/11/1967.

8. DIÁRIO DA TARDE. *Jayme Maurício e o 22º Salão*. Belo Horizonte, 04/12/1967.

9. TRISTÃO, Mari’Stella. XXII Salão da Prefeitura mostra as tendências da arte brasileira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17/12/1967.

Na medida em que a obra minimalista torna-se interdependente do contexto em que se insere e, assim, exige a presença física e experimental do espectador que, no ato de sua fruição, assume a realidade espacial sem intermediação e não mais contemplando, mas vivenciando o objeto, supomos que a totalidade da obra minimal é definida tal qual o todo de uma exposição¹⁰.

Seguindo esta tendência, podemos supor, por meio da análise das fotos do Salão de 1967 – que são vestígios históricos, mas também um olhar interpretativo sobre a exposição –, que a disposição das obras consagrou um estilo expositivo em voga nos grandes circuitos de arte. No caso das telas de Tomoshige Kusuno e Eduardo Aragão, os montantes não eram apenas partes do chassi, eram constituintes da obra por apresentarem a extensão do estiramento da tela nas bordas com camada pictórica. Mais uma característica destas pinturas, além da própria tridimensionalidade, que apontavam como demanda para o expectador a visão global em todas suas faces.

Em depoimento ao jornal O Estado de São Paulo, Kusuno declarou que estava num momento de produção concentrado em “obter maior vibração, uma harmonia no ritmo das curvas, elementos que sejam suaves, agradáveis taticamente”¹¹. Seus problemas artísticos estavam vinculados à movimentação tátil e visual, tentando transpor para a tela a tridimensionalidade e vibração das cores. Em entrevista, Kusuno declarou que

Atualmente, procuro a dimensão, que atinjo através da combinação do relevo com o plano. Estes dois elementos, quando são jogados um contra o outro, produzem um truque visual. Utilizando o vermelho e o azul, tiro daí uma parte dramática e intelectual, com uma certa vibração. Somando o tempo e a vibração, chego a uma

10. CASTILLO, Sonia S. del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição*, 2008, p. 158.

11. ESTADO DE SÃO PAULO, O. *Pintor premiado vê contraste como arte*. São Paulo, 23/11/1967.

nova dimensão¹².

Pela composição geométrica, pelo recorte diferenciado do chassi e pela combinação de cores em extensões monocromáticas, as duas pinturas premiadas, as de Aragão e Kusuno trazem referências de diálogos com o movimento da *Hard Edge* e da *Minimal Art*¹³. A reciprocidade entre forma e cor na obra destes artistas pode ser compreendida numa explanação de ARGAN a respeito das características da *Hard Edge*.

A tela estendida, que muitas vezes permanece em grande parte descoberta, é o campo em que atuam as forças vivas das cores; como não existe campo que não seja um campo de forças, nem existem forças que não tenham um campo, estabelece-se uma solidariedade absoluta entre suporte e imagem. De fato, pode ocorrer que, para chegar à cumplicidade total entre suporte e imagem, seja necessário alterar a forma “normal” da tela por meio de quinas, faixas salientes, concavidades, que correspondem à força de sustentação das cores – assim como numa edificação podem existir saliências, reentrâncias, corpos em relevo, etc. Pode ainda ocorrer que o suporte não seja um plano, mas sustente a função construtiva da cor por meio de saliências e reentrâncias, isto é, configurando-se como suporte plástico¹⁴.

Estas produções faziam parte de uma experiência que transformou o quadro numa realidade física de tela expandida em armação, dando ao quadro sua própria identidade. Para Michael Archer, estas obras demarcaram a contestação dos artistas da época contra a categorização tradicional entre pintura e escultura¹⁵. Contestar era a ação mais comum entre os movimentos artísticos que compunham a *Pop Art*, ou a partir das referências artísticas anteriores ou pautados também nas críticas aos vários aspectos sociais que os confrontavam.

12. GLOBO, O. *Salão de Belas Artes a pequena Bienal de Minas*. Belo Horizonte, 18/12/1967.

13. O artista Angelo de Aquino foi selecionado neste salão com o segundo prêmio de pintura pelo díptico “Outono Inverno”, uma produção que também dialoga com os movimentos *Hard Edge* e *Minimal Art*. (VIVAS, 2012, p. 186-188).

14. ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. 1992, p. 573.

15. ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. 2001.

A *Hard Edge* estava inserida nesse turbilhão de movimentos que compuseram as tendências das artes a partir da década de 1960. Suas obras representavam uma crítica reflexiva das características essenciais da pintura enquanto gênero artístico. O ideal era o de romper com a bidimensionalidade das telas, trazendo à tona questionamentos sobre as qualidades da pintura expressionista abstrata.

O Minimalismo, mesmo tendo se difundido mais no campo da escultura, serviu de base para a compreensão de obras que, rompendo com o espaço compositivo das telas, inseriam cores que pareciam se soltar no espaço sem ordenação. Sem direcionar o olhar pelas técnicas compositivas, o artista tinha a intenção de dar liberdade ao observador para ater-se em diferentes pontos de uma obra, direcionando seu olhar de forma diferenciada e subjetiva.

Estas podem ter sido as referências visuais que transitaram entre os artistas que participaram do XXII SMBA-BH e os estimularam neste desafio de transporem para a tela os questionamentos acerca da categorização das artes. Trazer para a pintura a tridimensionalidade era uma maneira de dialogar com as várias críticas feitas aos modelos de salões que premiavam segundo critérios de avaliação enquadados nos cânones das categorias de pintura, escultura, desenho e gravura.

Getúlio Starling e sua escultura objeto

Esta transposição entre espaço/forma presente no Minimalismo e também na *Pop Art* se fez muito presente na escultura, ajudando a promover os discursos de arte objeto que transitaram entre os artistas da década de 1960. A obra de Getúlio Starling, intitulada “Máquinas de Triturar Homens”, vencedora do 2º prêmio de escultura, dialoga com as discussões artísticas acerca do uso de objetos comuns ao cotidiano, tanto para compor obras quanto para transpô-los como obras de arte.

Trata-se de uma escultura montada com base de madeira, objeto utilitário em metal, bonecos de plástico e um pires. O suporte em madeira é um tronco

recortado e lixado onde é encaixado um moedor. Na entrada do moedor, encontram-se pequenos bonecos de plástico com pequenos escorridos de tinta vermelha. Na saída do moedor, encontram-se pernas e braços de bonecos também muito pequenos e ligeiramente deformados pelo aquecimento do plástico. Logo abaixo da extremidade de saída do moedor, encontra-se um prato de porcelana pintado de vermelho contendo um emaranhado de pedaços de bonecos, pernas, braços e pés ligeiramente deformados. Algumas pinceladas em vermelho nos bonecos dão o aspecto de carnificina na imagem.



Figura 2 – Getúlio Starling, “Máquina de Triturar Homens” (34 x 42,5 28 cm)

A obra pode representar a crítica ao consumismo e à cultura de massa, mas também à institucionalização da arte no período, que se deparava com a *Pop Art* utilizando objetos de consumo como expressão artística, ao mesmo tempo em que as instituições de arte começavam a consumir maciçamente as referências mais consagradas da arte moderna e contemporânea. Em sua obra, Getúlio Starling dialoga com as discussões contemporâneas sobre a abolição das categorias da arte e com as considerações acerca da construção de objetos que partiam de outros objetos produzidos em escala industrial ganhando o status de arte. O aspecto de carnificina e morte ao ser humano, moendo corpos e massificando vidas, pode também estar vinculado à repressão do regime militar no Brasil, mas antes de tudo o artista estabeleceu naquele momento um diálogo entre sua produção e as principais discussões sobre o estatuto da arte contemporânea,

questionando o objeto artístico.

Getúlio Starling era um artista iniciante em Salão, jovem e aluno da Universidade Mineira de Arte. Os comentários críticos acerca de sua obra dão conta de uma narrativa do trágico, do impactante, do humor negro e da comunicação direta entre tema e observador¹⁶. Mari'Stella Tristão descreve e interpreta a obra de Getúlio Starling.

O segundo lugar obedece ao módulo da arte do impacto, do choque. É imaginoso. Mereceu o prêmio, o jovem estreante em salão, Getúlio Andrade Starling. (...) Propõe tudo aquilo que o espectador queira interpretar sobre os dramas políticos e sociais desse quase fim de século¹⁷.

Esta narrativa relacionada às críticas sociais e ao cotidiano mais direto do artista fazia parte dos manifestos que circularam em meados da década de 1960. Em 1965 a mostra Opinião 65, realizada no Rio de Janeiro, e o seminário Proposta 65, de São Paulo, tiveram o intuito de instigar a manifestação política entre os artistas e a posição perante a situação social da arte, além disso, teriam sido importantes para inserir no espaço museológico novas linguagens da arte. Proposta 65 apresentou a discussão sobre o Novo Realismo, comunicação e cultura de massa na arte. Em 1966, estes eventos foram reeditados no Opinião 66 e no Proposta 66. Ambos discutiram a emergência da nova vanguarda brasileira. Em 1967, a mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, demarcou o momento de reflexão dos artistas sobre as possibilidades do Novo Realismo e da Nova Figuração diante da meta de um engajamento social da arte brasileira, representando uma síntese de propostas das novas vanguardas. No mesmo ano foi realizado o IV Salão de Arte de Brasília, que teve como principal repercussão a discussão entre artistas e críticos sobre a

16. Considerações de Jayme Maurício à obra de Getúlio Starling, publicadas no Jornal Diário da Tarde de 04/12/1967.

17. TRISTÃO, Mari'Stella. Os erros e acertos do Salão de Belas Artes da Prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26/11/1967.

institucionalização da arte¹⁸.

Com a obra “Maquina de triturar homens” Getúlio Starling estaria então trazendo à tona o diálogo da arte com os principais aspectos sociais vividos no período. Estaria em consonância com a inserção cada vez maior de vários materiais e objetos nas produções artísticas, que remetiam, muitas vezes, a um compromisso de ordem política, o que foi anunciado nos manifestos de Proposta 66 e Nova Objetividade Brasileira. Sua obra seria uma demonstração do diálogo da arte com um repertório visual que associava realismo figurativo às contestações contra a institucionalização da arte e o cenário político social vivido na época.

Bernardo Caro e a figuração narrativa

Apesar de não ser natural de Campinas, Bernardo Caro era assim conhecido por ter traçado nesta cidade sua trajetória artística. Foi professor do Instituto de Artes da UNICAMP a partir de 1983 e, em 1987, diretor deste órgão até 1990. Faleceu em 2007, no mesmo ano em que foi montada uma grande mostra retrospectiva de sua obra exposta em várias cidades do estado de São Paulo.

No XXII SMBA-BH, Bernardo Caro foi contemplado com o 2º prêmio de gravura, técnica mais marcante de sua obra da década de 1960. E foi por esta mesma que entrou como gravador para o Grupo Vanguarda, de Campinas, em 1964. As xilogravuras feitas em papel seda, intituladas “Mulheres x Destino”, “Mulheres x Perdição” e “Mulheres x Ritual”, foram expostas no Salão de 1967, o que poderia sugerir que fazem parte de uma série ou de um tríptico, porém somente a primeira foi premiada. Mesmo assim o artista fez a doação das outras duas xilogravuras para o Museu, mantendo-as juntas num mesmo acervo museológico, talvez por considerar estas obras como interligadas em sua proposta visual e em sua temática.

18. Contexto apresentado por Daisy Peccinini de Alvarado em *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*, 1999.



Figura 3 – Bernardo Caro “Mulheres x Destino”, “Mulheres x Ritual” e “Mulheres x Perdição”, nesta ordem (87 x 55,5 cm).

As três gravuras possuem similar distribuição de elementos gráficos: um rosto feminino de perfil em maior escala; uma área com hieróglifos, símbolos gráficos e uma frase; uma área com um dos hieróglifos ampliados. Trata-se de esquemas pictóricos com figuração narrativa, cores vibrantes, recortes de cenas bem demarcadas. A combinação das figuras, dos hieróglifos e das frases faz um jogo de alusão a questões psicológicas e sexuais e ao mesmo tempo traz objetividade e sentido direto aos temas tratados. As obras de Bernardo Caro deste período são quase sempre associadas à *Pop Art* por fazerem uso de elementos da cultura de massa, como a estrutura narrativa de histórias em quadrinhos, a temática vinculada a sexualidade e a vida urbana¹⁹.

Outras possibilidades no estudo de Salões

O XXII SMBA-BH enquanto objeto de estudo oferece múltiplas possibilidades de análise: obras, circuito artístico, expografia, instituição museológica, crítica de arte. Vários são os temas que poderiam ser tratados. Esta diversidade revela o quanto este salão na época destacou-se nos meios artísticos do país enquanto evento propagador de questões polêmicas – como foi o caso

19. Esta estrutura narrativa típica de histórias em quadrinhos esteve presente no XXII SMBA-BH também na pintura de Maria do Carmo Secco, “Retrato de álbum de casamento”, que recebeu o prêmio de pesquisa. (VIVAS, 2012, pp. 181-185).

de impugnação do evento – e de questões renovadoras para a arte – como foi o destaque dado ao modo de exposição. A arte em Minas Gerais teve neste ano grande destaque, tendo ampla divulgação não só pelas repercussões do principal salão do estado, mas também pela participação de artistas mineiros na IX Bienal de São Paulo e no IV Salão de Arte de Brasília²⁰. Estes dois eventos estão presentes com maior frequência nas narrativas da história da arte brasileira deste período.

As obras apresentadas no XXII SMBA-BH refletem o repertório visual dos artistas daquela época, compondo em certa medida a circularidade de ideias e visualidades comuns que inspiravam as produções naquele ano de 1967. A história da arte nos oferece indícios destas referências visuais, e as obras e a documentação que as cercam nos oferecem vestígios para analisarmos estes diálogos que os artistas estabeleciam com seu cotidiano mais imediato. Restamos revisitar a história da arte dando especial atenção às obras e a salões, como o de Belo Horizonte, que, em certa medida, não se destacaram na narrativa institucionalizada da história da arte no Brasil. Desta maneira teremos a possibilidade de ampliar o conhecimento acerca da diversidade das propostas artísticas e seus diálogos no circuito das artes do país.

Referências Bibliográficas:

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

20. Estiveram na exposição em São Paulo Teresinha Soares com pinturas-objeto de iconografia sexual feminina; Paulo Laender, com desenhos e objetos com questões políticas e existenciais; Jarbas Juarez com desenhos com a temática Vietnã; José Ronaldo Lima com pinturas em grandes dimensões dialogando com a publicidade e Márcio Sampaio com figuração relativa ao universo feminino (RIBEIRO, 1997).

ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição*. São Paulo: Martins, 2008.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

**Exposições na constelação pós-colonial:
A busca do eixo sul por uma estética descolonial.**

Fracielly Rocha Dossin

As exposições não são apenas um amontoado de obras servindo a uma significação. O que por vezes escorre de uma exposição é um fantasma, uma marca, um espectro do obsceno que bafeja no pescoço do historiador e fornece o calafrio necessário para a escrita de novos arranjos distributivos das matérias, das significações e dos sonhos.

Ana Lucia Vilela

As exposições vêm sendo o principal meio pelo qual temos tido acesso a produção artística. É pela exposição que a arte se apresenta, é recebida e percebida; e não de forma isolada, as obras formam um conjunto selecionado e justificado pela curadoria e pelas redes que as fomentam que apresentam afirmações relativas à importância artística, estética e histórica. Assim, historicizar as exposições vem sendo um importante aporte para compreender o circuito, a percepção e os processos artísticos modernos e contemporâneos; pois a história da arte está fortemente ligada a forma de exibi-la, momento em que as obras “acontecem”. Como defende a historiadora Ana Lucia Vilela (2010, p. 141), “o horror de uma obra de arte apenas se revela na exposição, e a obra de arte não é nunca, por si só, perigosa, mortal, horrenda; é a partir de um ‘entre’ que o perigo se produz [...]”¹. O olhar do historiador e do pesquisador que tem as exposições como fonte, tema ou problema de pesquisa deve residir não só nos ditos, nos discursos, no que é exposto, mas também nos não ditos, nos silenciamentos, nos escondidos.

Para este artigo buscamos realizar alguns apontamentos sobre a inserção
1.ou ainda, “as exposições são potencialmente perigosas porque, ao representarem a cena – a nação, a identidade, etc.-, podem mostrar justamente o obsceno, ou seja, aquilo que está sendo colocado fora da cena, o recalcado. O obsceno não é nada menos do que aquilo que é necessário tapar para que a cena corra sem entraves (VILELA, 2010, p. 142)”.

do eixo sul no circuito artístico internacional e sua busca por uma estética descolonizada, e, como a curadoria pode também ser canal de propostas que visam à descolonização estética. Os apontamentos aqui delineados partem do contexto da arte na “constelação pós-colonial”; reflexão de Okwui Enwezor (2003) referindo-se a mudanças em curso relativas a novas formas de governabilidade e novos modos de ser e pertencer em culturas e comunidades, responsável pelo desenvolvimento das atuais e atuantes subjetividades e criatividades.

Okwui Enwezor é curador, crítico de arte, escritor, professor, poeta e educador. Nasceu na Nigéria e mudou-se para os Estados Unidos onde graduou-se em artes. Foi um dos fundadores em 1994 da *NKA: Journal of Contemporary African Art* (Revista dedicada à arte contemporânea e questões estéticas ligadas ao Atlântico Negro) e contribui como escritor e crítico para diversas publicações especializadas. Hoje vive entre Nova York e Munique (Alemanha), onde é curador da *Haus der Kunst*. Como curador desenvolveu trabalhos importantes como a II Bienal de Johannesburg (1997), a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilla, na Espanha (2006), a 7^a Bienal de Gwangju na Coréia do Sul (2008). Foi diretor artístico da Documenta 11 (2002), curador da *Triennale d'Art Contemporain* de Paris [anteriormente denominada *la force de l'art*] no Palais de Tokyo (2012) e foi nomeado o curador da próxima Bienal de Veneza, que ocorrerá em 2015. É o primeiro não-europeu no cargo, assim como o fora também no caso da Documenta de 2002. Para Enwezor (2003), a arte se encontra refratada em múltiplas direções e em permanente transição:

Arte contemporânea hoje é refratada, não apenas no local em que ocupa cultural e historicamente mas em um sentido mais crítico, de um ponto de vista de uma complexa configuração geopolítica que define os sistemas de produção e relações de troca como uma consequência da globalização depois do imperialismo. É essa configuração geopolítica e as transformações pós-imperiais que situa o que chamo de “constelação pós-colonial”. (ENWEZOR, 2003, p. 58. tradução livre).

A descolonialidade é a questão do presente, fazendo com que as exposições estejam de qualquer forma dentro deste debate. Em 2012, por exemplo, a Europa assistiu a dOCUMENTA (13) que foi definida por sua “tonalidade” bastante feminista, global e dedicada a novas mídias, a Bienal de Berlim que nesse mesmo ano trouxe tantos trabalhos dedicados às últimas expressões políticas chegou a ser chamada de “Bienal de Guerilha”, e na França, a Trienal de Paris curada por Enwezor teve como tema “Intensa proximidade” (*Intense proximité: une anthologie du proche et du lointain*). Esta edição da trienal focou a relação da cena artística francesa e o papel do artista em uma paisagem de globalização e diversidade. Para isso, Enwezor partiu dos grandes nomes franceses da etnografia no início do século XX, como Claude Levi Strauss, e surrealismo etnográfico como Michel Leiris, para se pensar as convergências e distanciamentos entre arte e etnografia e a criação de auteridades desses encontros fronteiriços. O próprio texto de apresentação revela o intuito de destituir o espaço nacional como local de categorização, sendo uma exposição, portanto, que visa a descolonialidade, uma preocupação recorrente no trabalho de Enwezor. Naturalmente, a grande estrutura e o grande investimento que sustentam exposições como essas trazem alguns desafios e complexidades. Como a observação que o crítico de arte estadunidense Jerry Saltz fez da dOCUMENTA (13) onde identificou que grande parte dos artistas selecionados pela curadoria para a exposição eram representados pela galeria de arte *Marian Goodman Gallery*.

Como já demonstrou Ginzburg (1991) a respeito a arte italiana do renascimento, centro e periferia são noções estabelecidas economicamente, ou seja, as “geografias” na produção artística são consequência das relações econômicas e políticas de determinado período. Para muitos teóricos, 1989 é o ano paradigmático para se entender esse panorama atual. Para Piotrowski (2013, p. 202 tradução livre), o ano é de “[...] desafio na construção de um plano de cultura horizontal, que inclui o entendimento da história da arte como um discurso sobre práticas artísticas do passado e contemporâneas”. Antecedido pela queda

dos regimes totalitários na América do Sul, 1989, além da queda do muro de Berlim, viu o fim do *Apartheid* na África do Sul e o início da redemocratização da leste europeu. Surgiam novas configurações de poderes na política internacional guiadas pela expansão econômica da globalização.

Considerada por muitos como marco desta “virada global” (BELTING, 2013), a exposição de *Le magiciens de la terre* (realizada no Centre Georges Pompidou e no Parc de la Villette em Paris e curada por Jean-Hubert Martin) foi idealizada em resposta à exposição *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* ocorrida em 1984 no MOMA (curada por William Rubin, a exposição foi severamente criticada por não considerar os objetos artísticos extra-europeus em seus próprios valores e contextos) e teve as Exposições Coloniais (*L'Exposition Coloniale* de 1931 em especial) como contraponto. Essas duas referências mostram o desejo de se lançar um olhar para a arte extra-européia, do “eixo sul”, que destoasse do eurocentrismo com que ela costumava a ser exposta até então. No entanto, a exposição revelou-se ainda muito permeada por valores eurocêntricos de apreciação das artes extra-européia como o primitivismo. Em entrevista concedida a Hans Belting em 2011, Jean-Hubert Martin confirma sua proposta curatorial. Sobre a crítica a respeito da seleção dos artistas, Martin responde: “Essa crítica foi feita, claro, mas eu sempre contextualizei o modernismo como uma questão tipicamente Ocidental. Como seria possível demonstrar toda a cultura chinesa expondo apenas Huang Yong Ping” (MAGICIENS DE LA TERRE, 2013, p. 209, tradução livre). Jean-Hubert Martin deixa claro a centralidade européia ao afirmar seu desejo de contextualizar a modernidade como uma questão tipicamente ocidental. O historiador, e entrevistador nesta ocasião, Hans Belting, comenta que a arte chinesa se firmou no ocidente depois de *magiciens*. Caminho diferente do que teria percorrido a arte africana, que apesar de ter tido um grande número de artistas participando da exposição e das relações históricas da França com a África, teve um processo mais lento de consolidação. A seguir pergunta sobre qual seria a

diferença do curso da globalização em relação à África? Martin prossegue com a seguinte resposta:

O fato de que Inglaterra e França, poderes coloniais, formaram escolas artísticas nas colônias foi um problema para a minha exposição, porque em muitos países da África há artistas que estudaram nessas escolas. Frequentemente eu vi a *École de Paris* sendo assimilada, por exemplo. Digamos que eu poderia mostrar tais obras nas exposições de arte ocidental da década de 1950. A questão era que eu estava procurando, e encontrei, algo bem diferente. Esse propósito provocou críticas de todos os lados. Os africanos não estavam satisfeitos, tampouco os europeus, porque não correspondeu à sua percepção (MAGICIENS DE LA TERRE, 2013, p. 209 tradução livre).

É clara a procura pela diferença, uma diferença essencialista. A crítica de Okwui Enwezor à *Magiciens* vai nesta direção e aponta para a exclusão da diáspora e a procura por fazer dos africanos primitivos novamente. Sobre esta crítica, Martin comenta:

Essa era a sua crítica. Sua opinião tem, creio eu, se tornando mais complexas. Desde então, ele veio a compreender melhor o princípio. Mas alguns artistas também expressaram a crítica ao primitivismo. Entretanto, eu ainda insisto que há vinte anos atrás, quando eu estava organizando a exposição, o primitivismo ainda não estava morto. (MAGICIENS DE LA TERRE, 2013, p. 209, tradução livre).

A antropóloga estadunidense Sally Price, conhecida por suas pesquisas sobre a chamada “arte primitiva” e seu lugar no imaginário dos espectadores ocidentais, inicia a reflexão acerca da arte não-ocidental com uma característica do final do século XX que considera notável e óbvia: “o acesso às diversas culturas por parte daqueles que gozam do privilégio de pertencer à sociedade ocidental” (PRICE, 2000, p. 46). Nesse sentido, a antropóloga observa como a velocidade, as tecnologias, a comunicação e a globalização de mercado possibilitou ao

Ocidente a idéia de proximidade planetária permeada por noções como unidade, igualdade e amor fraternal. Se essa ideologia é bem aproveitada nas campanhas publicitárias como as da *Coca-Cola* ou da *The United Colors of Benetton*, encontrou terreno fértil também nas artes, pois é vista como uma “linguagem universal” por onde a “a psique do artista” se expressa. Essas noções permearam também as estréias da “Arte Primitiva” nas instituições culturais de elite do Ocidente (como o *Metropolitan Museum of Art*, o *Museum of Modern Art* ou o *Musée du Louvre*). Nesse esquema, a idéia do primitivismo como algo próximo ao estado natural ou original prevalecia, e participa de noções como evolução e progresso, noções desenvolvidas pelo pensamento clássico europeu questionados à guisa da agitação de mudanças estruturais, políticas e culturais pós segunda guerra mundial que inclui movimentos de descolonização dos países africanos, de direitos civis, feminista, antirracista. Para Enwezor, a constelação pós-colonial se refere a um campo de expansão das definições que filiam toda a cultura contemporânea a um domínio da prática que tangencia questões históricas e hegemônicas. Hoje, esse pensamento é questionado de todos os lados, e a arte contemporânea (última pedra-de-toque da cultura ocidental como lembraria Raymond Williams) pode trazer uma visão privilegiada dessas questões. Como afirma Okwui Enwezor (2003, p. 58, tradução livre),

Talvez, então, trazendo a arte contemporânea no contexto do quadro geopolítico que definem as relações globais - entre o chamado local e o global, o centro e a margem, o Estado Nação e o indivíduo, comunidades transnacionais e diáspóricas, o público e as instituições – ofereça-se uma visão perspicaz da constelação pós-colonial.

A constelação não se refere apenas as dicotomias acima citadas, mas a novas compreensões e arranjos nos discursos de poder e às narrativas contra-hegemônicas. Okwui Enwezor observa que a arte contemporânea formulada por essa constelação pós-colonial é permeada por questões de descontinuidades, formas aleatórias, “creolization” e hibridação com um viés fortemente cosmopolita.

Mas do que se trata, afinal, a crítica pós-colonial? Como afirma Enwezor, existe hoje o descontentamento acerca de dois paradigmas: o capitalismo e o imperialismo, e o socialismo e o totalitarismo, e “Se o descontentamento com esses paradigmas não mudaram significativamente seus eixos e força totalizantes, ele forma a emergência de novas subjetividades e identidades” (ENWEZOR, 2003, p. 77 tradução livre).

A modernidade expressou-se em idéias universais, portanto totalitárias, e essencialistas, como a de progresso, da autonomia da arte e de comunicabilidade universal formam uma constelação de pensamento que fora desenvolvido em grande parte por teorias a partir do século XVIII com Kant, Hegel e o romantismo alemão, e também no século XX nas questões relativas à crítica social e às idéias mais democráticas de arte. Foram noções de universalidade e autonomia que possibilitaram a apreensão não só da arte moderna, mas da história e da cultura.

No contexto da sociedade de consumo que então se fortificava, os papéis intermediários crescem progressivamente em importância, como observamos também no sistema da arte moderna. E o que a modernidade, através do capitalismo e do imperialismo trouxe em seu bojo foi a colonialidade. A colonialidade é a sombra dessa modernidade que embora se propagasse através da imagem da emancipação, justificou dominações e genocípios. O conceito de colonialidade apresentado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano em 1989 refere-se a essa parte pouco visível da modernidade.

A colonialidade do poder está atravessada por atividades e controles específicos tais como a colonialidade do saber, a colonialidade do ser, a colonialidade do ver, a colonialidade do fazer e pensar, a colonialidade do ouvir, etc. Muitas dessas formas de controle podem agrupar-se sob a colonialidade do sentir, dos sentidos, ou seja, da aesthetica. Tardiamente, no século XVIII, a aesthetica foi apropriada pelo pensamento imperial e transformada em estética, sentimento do belo e do sublime. [...] em suma, colonialidade do poder remete à complexa matriz ou

modelo de poder sustentado em dois pilares: o conhecer (epistemologia), entender ou compreender (hermenêutica) e o sentir (aesthesia). O controle da economia e da autoridade (a teoria política e econômica) dependem das bases sobre as quais se assentam, o conhecer, o compreender e o sentir. (MIGNOLO, 2010, p.12, tradução livre).

A descolonização passa pelo “*desprendimiento*” que se refere à crítica dos paradigmas europeus de racionalidade e modernidade, movendo-se rumo a outra geopolítica e corporpolítica. A idéia de emancipação moldado pela ilustração européia excluiu uma grande parte da população. Para Mignolo, a idéia de emancipação foi o momento em que uma etno-classe emergente, a burguesia, procurou ampliar sua margem de independência. Já o termo liberação pressupõe a diversidade racial de etno-grupos colonizados (pela burguesia que se emancipou das monarquias), já o termo descolonialidade abrangeia colonizados e colonizador no projeto descolonizador. Para Mignolo, descolonialidade:

[...] é um projeto mais amplo que engloba a liberação/descolonização no sentido que essas palavras tiveram durante a Guerra Fria. Envolvem, como já levantado por Fanon, a ambos, tanto a colonizados como colonizadores e – como consequência – emancipação e liberação. A descolonialidade gira o radar e inverte as éticas e políticas do conhecimento. As teorias críticas descoloniais emergem das ruínas das linguagens das categorias do pensamento e das subjetividades (árabe, aymará, hindu, crioulo francês e inglês no Caribe, afrikaan, etc.) que tem sido constantemente negadas pela retórica da modernidade e pela aplicação imperial da lógica da colonialidade. (MIGNOLO, 2010, p.27 tradução livre).

Não obstante, utilizaremos o termo “descolonização”, no sentido de uma descolonialidade em ação. Como vemos, por exemplo, no trabalho de Fred Wilson. Walter Mignolo (2011) mostra como os museus, no contexto do mundo moderno e colonial, da forma que se originou do século XVI, tiveram um papel

importante no processo de colonização do conhecimento e do modo de ser (o autor utiliza o termo *of beings*, no sentido de daquilo que você deve ser, padrões e desejos que as pessoas têm de almejar).

O autor mostra como no século XVI, a Europa acumulou não só riquezas através da exploração de minerais, plantações e pessoas no tráfico transatlântico, mas também acumulou significado (*meaning*), sendo as universidades e museus os principais meios de reprodução desses significados. Segundo o autor, os museus, e poderíamos dizer também as universidades, são exemplos paradigmáticos da confluência entre “acumulação de riquezas” e “acumulação de significados” no mundo moderno e colonial. Mignolo defende que nossa tarefa é engendrar projetos de descolonização. Em suas palavras, “uma das tarefas que temos em nossa frente é comprometer-se com projetos descoloniais, aprender a desaprender os princípios que justificaram museus e universidades, e formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana para além da sagrada crença de que a acumulação é o segredo para uma vida decente” (MIGNOLO, 2011, p. 72, tradução livre).

O trabalho do artista estadunidense Fred Wilson *mining the museum* de 1992 (Maryland Historical Society) é para Mignolo um exemplo de “epistemologia e estética desobediente”. Trata-se de uma “exposição-obra”. Uma exposição com diversos objetos (instalações) do próprio acervo da *Maryland Historical Society*. Portanto sua instalação consiste na reorganização dos objetos expostos. Em “*Metalwork 1793–1880*” (imagem 1), Wilson justapõe utensílios de prataria, portanto pertencente a alta sociedade dos Estados Unidos da época referida, com uma espécie de algema utilizada para o trato com escravos. O agrupamento desses dois tipos de elementos sobre a categoria “trabalhos em metal” confronta o acervo do museu com a história dos afro-descendentes nos Estados Unidos.



Imagen 1 – Instalação “*Metalwork 1793–1880*” de Fred Wilson em 1992.

Fonte: http://www.artsjournal.com/flyover/2009/10/fred_wilson.html

O rearranjo visa inserir uma memória negligenciada na história oficial. A beleza sublime de tão elegante prataria é “contaminada” com a sombra daquilo que ela sustentou. A partir daí, vemos como opera a estratégia de Wilson: a reformulação, ou o *remix*, de objetos já existentes e expostos de uma outra maneira ao espectador altera sentidos e agrupa camadas de significados que não poderiam ser cogitados a partir da forma em que era tradicionalmente dispostos ao olhar dos visitantes do museu. O ponto mais forte em seu trabalho, para Mignolo (2011, p. 76, tradução livre) é sua direção descolonializadora, é “a afirmativa descolonial no coração do museu que é uma instituição imperial/colonial (e, claro, nacional)”.

Para Enwezor, a curadoria das exposições também pode viabilizar propostas de descolonização estética. Para o autor, “muitas práticas curatoriais hoje são

respostas diretas à crítica pós-colonial da autoridade ocidental” (ENWEZOR, 2003, p. 69 tradução livre). As respostas curatoriais às contestações pós-coloniais e ao campo expandido de definições em que a prática artística se encontra têm de lidar com efeitos que foram acelerados a partir de 1990. O primeiro deles é a proliferação e a variedade de formas de exposição (*blockbusters*, temáticas, bienais, festivais e etc) que alargaram as ampliaram a cartografia das produções artísticas, ou no termo de Carlos Basualdo, “novas geografias da cultura”². Outro efeito é a capacidade que o sistema tem de “traduzir” estéticas contestatórias ou neutralizar diferenças e condições históricas ao convencionar-se à lógica do museu. Ligado a este, está outro efeito: o de espetacularização e midiatização da cultura fazendo museus e exposições tornarem-se peça importante na indústria cultural de do turismo³ de uma cidade⁴, como vemos em afirmação de Mesquita (2002, p. 74),

mostras bienais ou de caráter sazonal alimentam o turismo cultural, ao mesmo tempo em que desenham uma nova geografia do mundo das artes, integrando regiões distantes e internacionalizando a cultura. Se o modelo é positivo no sentido de demarcar um território para o diálogo e o intercâmbio entre diversas práticas artísticas e culturais, ele também tem se mostrado uma eficiente estratégia no sentido de articular e consolidar uma economia internacional da arte, constituindo-se num setor específico dela.

2. Segundo Mesquisa (2002), hoje são mais de 40 bienais no mundo todo, “o suficiente para manter curadores de arte contemporânea ocupados todo o tempo com visitas e pesquisas”.

3. O último e quinto efeito listado pelo autor é um que de qualquer forma, acaba englobando os efeitos anteriores, refere-se à globalização da produção econômica e da produção cultural, e da tecnologia e da revolução digital e como essas dimensões se fundiram. Portanto, duas coisas devem ser enfatizadas ao considerarmos a globalização, que são seus limites e ao mesmo tempo seu alcance. Como explica Enwezor (2003, p. 73 tradução livre) “enquanto a compreensão do tempo e do espaço é entendido como um dos grandes aspectos desse fenômeno da modernidade, ainda aparecem dentro da globalização da arte e da cultura uma grande disparidade em termos de acesso para muitos artistas”.

4. Sobre a Bienal de São Paulo, por exemplo, Mesquisa afirma (2002, p. 75) “um dos objetivos declarados dos organizadores da Bienal era transformar a cidade – que na época contava com um milhão e meio de habitantes – em um novo pólo cultural, um novo centro internacional para as artes, uma referência para o mundo, durante o período de reconstrução que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e nos primeiros estágios da guerra fria.”.

O efeito que nos interessa para o presente debate é a presença da descolonização e da identidade nacional delimitando dois projetos importantes da “modernidade tardia global”. Efeito que releva um contexto de formação de uma consciência política da identidade dentro do campo da representação gerada por, e gerando, uma “imaginação cívica”, uma sociedade em mudança. Comunidade política e comunidade cultural tornam-se contíguas, assim como borram-se as fronteiras entre a imaginação política e a imaginação cultural, nos questionamentos acerca de noções da modernidade como a idéia de progresso. Nesse sentido, nas palavras do autor: “sem dúvida, as questões contemporâneas das práticas curatoriais são bastante cientes dos usos (e usofrutos) das ficções de uma cisão entre passado e tradição para produzir narrativas de várias histórias inventadas do moderno e contemporâneo” (ENWEZOR, p. 2003, p. 71, tradução livre). A questão que se coloca é se essas críticas à narrativa universal e as relações assimétricas de poder podem de fato estabelecer novas ordens culturais, incluir novos sujeitos. Para Enwezor, podemos já observar alterações, como o fato de os museus ou exposições não poderem mais estar apartados das “políticas representacionais”. Nesse contexto o autor se pergunta: como um curador pode expressar-se dentro do estado de “transição permanente” em que a arte se encontra?

Não se tem uma resposta definitiva, mas Enwezor tem uma proposta de abordagem para o problema. A partir da constatação de que toda curadoria parte de um olhar sobre a “história da arte” e de um conhecimento “localizável” pelo qual seleciona, classifica e teoriza, a abordagem proposta é entender as exposições dentro do campo da “história do pensamento”, o que pode nos levar a uma aproximação com a história das idéias e a história dos conceitos. Afinal, em toda exposição reside o esforço, contestatório ou conservador que são questões históricas e institucionais. Nas palavras do autor:

O campo da história do pensamento, de todo modo, é um campo de poder institucionalizado e de sistemas de legitimação. Mesmo que instituições de arte tenham

mudando cada vez mais do privado e do domínio da corte do estado feudal para o domínio público do salão do democrático estado secular, instrumentos fundamentais de poder ainda são disproporcionamente mantido através do patronato [*patronage*] da elite burguesa em aliança com a aristocracia. Hoje, esse processo de diferenciação tem inserido outra esfera dominada pelo capital e contestada pelas forças da chamada avant-garde. (ENWEZOR, 2003, p. 74, Tradução livre).

Vemos a pertinência de se pensar as exposições de arte através do que Mignolo (2010) chama de “desobediência epistêmica” e dialoga com que o artista Luiz Camnitzer chama de “estética do desequilíbrio”. Esta noção foi desenvolvida em texto original de 1970⁵ onde Camnitzer versa sobre como a colonização estética, através da cultura e das diversas linguagens artísticas, faz com que o colonizado partilhe de experiências que são metropolitanas e o fazem sentir como pertencentes a ela, dessa forma, alijados de seu local de pertencimento. Não obstante, para ele, o estilo internacionalizante da arte contemporânea é também colonial:

É estranho que a “Arte Colonial” seja preenchida apenas com conotações positivas e que ela se refira apenas ao passado. Na realidade ela acontece no presente, e com benevolência é chamada de “estilo internacional”. Com menos cortesia, tende a ser epígona, derivada, e algumas vezes até oportunista. (CAMNITZER, 2006, p.268).

O artista critica a forma com que a arte éposta de forma autônoma a outros processos como os econômicos e políticos, quando na verdade observamos, principalmente através das exposições, o quanto os processos artísticos estão de variada forma atrelado ao capital internacional e às políticas internacionais. O artista critica também a forma como que as os fenômenos e realizações das metrópoles tem automaticamente validade internacional e universal, enquanto

5 Transcrição de uma comunicação realizada na conferência da Latin American Studies Association (1969 em Washington, D.C.), foi traduzida e publicada em Montevideu em 1970 pelo jornal *Marcha*.

as realizações periféricas são “regionalizadas”. Nesse contexto, a questão que o artista coloca a si e aos colegas é a seguinte: “[...] participando do jogo da arte metropolitana, será que ele realmente está apenas adiando a liberação da colônia à qual pertence?” (CAMNITZER, 2006, p. 269). Nesse jogo, o autor critica a postura do artista a qual compara a do restaurante chinês “um restaurante chinês se submete voluntariamente à imagem que a cultura metropolitana tem dele. Ele anuncia o seu nome com caracteres chineses estilizados, faz propaganda de ‘comida exótica’ e tem, por via das dúvidas, uma página de comida metropolitana listada no cardápio” (CAMNITZER, 2006, p.269).

Assim, o artista na colônia tem três opções: seguir as diretrizes do “estilo internacional”, aderir ao “folclorismo” regional e pitoresco (este, muitas vezes, uma reação à primeira opção); ou a subordinação ao conteúdo político-literário, que tem o comprometimento político como prioridade e que leva à função didática, dando mais espaço à redundância que à originalidade e criação. Ao alto valor gasto apenas em materiais pelo Whitney Sculpture Annual em 1968, Camnitzer contrapõe:

Enquanto isso, as concessões que os artistas têm de fazer nas colônias são mais óbvias e mais dolorosas. Em circunstâncias normais, o artista não pode viver de suas habilidades. Ele tem um ou mais empregos sem relação com a sua arte. Ele vende para uma pequena elite nacional ou para turistas. Ele depende da filantropia do governo, por meio de suas exposições politicamente corruptas. Ele tem sempre diante de si a opção permanente entre seus princípios, a corrupção e as esmolas (CAMNITZER, 2006, p.272).

Por isso “as opções da arte tradicional” leva a uma “estética do equilíbrio” que tem uma função estabilizadora, como chama o artista. Ou seja, uma arte de manutenção do *status quo*, que segue colonizando. Para ele, há a necessidade de se passar da lealdade para a subversão, e fazer do público, não um consumidor passivo, mas um participante ativo é um dos caminhos para o que ele chama

de “estética do desequilíbrio”. Essa estética é “[...] a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição, não dá espaço para o conforto da alienação.” (CAMNITZER, 2006, p.274). Prossegue o artista:

Ela leva ao confronto que trará a mudança.

Ela leva à interação da criatividade estética com todos os sistemas de referências usados na vida cotidiana.

Ela leva o indivíduo a ser um criador permanente, a ficar em um estado de percepção constante. Ela o leva a determinar o seu ambiente de acordo com as suas necessidades e a lutar para alcançar as mudanças. (CAMNITZER, 2006, p.274).

Como explica Vilela, a arte nunca deixou de fazer política, principalmente em contextos expositivos. Mas se em grandes salões, feiras e bienais com pavilhões pautados por representatividades nacionais, a arte deveria versar as fronteiras e identidades, pode também sinalizar para dissensões e rearranjos. Por isso que a historiadora propõe que nos ocupemos da “entrevisão”: uma narrativa entre a cena produzida e a obscenidade de que ela fala, que se trata daquilo que está fora, recalcado e silenciado. Essa obscenidade, segundo a autora, “[...] não pode ser vista diretamente; ela somente se exerce com a entrevisão, uma visão que não se fixa na imagem ou na cena e lhe dá uma forma e um nome, mas uma visão dotada da capacidade de articular narrativamente, não as formas, mas as linhas de forças implicadas em cada imagem e no conjunto de obras que chamamos exposição” (VILELA, 2010, p. 143)

Se os artistas há muito tempo, através da crítica pós-moderna e pós-colonial, apontam para uma descolonização estética, como uma exposição poderia ser considerada a partir dessa questão? Ou como a curadoria de uma exposição pode ser pensada a partir da descolonialidade?

Realizada pelo Centro Wifredo Lam com um time de curadores dirigidos por Llilian Llanes Godoy (diretora do Centro Wifredo Lam) e Gerardo Mosquera, a III Bienal de Havana vem sendo estudada e apontada como a origens das

exposições globais (WEISS, 2011) por ser pioneira e revolucionária no diálogo estabelecido entre tradição e contemporaneidade (tema da Bienal); entre os artistas do eixo-sul (aboliu-se as apresentações por noções), assim:

A terceira Bienal foi uma das primeiras exposições de arte contemporânea a aspirar uma abrangência global, tanto em termos de seu teor como de impacto, e ela foi a primeira a fazer isso desde fora do sistema de arte europeu ou norte americano, que era, até então, encarregado de decidir que arte tinha significatividade global. (WEISS, 2011, p. 14 tradução livre).

Nesse sentido o Brasil tem um papel importante no que hoje chamamos de circuito internacional de arte. Desde a proposta Antropofágica, o Brasil mostra-se como campo privilegiado para se pensar a busca por uma descolonização estética. A criação da Bienal Internacional de Arte de São Paulo foi pioneira no formato que hoje é predominante. Se a Bienal de São Paulo procurou colocar o Brasil em consonância com o que ocorria no mundo, dentro de uma lógica da colonialidade, visava também à internacionalização do circuito artístico local, promovendo contatos entre a produção nacional e a das regiões hegemônicas (MESQUITA, 2002). Na Bienal também vemos as mesmas reverberações pós-coloniais que vemos em todo o circuito artístico: um primeiro momento buscou a atualização e formação crítica nacional ao mesmo tempo em que buscava a inserção, e num segundo momento, com a década de 1990, surge uma proliferação de formatos expositivos, assim na produção artística, uma proliferação de linguagens, materiais e referências (embora o viés conceitualista que possibilita a filiação dessa produção à vanguarda da década de 60 e 70, assim como possibilita a identificação de uma imagem sob a rúbrica de “arte contemporânea” prevaleça”.

Nesse contexto de inserção do eixo sul e da busca por uma estética descolonizada, a Bienal do Mercosul, cuja primeira edição ocorreu em 1997, focava a produção artística do cone sul e vem sendo importante no diálogo artístico e descolonizatório do eixo sul. A 8^a Bienal de Artes Visuais do Mercosul,

por exemplo, aconteceu no período de 10 de setembro a 15 de novembro de 2011 (na cidade de Porto Alegre que sedia o evento desde sua criação), teve como tema “Ensaios de Geopoética”. Segundo o curador-geral José Roca (apud ROLT, p. 8), o objetivo da 8^a Bienal do Mercosul foi,

mostrar alternativas à noção convencional de nação, além de discutir novas cartografias, as relações entre as condições políticas e geográficas, o posicionamento entre o regional e o global, as rotas de circulação e o intercâmbio de capital simbólico, a cidadania em territórios não-urbanos, o status político de nações fictícias e a relação entre ciência, viagem e colonização.

Hoje, a mostra *Panoramas do Sul* realizada pelo Video-Brasil é uma mostra do desejo de estabelecer relações cada vez mais estreitas entre países do “eixo sul”, feito pouco imaginável, menos ainda realizável há duas décadas atrás. A última edição de 2014 contou com mais de cem obras de artistas de 32 países do sul geopolítico. Ou seja, América Latina, Caribe, África, Oriente Médio, Europa do Leste, Sul e Sudeste asiático, e Oceania.

Além disso, o *Panoramas do Sul* se constrói em torno de convocatória aberta para as propostas dos artistas e não de curadores condecorados que individualmente selecionam os artistas. O que atribui um caráter realmente democrático à mostra e expõe uma proposta diferente para a construção da curadoria. É evidente a procura por uma alternativa descolonial e esse busca percorrida por algumas exposições e instituições é consciente, como vemos na afirmativa dos curadores de *Panoramas do Sul* (FARKAS, 2014, p. 20):

O eixo Sul geopolítico parece provocar, em sua produção artística, um novo olhar para a história, mais alinhado com suas questões específicas, e desde uma perspectiva mais própria do Sul. Da identidade ao conflito territorial e de fronteira, entre outros, percebemos que a forma com que os conflitos reverberam nas obras promove o surgimento de novos procedimentos e novas estratégias criativas para abordá-los. Envoltos por outras questões, como a memória

e a centralidade dos processos de subjetivação, os conflitos trazem às obras novas complexidades.

No texto de apresentação do catálogo fala-se em rearticulações da tradição e da história sob a ótica do sul. A construção de novas narrativas acerca da história é uma das principais estratégias para a descolonização. Como sabemos, o domínio colonial das potências imperiais afetaram todos os continentes, mas nenhum mais que a África e a Ásia (SAID, 2007, p. 74). Ainda assim, a arte africana, por exemplo, que no começo era entendida de forma etnográfica, aos poucos ganhou estatuto de arte ao longo do século XX, embora sempre curada por europeus. A arte contemporânea oriunda do contingente diaspórico tem sido fundamental nos questionamentos estéticos e históricos relacionados à África, as representações do continente e sua inserção no circuito artístico. Hoje, vemos que os artistas de origem africana residentes em África começam a ter também espaço. Um exemplo é o *Centre for Contemporary Art* (CCA em Lagos), centro fundado por Bisi Silva em 2007 para pensar a arte e a curadoria contemporânea a partir da Nigéria. É não apenas o poder de pensar a arte desde seu local, como a arte de outros lugares (como a exposição “*Contemporary Finnish photography*” sobre fotografia finlandesa), o que nos possibilita pensar e projetar um futuro realmente internacional para o circuito artístico.

A questão de como lidar com a relação pós-colonial, principalmente de descolonização estética, se a arte contemporânea tem suas raízes e história bem localizada é difícil, mas sua resposta passa pela atenção aos contextos de articulação e contacto, e não em uma preocupação genealógica, como aponta Silviano Santana (2000). Como afirma Mignolo (2010, p. 24, tradução livre), “[...] o processo de descolonização tem por horizonte um mundo transversal, global e diverso”. Se a unicidade é o cerne do pensamento imperialista e colonizador um caminho pode ser o desenvolvimento de exposições que se formem contra um pensamento único, uma história única, uma estética única. Observamos, portanto, a presença da dimensão utópica que sempre permeiou a arte e o

pensamento. Utopia na definição em que o cineasta e teórico argentino Fernand Birri, citado por Eduardo Galeano (1994, p. 310, tradução livre), estabelece: “A utopia, ela está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar”. A arte contemporânea está em estado de permanente transição porque é utópica, ou seja, é caminhante. As exposições devem desejar dar conta dessa constelação pós-colonial e da paisagem que traça a emergência da descolonização.

REFERÊNCIAS:

BELTING, Hans. **Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimat.** Disponível em: <<http://www.globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>> Acesso em: 10 de ago. 2013.

BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (Org.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds.** Karlsruhe : ZKM, Centre for Art and Media ; Cambridge : MIT Press, 2013.

DOS ANJOS, Moacir. **Local/Global:** arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Para uma história da Bienal de São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.52, p. 46-55, dezembro/fevereiro 2001-2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/52/06-ricardo.pdf>> Acesso em 10 de jan. de 2014.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik.** Florianópolis: UFSC, 2011.

ENWEZOR, Okwui. The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. In: **Research in African Literatures.** Vol. 34, n. 4. Indiana University Press, 2003.

ENWEZOR, O.; OKEKE-AGULU, C. **Contemporary African Art since 1980.** Damiani Press, 2009.

GALEANO, Eduardo. **Las Palavras Andantes.** Buenos Aires, SIGLO XXI, 1994.

GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios.** Lisboa: Difel: Rio de Janeiro, 1991.

GONZÁLEZ, Jennifer A. **Subject to display:** Reframing Race in Contemporary Installation Art. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008.

LEHMKUHL, Luciene. Exposições de arte:o que fica do efêmero? In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (org.) **Encantos da imagem:** estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

MBEMBE, Achille. There is only one world. In: **Cadernos Sesc_Videobrasil:** Geografias em movimento. São Paulo: Edições Sesc, n. 9, 2013.

MESQUITA, Ivo. Bienais, Bienais, Bienais, Bienais. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.52, p. 72-77, dezembro/fevereiro 2001-2002. Disponível em : <<http://www.usp.br/revistausp/52/09-ivo.pdf>> Acesso em 03 de fev. 2014.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial. In: **Calle 14:** Revista de investigación en el campo del arte. In: vol. 4, n. 4. Colômbia, 2010. Disponível em: <http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/Volumen4/Vol4/Articulos/calle14_vol4_Walter%20Mignolo.pdf> Acesso em 01 de fev. 2014.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica:** retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. In: **Theory, Culture, and Society**. Vol. 26(7-8): 1-23, 2009. Disponível em: <<http://waltermignolo.com/wp-content/uploads/2013/03/epistemicdisobedience-2.pdf>> Acesso em 01 de fev. 2014.

MIGNOLO, Walter. Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992). In: HARRIS, Jonathan. **Globalization and Contemporary Art**. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2011.

PIOTROWSKI, Piotr. Writing on Art after 1989. In: BELTING, Hans Belting; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (Org.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds**. Karlsruhe : ZKM, Centre for Art and Media ; Cambridge : MIT Press, 2013.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo:

Companhia das letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VILELA, Ana Lucia. Exposições obscenas – uma entrevisão. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (org.) **Encantos da imagem**: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

WEISS, Rachel et al. **Making Art Global (Part 1)**: The Third Havana Biennial 1989.

1913- A Exposição de Arte Francesa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: o que fazer com o que restou?

Ana Paula Nascimento – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) – Pesquisador/ PNPD Capes

Resumo: A Exposição de Arte Francesa, realizada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo entre 7 de setembro e 9 de outubro de 1913, foi mencionada em diversas pesquisas sobre as artes visuais e o meio artístico paulistano no início do século XX como um importante evento artístico na cidade. Porém, tais relatos basearam-se nos escassos dados até então disponíveis. A pesquisa em andamento busca trazer à tona novas informações para análise do evento: o período preparatório da mostra, seus principais articuladores, o programa adotado e, por fim, o que restou da iniciativa.

Palavras-chave: Exposição de arte. Liceu de Arte e Ofícios de São Paulo. Arte francesa. Estudos sobre exposições.

Abstract: The Exhibition of French Art, held at the School of Arts and Crafts (Liceu de Artes e Ofícios) in São Paulo between September 7 and October 9, 1913, was regarded in various studies on the visual arts and the artistic milieu of São Paulo in the early twentieth century as an important artistic event in the city. But these reports were based on limited data available so far. The ongoing research seeks to bring up new information to this analysis: the preparatory period of the exhibition, its main organizers, the adopted program, and finally, what remained of this initiative.

Keywords: Art Exhibition. School of Arts and Crafts (Liceu de Artes e Ofícios) in São Paulo. French Art. Exhibition studies.

A Exposição de Arte Francesa – realizada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo entre 7 de setembro e 9 de outubro de 1913 – foi mencionada em diversas pesquisas sobre as artes visuais e o meio artístico paulistano no início do século XX.¹ Apesar dos diversos estudos, as informações compartilhadas em muito se assemelham e sempre indicaram uma série de lacunas para a compreensão do

1. Entre outros trabalhos, podem ser citadas as dissertações de mestrado de Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro, *O museu doméstico: São Paulo: 1890-1920* (1992); Mírian Silva Rossi, *Organização do campo artístico paulistano: 1890-1920* (2001). Entre as teses de doutorado, destacam-se os trabalhos de Ruth Sprung Tarasantchi, *Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)* (1986), de Tadeu Chiarelli, *Jeja nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)* (1989) e Ana Paula Nascimento, *Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)* (2009). Não poderia deixar de mencionar a monografia de Rosita Gouveia, *A exposição de arte francesa de 1913 na Pinacoteca do Estado de São Paulo* (1983).

evento e sua importância para a história das exposições artísticas em São Paulo no início do século XX.

O primeiro ponto equivocado foi o de muitas vezes a exposição ser atribuída como uma iniciativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo – fato este reiterado em diversas publicações da própria instituição, talvez porque a mesma na atualidade tenha em seu acervo parte dos resquícios materiais da mostra – quando, na realidade, tratou-se de uma iniciativa de particulares organizados em duas agremiações, o Comité France-Amérique e o Comitê France-Amérique de São Paulo (o último auxiliado pela União Escolar Franco-Paulista), patrocinada pelo governo do estado de São Paulo e pelo governo francês, e sediada no edifício do Liceu de Artes e Ofícios.²

Até período recente as únicas informações sobre o evento podiam ser obtidas por intermédio de periódicos paulistanos e tinham como testemunho material um conjunto de fotografias, gravuras e fotopinturas, e álbuns fotográficos (atualmente armazenados no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado), algumas medalhas, medalhões e outras peças no acervo artístico da mesma instituição,³ além de um álbum fotográfico com 14 vistas da exposição que pertenceu a Freitas Valle, hoje em mãos de particulares – o que igualmente corroborava um falso valor ao personagem supracitado na organização do evento. Nos últimos anos, foi possível o contato com outras fontes documentais que se mostraram fundamentais para a pesquisa ora em andamento, como a compra, em 2012, do catálogo da mostra. Em período mais recente, o acesso à ata de criação do Comité France-Amérique de São Paulo e a alguns exemplares da revista *France-Amérique: Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*,⁴ além da revisão da pesquisa nos jornais *O Estado de S.Paulo* e *Correio Paulistano*, no período entre maio de 1912 e outubro de 1913 mostraram-se essenciais para aclarar diversos

2. Atual edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

3. Na atualidade, 21 peças fazem parte do acervo artístico da instituição. Parte do conjunto foi transferida para outras instituições entre as décadas de 1970 e 1980.

4. Os artigos da publicação *France-Amérique* foram gentilmente cedidos pela Prof.^a Dr.^a Helouise Costa, a quem agradeço a generosidade.

tópicos.

A Exposição de Arte Francesa, inicialmente denominada “Exposição de Arte Francesa do Século XIX”, foi proposta pelo médico e colecionador Bettencourt Rodrigues e pelo engenheiro-arquiteto, escritor e arqueólogo Ricardo Severo⁵ quando da visita do escritor, jornalista e crítico de arte francês Paul Adam ao Brasil,⁶ um pouco depois de ter sido fundado o Comité France-Amérique de São Paulo (1912), filial do comitê francês homônimo,⁷ criado em 1909, cujo principal objetivo era ampliar as influências econômicas e culturais da França nas Américas. Eram os objetivos do Comitê paulista:

- a)- Animar e promover no Estado de S.Paulo os estudos relativos à França, e na França os estudos e propaganda do Estado de S.Paulo;
- b)- Facilitar aos seus membros, pelos meios ao seu alcance, viagens à França, e aos franceses viagens e permanência no Estado de S.Paulo;
- c)- Promover em São Paulo o conhecimento de obras francesas, e reciprocamente promover em França o conhecimento das obras paulistas;
- d)- Cooperar, na medida de suas forças, em todo empreendimento que represente uma aproximação social, econômica, intelectual ou científica entre o Estado de S.Paulo e a França.⁸

O projeto original previa uma mostra composta por pinturas e esculturas francesas do século XIX pertencentes a museus franceses, sem nenhuma conotação comercial, além da participação de peças de artes decorativas e

5. Segundo o jornal *O Estado de S.Paulo*: “[...] A idéia original desta exposição de arte entre nós partiu do sr. dr. Bettencourt Rodrigues, que com o sr. Ricardo Severo, ambos nossos ilustrados colaboradores, havia organizado um vasto plano para uma série metódica de mostruários da arte no século XIX, compreendendo as melhores produções das principais nacionalidades latinas (França, Itália, Espanha e Portugal). Suceder-se-iam aqui essas exposições como capítulos de um vasto curso de Belas Artes, organizado por um meio de coleções de obras-primas ou suas reproduções, acompanhadas de lições ou conferências feitas por especialistas a respeito da natureza dessas obras de arte, sua formação, caracteres, e sua crítica [...]”. EXPOSIÇÃO de arte francesa. *O Estado de S.Paulo*, 5 set. 1913, p. 6.

6. Paul Adam visitou diferentes estados brasileiros (Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) entre maio e junho de 1912 a fim de escrever um livro sobre o Brasil. Dados obtidos em diferentes matérias dos jornais *O Estado de S.Paulo* e *Correio Paulistano*.

7. Atualmente denominada Association France-Amériques.

8. Estatutos do Comitê France-Amérique de São Paulo, 14 de março de 1912.

industriais; era proposto ainda um extenso programa de atividades paralelas: conferências sobre as transformações da pintura francesa, concertos musicais, teatro com canções e danças francesas e ainda uma quermesse no Jardim da Luz.

De sessão conjunta do Comité France-Amérique e da União Escolar Franco-Paulista (parceira do Comité France-Amérique de São Paulo na organização da mostra),⁹ com a presença de Paul Adam, realizada em junho de 1912, pensou-se no projeto de uma exposição em São Paulo da pintura francesa do século XIX, com obras dos seus diferentes períodos e escolas. Um crítico de arte acompanharia a exposição, fazendo uma série de conferências sobre as transformações da pintura francesa e as características de seus diferentes períodos e escolas.¹⁰ Em outro artigo sobre a mesma exposição: “De todas estas exibições está excluído qualquer aspecto mercantil, pois as obras expostas serão retiradas dos museus de França”.¹¹ Em tais reuniões foi cogitada como possível data os meses de abril ou maio de 1913.¹²

Todavia, segundo documentação do Comité France-Amérique, as tratativas entre os dois comitês, o francês e o paulista, se iniciaram apenas no final de 1912, por intermédio de Jorge Tibiriçá e de Ramos de Azevedo (Presidente e Vice-Presidente do Comité France-Amérique de São Paulo), também responsáveis por buscar subsídios governamentais para a efetivação do evento. Entre janeiro e março de 1913, o pintor Edouard Gelhay, membro da Comissão Permanente de Belas Artes no Estrangeiro da França, permanece em São Paulo com o intuito de auxiliar a organização da exposição que, supunha-se, seria inaugurada em agosto daquele ano.¹³

9. A União Escolar Franco-Paulista, organização fundada em 1909, tinha como um dos objetivos a defesa da cultura francesa.

10. NOTAS e informações. *O Estado de S. Paulo*, 25 jun. 1912, p. 2.

11. NOTAS e informações. *O Estado de S. Paulo*, 30 jun. 1912, p. 4.

12. LEIROZ, Manuel. “Uma exposição de arte francesa do século XIX em S. Paulo”. *Gazeta Artística* (22): 1, São Paulo, jul. 1912 e COMITÉ France-América: exposição de arte francesa do século XIX. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 ago. 1912, p. 2.

13. Notas publicadas em CORREIO Paulistano, São Paulo, 14 jan. 1913, p. 1; O ESTADO de S. Paulo, 14 jan. 1913, p. 2; EXPOSIÇÃO de Arte Francesa. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 fev. 1913, p. 5; A EXPOSIÇÃO de arte francesa em S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 8 mar. 1913, p. 2. É importante frisar que em março daquele ano

Apesar de na documentação do Comitê Francês aparecerem poucos nomes envolvidos, os jornais locais anunciam outras reuniões e uma série de comissões para darem prosseguimento à empreitada: comissões organizadora e executiva; de belas artes, teatro e concertos, imprensa e conferências.¹⁴ Reavaliando as condições locais e o tempo para execução, um novo programa foi feito, com alguns cortes.

A exposição então foi organizada por Louis Hourticq, responsável pela direção artística de todo o evento, na época inspetor de Belas Artes da cidade de Paris e comissário geral do governo francês junto à exposição em São Paulo, delegado do Comitê France-Amérique de Paris, e também por M. Raphael Maupas, então Secretário Geral do *Salon du Mobilier*, a quem coube a seleção de peças da sessão de artes decorativas.

Com a programação alterada, a mostra efetivada foi dividida em três seções: uma de arte retrospectiva composta por fotopinturas, fotografias e gravuras, além de modelagens. Outra, de belas artes, com obras de pintores, escultores e arquitetos franceses ativos no período. Por fim, uma de artes decorativas. O evento compreendeu ainda uma série de atividades musicais e conferências sobre a arte francesa. Acompanhou a exposição um catálogo ilustrado.

A sessão de arte retrospectiva

A sessão de arte retrospectiva, composta por 1.025 itens (930 cópias fotográficas, gravuras, sanguíneas, águas-fortes, litogravuras, estampas e fotografias, e 94 modelagens e medalhas), foi organizada com o intuito de se estudar obras de arquitetura e da arte francesa dos séculos XVIII e XIX. Desde os preparativos da mostra já era certo que os objetos dessa sessão permaneceriam na cidade de São Paulo como núcleo inicial de um museu da história da arte francesa, sendo tais peças compradas pelo governo do estado de São Paulo. Segundo matéria publicada antes mesmo da vinda de Louis Hourticq para São

Emile Quoniam de Schampré, secretário da Comissão Organizadora viaja para a França: O ESTADO de S. Paulo, 10 mar. 1913, p. 2.

14. Os nomes de todos os membros das comissões foi publicado em: COMITÉ France-Amérique: exposição de arte francesa do século XIX. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 ago. 1912, p. 2. Em outras notas sobre o evento, foram anunciadas as reuniões seguintes, como em 28 de agosto de 1913 (EXPOSIÇÃO de Arte Francesa. *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 ago. 1913, p. 1; EXPOSIÇÃO de Arte Francesa. *O Estado de S. Paulo*, 26 ago. 1913, p. 11; EXPOSIÇÃO de Arte Francesa. *O Estado de S. Paulo*, 27 ago. 1913, p. 11; EXPOSIÇÃO de Arte Francesa. *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 ago. 1913, p. 11), e em 30 de agosto (EXPOSIÇÃO de Arte Francesa. *Correio Paulistano*, 31 ago. 1913, p. 2).

Paulo, na revista do *Comité France-Amérique*:

As obras compradas para a [sessão] retrospectiva ficarão como propriedade de São Paulo e irão certamente tornar-se, o ponto de partida de um fecundo aprendizado, exemplo digno de ser imitado e que irradiará, sem dúvida, da Exposição de São Paulo para outras cidades americanas. Restará então, desta Exposição, mais que uma lembrança, uma fundação.¹⁵

As fotografias foram selecionadas com a colaboração de M. Bulloz e emolduradas de maneira similar ao que era realizado na França naquele momento, sendo organizadas em ordem cronológica. Ainda segundo Hourticq: “Uma coleção semelhante não substitui uma visita a um museu de obras originais, mas prepara para entender um museu como o Louvre e completa os ensinamentos que o Louvre pode dar”.¹⁶

Ao lado das reproduções fotográficas, um conjunto de modelagens e cerâmicas fez parte da sessão, com medalhas e gravuras, que com seus preços mais modestos poderiam auxiliar na constituição de pequenas coleções de originais.¹⁷

A sessão de Belas Artes

A sessão de Belas Artes compreendia 255 obras de pintores, escultores e de arquitetos franceses atuantes naquele período, com a finalidade de dar uma ideia geral das principais direções da arte daquele momento na França. Hourticq defende-se em relação ao que foi apresentado:

Nós não podemos ter a pretensão de apresentar ao público paulista um conjunto completo da nossa arte francesa atual. Mas, contudo, de uma maneira de não ser muito incompleta; a que consiste em considerar a arte menos em suas individualidades do que em relação às tendências gerais.¹⁸

15. HANOTAUX, Gabriel. L'Exposition d'art français de São-Paulo. *France-Amérique: Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*, août, 1913, p. 71.

16. HOURTICQ, Louis. “L'Art Français au Brésil: l'exposition du Comité France-Amérique a São Paulo”. *France-Amérique: Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*, novembre, 1913, p. 285. É importante ainda ressaltar que Louis Hourticq foi o responsável por um guia com uma seleção de obras do acervo do Louvre, cuja primeira edição data de 1911.

17. Uma parte das modelagens era proveniente do ateliê de modelagem do Museu do Louvre. O ateliê de modelagem (*moulage*) do Louvre foi criado em 1794, tendo como principal objetivo disseminar os conhecimentos artísticos e científicos. O Museu Britânico, o Museu de Berlim e outros museus nacionais possuíam também ateliês de *moulage*, que difundiam para outros museus e escolas de belas artes cópias de suas esculturas, suporte para a aprendizagem (Schaer, 1993: 86).

18. HOURTICQ, Louis. “L'Art Français au Brésil: l'exposition du Comité France-Amérique a São Paulo”. *France-Amérique: Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*, novembre, 1913, p. 278.

A maioria das obras possivelmente participou dos dois mais tradicionais salões franceses, o *Salon de la Société des Artistes Français* e o *Salon de la Société nationale des Beaux-Arts*. Além das obras que vieram da França, um colecionador local, o coronel Antoine-François Nérel, chefe da missão francesa instrutora da Força Pública, expôs também alguns objetos de sua propriedade nessa sessão, fato comum nas exposições coletivas desde o século XIX ao menos no Brasil.¹⁹



Fig. 1 – Sessão de Belas Artes da Exposição de Arte Francesa, 1913. In: 100 Anos da Pinacoteca: a formação de um acervo, p. 21.

A sessão de artes decorativas

Organizada por M. Raphael Maupas, era composta por um conjunto de 786 objetos, todos postos à venda, com produtos das manufaturas nacionais – tapeçarias de Gobelins; vasos e objetos de porcelana de Sèvres e, igualmente, produtos diversas empresas de artes decorativas francesas.²⁰

Os objetos foram dispostos em vitrines ou espalhados pelas salas, tentando, de alguma maneira, simular um sumptuoso ambiente doméstico. Segundo artigo de Hourtiq, ele sentia uma certa tristeza em pensar que tantos objetos

19. A prática da inclusão de obras de coleções particulares em certames coletivos era habitual no período. Vide a XXV Exposição Geral de Belas Artes de 1879, quando, ao lado dos expositores concorrentes foram apresentadas as obras das coleções particulares de E. Callado e de Friedrich Anton Steckel. Dados informados na apresentação de Sonia Gomes Pereira, 1879. *Realizações e dilemas da arte brasileira do século XIX*, Colóquio Nacional História da Arte em Exposições, 21 de maio de 2014.

20. Outras empresas que enviaram produtos: Braquenié, Cardeilhac, Albert Chanée, Christofle, irmãos Cornille, Jules Coudyser, Cristalleries de Baccarat, irmãos Daum, Auguste Delaherche, Maurice Dufrène, Jean Dunand, Eugène Feuillatre, Forest, Paul Frey, Lucien Gaillard, André Grout, W. Guérin, Harant et Guignard, Théodore Haviland, A. A. Hébrard, Jansen, Lalique, Théodore Lambert, Mme. Fernande Maillaud, Le Point Sarrazin, Henri Rapin, P. H. Rémon, Geo. Rouard, Susse. Informações retiradas do catálogo da mostra, p. 72-96.

encantadores foram agrupados com muito gosto (parisiense...) para novamente serem dispersados:²¹

Indubitavelmente, o maior sucesso está voltado às seções que ocupam o pavimento térreo, em que se destacam, a par de um gosto todo parisiense, inexcedível, no arranjo e na apresentação dos objetos, as belas peças de arte em bronzes e cristais, em porcelanas e metais, em móveis e tapeçarias.²²



Fig. 2 – Sessão de Artes Decorativas da Exposição de Arte Francesa, 1913. No primeiro plano, o mármore *Chrysis*, que hoje faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: 100 Anos da Pinacoteca: a formação de um acervo, p. 21.

O espaço da exposição

É o próprio Hourticq²³ quem descreve como foi a organização espacial da mostra, acolhida em um belo e inacabado edifício, o do Liceu de Artes e Ofícios. O Comissário da mostra²⁴ chegou em São Paulo no final de agosto de 2013 para a montagem da exposição para a qual foram utilizados materiais, ferramentas e mão-de-obra do próprio Liceu. Foram ocupados parte de dois andares do edifício, nas alas voltadas para o Jardim da Luz, abrangendo um conjunto de 12 salas e dois corredores. No primeiro andar três salas foram reservadas para a sessão de belas artes (as que normalmente eram utilizadas pela Pinacoteca);

21. HOURTICQ, Louis. “L’Art Français au Brésil: l’exposition du Comité France-Amérique a São Paulo”. *France-Amérique: Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*, novembro, 1913, p. 284.

22. REGISTO de arte: exposição de arte francesa. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 out. 1913, p. 4.

23. HOURTICQ, Louis. “L’Art Français au Brésil: l’exposition du Comité France-Amérique a São Paulo”. *France-Amérique: Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*, novembro, 1913, p. 274.

24. Na França, algo semelhante a um curador de exposições.

nestas, as paredes foram recobertas com tecido cinza claro, a iluminação zenital contava igualmente com tecidos que serviam regular a quantidade de luz. De um lado foram posicionadas as pinturas com um cunho mais tradicional e do outro, as obras com influências impressionistas e pós-impressionistas.

Continuando na descrição da sessão de Belas Artes, Hourticq pormenoriza o que há em cada painel, destancando no primeiro os retratos do Presidente do Comité-France Amérique francês, Gabriel Hanotaux, e o do então presidente do estado,²⁵ Rodrigues Alves. Em outra sala destaca a presença das obras de Guirand de Scévola, que veio para São Paulo no período em que a exposição esteve em cartaz.²⁶

As esculturas apresentadas foram todas de pequeno porte – por questões de transporte e, possivelmente, para facilitar a venda. O maior destaque dado foi para a cabeça de Guillaume, de autoria de Auguste Rodin. Em sete salas do térreo foi instalada a sessão de Artes Decorativas e, para a sessão de Arte Retrospectiva foram reservadas duas salas.

Atividades paralelas

Com o intuito de incentivar as visitas ao evento, a mostra ficou aberta de domingo a domingo, com horário de visitação das 12h às 18h. Outra atividade que visou atrair o público foi a realização de uma tómbola (espécie de rifa), prática bastante comum nos eventos do período.

Foram efetuadas duas séries de conferências: as diurnas, realizadas em alguns dias úteis, às 16h da tarde, em uma sala do próprio Liceu e continuando prosseguimento pelas salas da Exposição, percorridas por Louis Hourticq acompanhado dos seus ouvintes. No período noturno foram proferidas conferências no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, estas gratuitas e com finalidade educativa:²⁷ “Caracteres gerais da arte francesa”, “As grandes catedrais da França”, “Os castelos de Loire”, “Versailles”, “O estilo Luís XV” e, por fim “A paisagem no século XIX”.

Para a mostra foi realizado um catálogo, organizado por Louis Hourticq. Ilustrado com 24 fotografias e com 100 páginas, teve prefácio escrito por Gabriel Hanotaux, Membro da Academia Francesa e Presidente do Comité France-Amérique (fundador), introdução geral de Louis Hourticq e texto da sessão de

25. Cargo semelhante ao do governador na atualidade.

26. UM ARTISTA ilustre. *O Estado de S. Paulo*, 10 set. 1913, p. 3.

27. Os resumos eram publicados tanto em *O Estado de S. Paulo* como no *Correio Paulistano*.

artes decorativas de M. Raphael Maupas.²⁸

Um museu da história da arte francesa em São Paulo

Conforme supracitado, toda a sessão de arte retrospectiva foi comprada pelo governo do estado de São Paulo para que permanecesse em São Paulo a fim de que desse origem a um museu da história da arte francesa na cidade.

Segundo Hourticq, tal iniciativa em muito agradava Ramos de Azevedo – então diretor do Liceu de Artes e Ofícios, local em que a exposição foi instalada. Parece que naquele momento ainda há a intenção de converter aquela instituição de ensino em uma Escola de Belas Artes.²⁹ O Liceu já possuía um museu pedagógico (inaugurado em 1887 e formado por livros, modelos de gesso e gravuras, com o intuito de auxiliar as práticas de ensino) e, em 1906, passou a fazer parte deste museu uma gipsoteca, formada por modelos em gesso das mais conhecidas peças de estatuárias de museus europeus.³⁰ Ao que tudo indica, a intenção inicial de adquirir as fotografias, as medalhas e as modelagens era ampliar este museu pedagógico de maneira ordenada. Ainda segundo Hourticq: “[...] Nossa exposição será, sem dúvida, um passo importante na organização do museu pedagógico. Com o pouco tempo disponível, não foi possível realizar uma grande quantidade de modelagens (*moulages*). Mas o trabalho ainda não acabou.”³¹

O próprio autor afirma que para completar tal museu é necessária a elaboração de um pequeno guia para os estudantes e que tal publicação seria feita posteriormente.³² Porém, diferentemente das intenções iniciais, estes objetos foram incorporados ao acervo Pinacoteca do Estado por ocasião da reabertura da instituição, em 8 dezembro de 1913, sendo arroladas 627 reproduções francesas

28. O texto do catálogo foi parcialmente publicado na revista *Surpreza*, n. 2, de 14 de setembro de 1913. Possivelmente a parte restante foi publicada em outro número, ao qual não tive acesso.

29. Quando da fundação da Pinacoteca, em 25 de dezembro de 1905, ao menos dois artigos publicados pelo jornal *Correio Paulistano* afirmam que a Pinacoteca lançará bases para a futura Escola de Belas Artes paulistana: A PINOCOTHECA. *Correio Paulistano*, 24 dez. 1905, p. 1 e A PINOCOTHECA. *Correio Paulistano*, 27 dez. 1905, p. 1

30. Ana Paula Nascimento. *Espaços e a representação de uma nova cidade*, p. 160 e 195.

31. HOURTICQ, Louis. “L’Art Français au Brésil: l’exposition du Comité France-Amérique à São Paulo”. *France-Amérique: Revue Mensuelle du Comité France-Amérique*, novembro, 1913, p. 284.

32 Até a presente data a única publicação que se assemelha ao que Hurticq cita é: HURTICQ, Louis. *Aux étudiants étrangers. Histoire-guide de l’art français. Un musée-type d’enseignement de l’art français à l’étranger, le musée d’art français de São-Paulo*. Paris: Impr. Nationale, 1920. (Petite collection France-Amérique). Informação disponível em: <<http://www.worldcat.org/title/aux-etudiants-etrangers-histoire-guide-de-lart-francais-un-musee-type-denseignement-de-lart-francais-a-letranger-le-musee-dart-francais-de-sao-paulo/oclc/493714308>>. Acesso em 12 de março de 2014. A primeira menção a tal publicação foi localizada no livro de Ricardo Severo, *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*, p. 59-60.

no segundo catálogo da instituição, *Pinacoteca do Estado de S. Paulo: galeria de Bellas Artes*, publicado em janeiro de 1914.

Apesar do ingresso no acervo artístico, parece que tais peças sempre permaneceram à margem do que normalmente se constitui o acervo artístico principal e sem um “lugar” próprio. Logo após o falecimento de Ramos de Azevedo, ocorrido em meados de 1928, a Pinacoteca do Estado passa por uma grave crise e há a intenção de transferir todo o seu acervo para o Museu Paulista sob o mote de economia de recursos e melhor aproveitamento do edifício do Liceu de Artes e Ofícios, o que por pelo menos dois anos foi negado pelo então diretor do Museu Paulista, Affonso d’Escagnolle Taunay. Segundo o relatório de atividades do Museu Paulista de 1930:

[...] Possui a Pinacoteca cerca de 200 telas, muitas das quais de grandes dimensões e, além disto, cerca de mil e duzentas gravuras finas, ricamente enquadradas [possivelmente o material da Exposição de Arte Francesa]. Isto sem contar estátuas, moldagens em gesso, maquetes etc.

Objetou o dr. Lourenço Filho [então Diretor Geral da Instrução Pública] que deseja espalhar as estampas pelos diversos grupos escolares do estado, visto como, realmente, não devem figurar num Museu de Belas Artes, que mereça com efeito este título, no que lhe dei toda a razão.³³

Entre 1942 e 1943, durante a gestão de Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1932-1944), existem alguns documentos que atestam trabalhos de limpeza, restauro e acondicionamento de 400 fotografias e confecção de álbuns e pastas. Durante as preparações da Pinacoteca para as comemorações do IV Centenário, na gestão de Túlio Mugnaini (1944-1965), parcela das fotografias continuava sendo apresentada ao público, já como álbuns:

Na mesma sala [Sala Azevedo Marques] serão ainda colocadas duas grandes vitrinas, sendo que, na parte interna, iluminada com luz artificial, figurarão as peças que ainda não se achavam expostas da Coleção Pedro Alexandrino, a qual, assim, ficará completa. Na parte externa destas vitrinas, será exposta uma série de álbuns contendo uma coleção de fotografias, reproduzindo trabalhos notáveis da escola francesa do século XIX (grifo meu) [...]³⁴

Possivelmente, entre as décadas de 1970 e 1980, o material da exposição

³³ Arquivo do Museu Paulista; grupo: direção e administração; relatório de atividades, 1930.

³⁴ PREPAREMOS a Pinacoteca para o IV Centenário". *A Gazeta*, São Paulo, 12 jan. 1952. Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

francesa, especialmente as fotopinturas, fotografias e gravuras deixaram de fazer parte do acervo artístico, sendo transferidos para a Biblioteca da própria instituição. As medalhas e algumas cópias em gesso permaneceram no acervo, ainda que um outro conjunto tenha sido transferido para o Liceu de Artes e Ofícios na gestão de Fábio Magalhães (1979-1982). Em 2006, uma nova migração: cerca de 80 imagens em grande formato e 29 álbuns (com número variado de imagens, de 20 a 32) são transferidos para o Centro de Documentação e Memória da própria Pinacoteca.

Considerações finais

A análise – ainda que geral – dos meandros do que foi a organização do evento, os avanços e recuos do programa adotado e as claras intenções de aprofundamento do conhecimento da cultura e da arte francesa ao menos por parcela de uma elite que se pretende adequar a determinados padrões europeus, podem apontar para possíveis aprofundamentos da pesquisa:

. qual é de fato o papel de Ramos de Azevedo e outros agentes paulistas nas diferentes fases da organização de eventos artísticos na cidade?

. dada a impossibilidade de se trazer originais de museus, a sessão de réplicas e fotografias tentou, de alguma maneira, minimizar as distâncias e ampliar o conhecimento das denominadas “obras-primas” ocidentais, notadamente francesas. Porém, mesmo a coleção sendo comprada (ao que tudo indica inicialmente para o Liceu) ela nunca foi de fato visível ao ser incorporada ao acervo da Pinacoteca e sempre ficou à mercê das atividades dessa instituição, servindo apenas como número na contagem geral do acervo.

. aliás, por que as obras da exposição de arte francesa são destinadas à Pinacoteca e não passam a fazer parte do museu pedagógico do Liceu? O que teria motivado a mudança de estratégia, dado ser uma coleção eminentemente pedagógica? Seria de fato este mais um esforço para fazer com que a Pinacoteca fosse uma iniciativa primeira de uma futura academia de belas artes?

. por outro lado, a vinda das obras dos salões franceses em um período em que estes já estavam sendo questionados sinalizam a “modernidade” a qual a Pinacoteca, e por que não, São Paulo, queriam se atrelar naquele período, ou seja, uma “modernidade conservadora”, na qual ao lado de um intenso conjunto de mudanças – políticas, econômicas e até culturais, não há uma transformação

radical das relações sociais.

Bibliografia consultada

- 100 ANOS da Pinacoteca: a formação de um acervo. São Paulo: Fiesp, 2005, p. 20-1.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 51-2.
- ESTATUTO da União Escolar Franco-Paulista, 1909-1911. C10408/0337 - Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- ESTATUTO do Comitê França-América, 1912. C10409/0356 – Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- EXPOSITION d'Art français de São-Paulo. Avec le concours du Gouvernement de l'Etat de São-Paulo et sous le patronage du Gouvernement Français. Catalogues des œuvres exposées. Paris: Comité France-Amérique, 1913.
- GOUVEIA, Rosita. *A exposição de arte francesa de 1913 na Pinacoteca do Estado*, 1983, 13p., mimeografado.
- HOURTICQ, Louis. *Le Musée du Louvre: peinture, sculpture, objets d'art. Histoire – guide de l'art*. Paris: Hachette, 1921 (1^a edição: 1911).
- LESSA, Mônica Leite & SUPPO, Hugo Rogélio. A emigração proibida: o caso França-Brasil entre 1875 e 1908. In: VIDAL, Laurent & DE LUCA, Tania Regina (Orgs.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 95-103.
- NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: FAU USP, 2009, p. 123-6. (tese de doutorado)
- RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *O museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*. São Paulo: ECA USP, 1992, p. 76-7. (dissertação de mestrado)
- ROSSI, Mírian Silva Rossi. *Organização do campo artístico paulistano: 1890-1920*. São Paulo: FFLCH USP, 2001, p. 48-51. (dissertação de mestrado)
- SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Galimard, 1993.
- SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: Liceu de Artes e Ofícios, 1934.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas*. São Paulo: Edusp/Imesp, 2002, p. 45-6.

MUAnA e seu acervo:

lugar de memória e esquecimento

Ana Paula de Andrade – Galeria do Instituto de Artes/UNICAMP

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl

Resumo: O presente trabalho apresenta quatro obras tridimensionais componentes da coleção do acervo do Museu Universitário de Arte de Uberlândia – MUAnA / UFU e propõe discutir a invisibilidade destas obras perante o restante da coleção. Para tal abordagem, buscamos conhecer um pouco a criação do museu e a formação de sua coleção, bem como levantar as exposições do acervo já realizadas, identificando a ausência das referidas obras em suas mostras. Propõe-se uma curadoria composta por tais obras no próprio espaço do Museu Universitário de Arte.

Palavras-chave: MUAnA, acervo, obras tridimensionais, invisibilidade

Abstract: This paper presents four three-dimensional works that compose the collection of the Museu Universitário de Arte de Uberlândia – MUAnA / UFU and aims to discuss the invisibility of these works before the rest of the collection. For this approach, we want to know how was the creation of the museum and the formation of his collection, as well as count the exhibitions of the collection ever made, identifying the absence of these works. We propose a trusteeship consisting of such works in the space of the Museu Universitário de Arte de Uberlândia.

Keywords: MUAnA; collection; three-dimensional works; invisibility.

O ato de colecionar configura em si a ação de aglomerar coisas, coisas que são retiradas de sua utilidade comum ou como no caso das obras de arte que já não possuem em si uma finalidade utilitária enquanto produtos, enquanto bens de consumo e tem por agora a finalidade de serem expostas ao olhar. Pensando em como guardar os objetos alvos e integrantes de uma coleção foi que se criaram os lugares destinados à guarda, os museus.

Através do hábito de guardar pode-se conhecer um pouco mais sobre o indivíduo, grupo social ou Instituição a qual os objetos pertencem, isso se dá porque o ato de colecionar, querer por perto e manter a vida útil de um objeto diz muito sobre quem o coleciona, se torna parte integrante de uma identidade

construtiva de seu pertencente.

As peças ou obras de arte ao entrarem em uma coleção, passam a ser conservadas para que seu tempo e durabilidade possam ser estendidos ao máximo, adquirem então um caráter precioso, necessitando de cuidados especiais, havendo a necessidade de espaços de salvaguarda para os objetos, onde ele faça parte de um conjunto de peças expostas à contemplação, ao olhar de terceiros, às pesquisas e aos estudos. Assim, museus e galerias são formas de selecionar os objetos considerados de “valor” e destacá-lo dos demais, é operado um recorte que confere ao objeto um patamar de valor para além dos demais, criando uma espécie de hierarquia entre eles .

O MUnA, Museu Universitário de Arte foi inaugurado em 1998 e é um órgão pertencente a Universidade Federal de Uberlândia, gerido pelo Instituto de Artes. Pensa-se o acervo ou a coleção do MUnA, como uma compilação de obras que proporcionam à instituição uma posição reconhecida no circuito artístico onde é possível entrar em contato empiricamente com obras de arte que abarcam valores simbólicos, estéticos, históricos, trazendo uma memória artística visual tanto no âmbito regional quanto nacional.

O MUnA é mais do que um espaço privilegiado para obtenção de saberes ou um espaço para a apreciação visual de obras de Arte. O museu é um lócus de apreensão de conhecimentos teóricos e práticos. É um local excepcional num contexto periférico onde é possível experienciar, experimentar e trabalhar com a Arte, seja pelo viés de um espectador visitante, seja pelo viés de um estudante pesquisador das Artes Visuais.

A coleção de obras de arte do MUnA é constituída em maior parte por peças em papel e bidimensionais (totalizando 67% de seu acervo⁵), em sua maioria gravuras, que delineiam de certa forma as características identificadas na composição da coleção e das exposições que acontecem quando o acervo é mostrado ao público. A partir da constituição da coleção do museu e as escolhas realizadas, a técnica da gravura se despontou sobre as demais, tendo a mesma

hoje papel de destaque perante a coleção, que ao ser acrescida tem também como meta contribuir para o aumento da coleção de gravuras do acervo. Podemos constatar tal afirmação através das duas ultimas grandes aquisições de obras para a coleção do museu (2009 e 2012) nas quais praticamente todas as obras adquiridas são gravuras por escolha da própria Instituição.

Desta maneira a partir de um conjunto de obras do acervo e da documentação a elas pertinente busca-se compreender a forma como o MUnA narra sua própria coleção e como exerce suas escolhas e seleções, nas esferas institucionais e de divulgação ao público, como forma de manter-se atualizado não desprezando sua memória e seu passado, enfatizando a tipologia das obras, os artistas selecionados e a forma de constituição da própria coleção.

Assim, como a maioria das Instituições onde há uma coleção, as obras pertencentes ao MUnA tem diferenciações de importância e valores perante a coleção. Desta maneira ao constituir um acervo uma instituição museológica por vezes busca uma unidade entre as obras contidas em sua proteção, esta unidade pode ser buscada tanto por aproximações estéticas, conceituais, de tipologias, temporal, ou mesmo por um mesmo artista, assim é possível trabalhar a coleção pensando uma relação dialógica entre as obras umas com as outras, entre as obras e o circuito artístico ao qual estão inseridas ou mesmo as obras e seus espectadores.

A escolha das obras para este trabalho seguiu o caminho inverso do discurso dialógico de pertencimento. Ela se deu justamente pela relação de não pertencimento, de diferenciação dessas obras perante um conjunto que se assemelha. As quatro obras selecionadas foram escolhidas primordialmente por serem diferentes da maior parte das obras da coleção e por isso estarem esquecidas no meio do acervo que representa a instituição e a coleção.

Essas obras primeiramente são peças tridimensionais que destoam das

229

demais obras em suporte de papel integrantes da coleção. Embora as obras selecionadas tenham contribuído para a formação da coleção do museu, e para a difusão das artes visuais na cidade e região, as obras são colocadas como de menor importância perante as demais, são invisíveis quando colocadas em comparação com obras de maior valor. Questionamentos que circundam o circuito artístico aparecem também nesta pesquisa. Como podemos calcular o valor e a importância de uma obra de arte? Como legitimar e reafirmar uma obra enquanto obra de arte?

São os museus que tem esse papel, de legitimar e reiterar através do discurso dos “entendedores” de arte que uma obra é ou não de valor para o circuito das Artes. “O sistema de arte é “um sistema com características particulares e destinado não apenas a absorver produtos de arte, mas a solicitá-los, a orientá-los e dirigí-los.” (Herkenhoff, 2008)



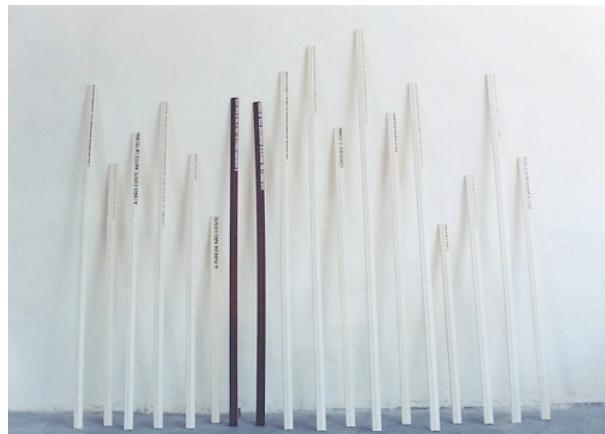
SIQUEIRA, Hélio. *Pietá*. Escultura em cerâmica, 104,5 x 46 x 31,5cm, 2001.
Acervo do Museu Universitário de Arte.
Fonte: www.muna.ufu.br



SANTOS, Joana G.. *Sem título*. Escultura em cerâmica, 30,4 x 18,5 x 17 cm, sem data. Acervo do Museu Universitário de Arte.
Fonte: www.muna.ufu.br



SANTOS, Miguel. *Sem título*.
Cerâmica, 39 x 18,9 x 14 cm, sem data.
Acervo do Museu Universitário de Arte.
Fonte: www.muna.ufu.br



CARVALHO, Osvaldo. *Notas de Rodapé*. Objeto, 143,3 x 3,6 x 1,5cm, 2003. Acervo do Museu Universitário de Arte.

Hélio Siqueira é artista plástico, ex-professor do Departamento de Artes da UFU. O artista inúmeras vezes figurou em exposições da universidade mas aparece em uma única mostra no Museu Universitário e Arte.

A obra em questão, Pietá foi uma doação do artista ao acervo do MUnA na ocasião de sua exposição, em 2002 através de um acordo no qual os artistas expositores doavam uma das obras expostas ao acervo do museu, já que o MUnA nunca teve uma política de acervos formalmente explicitada, sendo estas aquisições realizadas de acordo com cada caso específico e em conformidade aos interesses das partes integrantes.

Assim, a exposição de 2002, na qual a obra figurou ocupou todo espaço físico da Galeria do Museu, tendo a obra Pietá local privilegiado frente a uma das principais paredes do museu juntamente com outras obras que completavam uma espécie de altar onde a obra Pietá se localizava em destaque, como a obra central e de maior porte perante as demais.

A obra traz como temática o sagrado, como o título da mesma revela a escultura representa uma Virgem Maria que carrega em seus braços seu filho Jesus morto.

A obra como parte do acervo continua na reserva técnica do Museu, sem ser exposta novamente ao público. Na reserva técnica a obra encontra-se apoiada no chão, sem suporte museológico ou proteção que impeça o atrito da obra e a pavimentação do acervo.

Joana dos Santos ceramista do Vale do Jequitinhonha considerada inovadora no fazer artesanal da região, foi responsável pela criação do Núcleo Cerâmico de Caraí. À artesã/artista é conferido o título de criadora da “moringa-mulher-de-três-bolas”, peça semelhante a que se encontra na coleção do MUnA, uma espécie de boneca com a forma de uma moringa;

Das quatro obras selecionadas para esta pesquisa esta é a peça com menor número de informações, consequentemente com maiores lacunas em sua trajetória. Sabe-se segundo documentos encontrados (documento de doação da obra e na própria catalogação do museu) que a peça foi exposta uma única vez na exposição intitulada “Artesanato do Vale do Jequitinhonha – comissão de desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (CODEVALE)”, esta exposição é datada do ano de 1977.

A exposição foi realizada em decorrência da fundação da Associação dos Artesãos do Araçuaí, na cidade de Belo Horizonte, promovida por professores e alunos da PUC-Minas do campus avançado localizado em Araçuaí no Vale do Jequitinhonha, juntamente com os artesãos do Vale do Jequitinhonha.

No MUnA podemos encontrar o documento de doação da obra à Escola de Belas Artes de Belo Horizonte pelos artesãos, ocorrida na ocasião da exposição da peça, mas ainda não conseguimos rastrear a trajetória percorrida pela obra da exposição realizada pela PUC-Minas à Escola de Belas Artes, nem mesmo de Belo Horizonte à Uberlândia e a forma pela qual a obra passou a constituir a

coleção do Museu Universitário de Arte.

Assim como as demais obras estudadas o conhecimento acerca da peça só veio através da catalogação feita no museu, já que em Uberlândia a peça nunca foi exposta em uma mostra. A obra é dividida em duas partes. O corpo da boneca que é feito de uma moringa pintada e a segunda a cabeça da boneca feita em cerâmica, pintada à mão.

A peça traz visualmente uma singularidade dos artesanatos do Vale do Jequitinhonha, tem como tema o lúdico, o singelo que nos remete ao universo infantil, feminino e naif. Refere-se a uma representação feminina.

Miguel dos Santos, o terceiro artista levantado, é ceramista nascido em Caruaru-PE, mas reside e trabalha em João Pessoa onde possui em ateliê para a produção e venda de suas peças em cerâmica de alta temperatura, pintura e trabalhos em madeira e mármore. Miguel nasceu em uma família de artistas é um artista que se denomina autodidata e trabalha primordialmente com alto relevo. O artista veio à Uberlândia para oferecer um mini-curso de cerâmica aos alunos da Graduação em Artes Plásticas em 1984. Foi encontrado um documento onde o artista realiza a doação de sua obra “Sem título” à Universidade Federal de Uberlândia, datado neste mesmo ano.

Sua obra é uma mistura de várias influências, tendo uma estética antropomorfa, uma junção do animalesco e do humano. Por vezes parecendo uma coruja, por vezes parecendo uma mulher. Segundo o artista a obra representa uma Deusa Mãe. Na peça feita com a técnica do torno em cerâmica, podemos encontrar rachaduras, principalmente no verso, não coincidentemente lado da obra que se aproxima da parede da reserva técnica que está diretamente ligada a rua. Essas rachaduras podem indicar que a obra sofre trepidações constantes em função da passagem brusca de carros e ônibus na rua. Embora na catalogação tenham sido descritas como rachaduras causadas pela própria queima da peça, não podemos confirmar nem uma nem a outra versão, pois não há um laudo de conservação das obras da coleção, não sendo possível confrontar o estado atual

da peça com o estado de quando ela chegou ao museu.

Osvaldo Carvalho, artista carioca, mestre em Poéticas Visuais pela ECA-USP (2010), mais jovem dos artistas selecionados e o que mais se difere nas questões formais e conceituais de sua obra. Artista é representado pela Galeria 3

Foi através de um prêmio aquisição que sua obra entrou para a coleção do MUnA. O artista participou da seleção do 1º Salão de Artes de Uberlândia, realizado em 2005, expos e teve seu trabalho premiado em primeiro lugar na exposição. Graças a um acordo estabelecido pela comissão organizadora do evento e a gestão do MUnA a obra ganhadora do Salão receberia um prêmio aquisição, em dinheiro e em contrapartida a obra seria destinada ao acervo do MUnA e, desta maneira, a obra passou a integrar a coleção do museu.

Notas de Rodapé traz questionamentos estéticos e conceituais que a afasta das demais obras aqui estudadas. Traz em si reflexões mais “contemporâneas” para o circuito artístico colocando em foco a produção acadêmica e a produção em Artes, questionando padrões e paradigmas com o próprio título que propõe. Notas de rodapés são notas colocadas no fim da página, fora do corpo do texto, acrescido de referencias, reflexões e pensamentos que funcionam como um adendo, um acréscimo a quem está lendo, como uma ampliação de informações de um assunto citado acima, no corpo do texto.

Assim, o artista traz para o foco do olhar frases que questionam conceitos da Arte e do mundo, questionamentos feitos sobre e com a Arte. Abaixo seguem exemplos de algumas frases contidas na peça: “Arte é apalpar a divindade”; “A obra existe antes da teoria”; “Conteúdo é forma”; “Fora do fazer não há salvação”; “A Arte é inevitável”; “Isto é Arte? Arte é isto”.

Além disso a peça é uma instalação, trazendo outros modos de expor a obra. Portanto, questiona e se relaciona diferentemente com o espaço, propondo que o mesmo se integre e faça parte da obra.

Traz também reflexões sobre o fazer artístico onde muito se discute a

autoria da obra, pensando em quem fez a obra, e as reflexões que permeiam a ideia de idealizador, pois a manufatura da obra foi realizada por uma outra pessoa, traz então o artista como o “pensador” da Arte, o “dono” da ideia que solicita a um terceiro a realização material da mesma.

Após o Salão de Arte, a obra foi exposta por dois momentos de formas distintas, uma das vezes a obra foi exposta integralmente e na outra ocasião foi exposto apenas um fragmento da obra criada em 18 partes, conforme escolha do curador e não por opção do próprio artista, o que nos traz o questionamento de até que ponto o curador tem autonomia de desconfigurar a obra de um artista, em detrimento da configuração e reflexão original criada pelo produtor da obra?

Levantamento das exposições do acervo UFU/MUAnA

Exposições do acervo realizadas	Quantas vezes as obras foram expostas	Em quantas exposições as obras foram expostas	Quais peças eram	Obras nunca expostas em mostras do acervo	Porcentagem da presença das obras em relação as exposições realizadas
11	3	2	2 vezes : Osvaldo Carvalho – Notas de rodapé 1 vez: Miguel dos Santos - Sem título	Joana dos Santos - Sem título Hélio Siqueira - Pietá	Em 18,18% das exposições as obras estavam presente

Ao compararmos e relativizarmos o número de exposições do acervo podemos perceber que poucas foram as ocasiões em que as obras da coleção tridimensional foram expostas, e este foi um motivo que encontramos para abdicarmos, ao menos no espaço deste trabalho, da coleção de gravuras (carro chefe do acervo do museu) para nos dedicarmos às peças tridimensionais de artistas que fizeram parte do circuito artístico da região, mas que também

contribuíram para a formação, estruturação ou desenvolvimento do museu que os acolheu, seja por suas peças integrarem a coleção, seja pelas manifestações realizadas como professores e/ou convidados do Curso de Graduação em Artes.

Assim fizemos o levantamento das obras de arte pertencentes ao acervo que figuraram em exposições mesmo antes da existência do Museu Universitário de Arte, e que compunham a coleção de obras de arte da Universidade. Desta maneira buscamos identificar a presença das quatro obras selecionadas para este trabalho, em cada uma dessas exposições, identificar as mostras com o ano de realização, local em que aconteceu, bem como alguma documentação referente à exposição.

Observando a tabela de levantamento das exposições realizadas com as obras do acervo podemos notar que, as obras possuem uma certa invisibilidade perante o restante da coleção. Invisibilidade no sentido de serem esquecidas ou menos “cuidadas” do que obras como as gravuras. Tanto cuidadas no sentido de conservar e preservar sua integridade física e material, quanto cuidadas no sentido de produzir sentidos, acrescidas de valores, contribuições, dando constante vitalidade a obra, reverberando sua importância material e simbólica perante objetos cotidianos que se encontram fora dos espaços de Arte.

Deixamos claro que, em momento algum este trabalho propõe questionar a estrutura e funcionamento do Museu em relação a conservação das obras de seu acervo, especialmente as gravuras e pinturas, mas constatamos as diferenças existentes entre as peças constantes da coleção, a fim de “reivindicar” um tratamento melhor e mais cauteloso para com as esculturas também, no sentido de melhorar o ambiente e a maneira com que estas são acondicionadas e guardadas.

Uma das constatações a que pudemos chegar analisando as exposições, as novas aquisições do museu e demais documentos colhidos ao longo da pesquisa é que, a coleção do MUNA tem se encaminhado cada vez mais para uma seleção e tipologia específicas voltadas para obras em papel, especialmente gravuras.

Se no inicio da pesquisa já pudemos levantar que 67% da coleção era constituída de obras em papel, com as novas aquisições dos anos de 2008, 2009 e 2012, em que apenas obras em papel e primordialmente gravuras foram adquiridas, esse número está ainda maior. Definitivamente agora, o museu demonstra declaradamente o interesse em constituir e aumentar seu acervo de gravuras. Sendo cada vez mais a Instituição conhecida pela sua coleção e gradativamente conseguir aprimorar seu acervo com nomes que despontaram e são reconhecidos pela técnica da gravura.

[...] Todos esses condicionamentos ditam que a memória seja sempre seletiva (T. Todorov, 1998 apud CATROGA, 2009), pelo que ela não pode ser encarada como um armazém inerte, onde por ocasional e arbitrária acumulação, se recolhem os acontecimentos vividos por cada indivíduo, tal como acontece com as coisas amontoadas no sótão da casa dos avós. Bem pelo contrário. Ela é retenção afetiva e “quente” dos “traços” inscritos na tensão tridimensional do tempo que permanentemente a tece. Por isso, o esquecimento, sendo uma “queda”, portanto, uma “perda” – daí, a nostalgia a saudade -, só será definitivamente o nada se ficarmos surdos e cegos à reminiscência do que já foi conhecido e, sobretudo, vivido. (CATROGA, 2009)

Desta maneira concluímos que a tendência é de que as obras em gravura chamem cada vez mais atenção, sendo colocadas como expoentes da coleção do Muna, se despontando em pesquisas, exposições, sendo cada vez mais valorizadas dentro do acervo, aumentando a possibilidade de que as obras de técnicas outras e principalmente as tridimensionais se tornem cada vez mais “invisíveis” perante o restante da coleção.

Além disso, as novas aquisições, realizadas nos últimos anos, trazem obras de artistas que estão em destaque no cenário e no circuito nacional e internacional das artes com novas contribuições, temas, formas e que sejam considerados novos acréscimos para o circuito artístico. Aparecem em menor quantidade as aquisições de artistas locais, artistas regionais e principalmente artistas que apresentam tanto estética quanto conceitualmente questionamentos, técnicas e reflexões consideradas ultrapassadas ou já superadas.

Referências Bibliográficas:

BOURDIEU, P., DARBEL, A., *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.* São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BULHÕES, Maria Amélia. *As instituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte.* In: BERTOLI, M.& STIGGER, V. (orgs.) Arte, Crítica e Mundialização. São Paulo, ABCA: Imprensa Oficial, 2008, p.125-133.

CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história.* Coimbra: Almedina, 2009.93

CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARLLI, Tadeu. *Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo.* 2ºed. Ver. E ampl. São Paulo: MAM, 2008.

CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude.* Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação.* São Paulo: Annablume, 2006.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha,* 2a Ed. - São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FOUCAULT, M.. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422. (Ditos e Escritos III).

FOUCAULT, M.. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GONÇALVES, José R.S.. *O patrimônio como categoria de pensamento* In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 94.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da USP, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. Pum e cuspe no Museu. In: *JÁ: Emergências Contemporâneas*. Orlando Maneschy e Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima (orgs). Belém: EDUFPA / Mirante – Território Móvel, 2008.

LE GOFF, Jacques. *Documento/ Monumento*. Trad. Suzana Ferreira Borges, In: Encyclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. v.5. p. 95-106.

MALRAUX, André - *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MORTARA, Adriana. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

O'DOHERT, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Memória e Arte: a (in) visibilidade dos museus de arte contemporânea brasileiros*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. Trad. Suzana Ferreira Borges, In: Encyclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. v.5. p. 51-86.

POULOT. Dominique. *Museu, nação, acervo.* In BITTENCOURT, Jose Neves et. All. História representada: o dilema dos museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.95 .

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto : o museu no ensino de história.* Chapecó: Argos, 2004.

RICOEUR. Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Dalva Maria de Oliveira. *A arte de viver: riqueza e pobreza no médio Jequitinhonha – Minas Gerais – de 1970 a 1990.* São Paulo. Educ, 2007, p.91.

BOTTALLO, Marilucia. *A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus.* Disponível em: (<http://issuu.com/arteeducadora/docs/critica2>) Último acesso em 27/05/2012.

GROSSMANN, Martin. *O museu de arte hoje.* Disponível em: (http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/o_museu_hoje/view...) Último acesso 13 jul. 2007.

HOFFMAN, Jens . *A exposição como trabalho de arte.* ht Disponível em: ([tp://www.slideshare.net/kamillanunes/a-exposio-como-trabalho-de-arte-jens-hoffmann](http://www.slideshare.net/kamillanunes/a-exposio-como-trabalho-de-arte-jens-hoffmann)) Último acesso em 27/05/2012.

ICOM, Disponível em: (<http://www.icom.org.br>). Último acesso; 19/08/2010.

MOURA, Antônio de Paiva. *As Minas Gerais – artesanato - artesãos.* Disponível em (<http://www.asminasgerais.com.br/?item=CONTEUDO&codConteudoRaiz=95&codConteudoAtual=10263>), último acesso em 24/06/2011.

Museu Universitário de Arte. Disponível em (www.muna.ufu.br) último acesso em 24/05/2012.

SANTOS, Miguel dos. Disponível em (<http://www.migueldossantos.com.br/miguel.aspx>), último acesso em 24/05/2012.

WANDECK, Renato. Disponível em: (<http://www.ceramicanorio.com/valeapena/conhecer/migueldossantosatelier/migueldossantosatelier.html>) último acesso em 24/06/2011

Arte Postal no MAC USP: Precedentes da XVI Bienal de São Paulo

Bruno Sayão

Aluno de mestrado do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo (USP).

Resumo: Entre 1973 e 1978, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), dirigido por Walter Zanini, realiza exposições de arte postal fundamentais na consolidação dessa prática na América Latina. Artistas postais de diversas nacionalidades participam desses eventos. Em 1981, Zanini é curador da XVI Bienal de São Paulo e dedica um espaço e um catálogo exclusivamente à arte postal. O presente estudo aborda essas exposições ocorridas no MAC USP, destacando dois exemplos: a Papel e Lápis, 1976, e a Videopost, 1977, ambas organizadas pelo artista colombiano Jonier Marin, e como essas exposições se relacionam com a exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo.

Palavras-chave: arte postal. MAC USP. Papel e Lápis. Videopost. XVI Bienal de São Paulo

Abstract: Between 1973 and 1978 the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP), directed by the Walter Zanini, presents mail art exhibitions essential in the consolidation of this practice in Latin America. Mail artists of several nationalities attend these events. In 1981, Zanini is the curator of the XVI Biennial of São Paulo and dedicates a room and a catalog exclusively for the mail art. The present study deals with these exhibitions in the MAC USP, emphasizing two examples: Paper and Pencil, 1976, and the Videopost, 1977, both organized by the Colombian artist Jonier Marin, and how these exhibits are relate to the exhibition of mail art in the XVI Biennial of São Paulo.

Keywords: mail art. MAC USP. Paper and Pencil. Videopost. XVI Biennial of São Paulo

1. Introdução

A arte postal é uma prática de troca de trabalhos artísticos e informações utilizando majoritariamente os correios. Esse intercâmbio entre artistas configura uma rede supranacional, descentralizada e sem mecanismos de regulamentação. Por intermédio dessa rede, são organizadas exposições e publicações coletivas. Na arte postal, todos os trabalhos enviados são expostos, não são devolvidos e não podem ser comercializados. Dessa forma, ela se sustenta fundamentalmente na solidariedade e no desejo de intercâmbio entre os seus membros.

A presente pesquisa aborda as experiências de arte postal realizadas no

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), relacionando-as com a exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo* em 1981. Durante a gestão de Walter Zanini, 1963 a 1978, esse museu acolheu e fomentou experiências ligadas à Arte Contemporânea. Esse modelo de atuação possibilitou que artistas como Angelo de Aquino, Jonier Marin e Julio Plaza, além do próprio Zanini, organizassem exposições de arte postal no MAC USP durante a década de 1970, período em que essa prática era incipiente na América Latina. Assim, esse museu teve intensa participação na rede e consequentemente reuniu uma grande quantidade de trabalhos e documentos de arte postal.¹ Essas experiências culminaram na *XVI Bienal de São Paulo*, evento sintomático da dimensão e do reconhecimento que a arte postal adquiriu.

2. Breve Caracterização da Arte Postal

A rede de arte postal é composta por centenas, talvez milhares, de artistas com diversas nacionalidades, formações e posicionamentos políticos. Sendo assim, os membros dessa rede têm uma ampla variedade de concepções acerca do que é a arte postal. Essa multiplicidade de leituras é potencializada pela ausência de normatizações. A arte postal não afirma manifestos, lideranças ou eventos que possam sintetizar essa produção. Sendo assim, o seu estudo oferece um desafio metodológico, conforme indica Julio Plaza:

“a *Mail Art* é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é *Mail Art*. Entretanto, não interessa aqui definir o que é e não é *Mail Art*, pois nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaços-tempo.”²

Conforme o artista explicita, construir uma definição rígida da arte postal não é proveitoso e contraria a natureza dessa produção artística. Algo semelhante

1. Esses trabalhos e documentos foram fontes fundamentais para o presente estudo, além das pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC), que se mantém ativo no estudo do acervo de arte conceitual do MAC USP.
2. Julio PLAZA, *Mail Art: Arte em Sincronia*.

ocorre na tentativa de precisar o momento do seu surgimento. Na bibliografia especializada, é usual a indicação da década de 1960 como início da arte postal e da década seguinte como o período de sua expansão e consolidação internacional. Trata-se de um crescimento extremamente acelerado que resulta em uma rede imensa. John Held Jr, ciente da impossibilidade de esgotar suas fontes, registrou um total de 1335 mostras de arte postal entre 1970 e 1985.³

O modo de organização dessa rede é um dos fatores que justificam esse crescimento. A arte postal configura-se com independência em relação ao circuito artístico convencional. Ela nega o mercado de arte e os mecanismos de seleção, e exclusão, próprios dos museus, galerias e bienais. Mesmo quando ocupou esses espaços expositivos, a arte postal não renunciou os seus preceitos de funcionamento. Clemente Padín descreve os acordos estabelecidos na rede:

[...] algumas questões táticas aceitas por toda a rede e seus diversos circuitos: as obras devem ser enviadas via correio, todas as obras recebidas a partir de qualquer convocatória, seja qual for o tema, serão exibidas na sua totalidade, sem escolha e seu júri sem impor restrições no que se refere a tamanho, técnica, disciplina ou corrente artística e os destinatários estão obrigados a acusar o recebimento enviando uma lista de participantes ou catálogo com os endereços. Outro requisito é a não-devolução e a não-comercialização das obras, podendo ser doadas às instituições patrocinadoras para suas próprias mobilizações.⁴

Essas regras explicitam características essenciais da arte postal. O correio é estabelecido como o meio predominante no envio de trabalhos. O acordo de que as obras não são comercializadas confere à arte postal autonomia em relação ao mercado de arte. A ausência de mecanismos de seleção mantém a rede aberta a novos membros. Por fim, o envio de catálogos com os endereços dos participantes das exposições garante a constante ampliação da lista de destinatários dos artistas postais, promovendo a integração e a expansão da rede.

Outra característica importante da arte postal é a superação da divisão global em centro e periferia. Não se trata de reposicionar os centros hegemônicos,

3. John HELD JR, *Tres Ensayos Sobre Arte Correo*, p. 31, tradução nossa.

4. Clemente PADÍN, *Arte Correo en Latinoamérica*, p. 84, tradução nossa.

mas de romper com essa lógica. Independente de sua origem ou histórico, os artistas postais têm isonomia de oportunidades.⁵ A rede não se fundamenta na competição entre os artistas ou em ganhos financeiros, mas na cooperação e na reciprocidade.

3. A Arte Postal no MAC USP

O funcionamento da arte postal é essencialmente distinto daquele tradicionalmente estabelecido nos museus de arte. Os artistas postais não manifestam a intenção de disputar espaços no mercado de arte, museus ou bienais, mas de construir um circuito autônomo. Então, torna-se um desafio compreender a presença da arte postal no MAC USP e, posteriormente, na *XVI Bienal de São Paulo*. Essa aparente contradição é esclarecida ao se analisar o modelo de museu promovido por Walter Zanini, conforme indica Cristina Freire:

O que se nota no conjunto das atividades de Zanini no MAC USP dos anos 1960 e 1970 é que o Museu possibilitou várias ações que foram retomadas e expandidas em seus projetos curoriais na Bienal de São Paulo (1981 e 1983). São constantes: a noção de rede como princípio operativo, o espaço expositivo como lugar de criação e apresentação e não mera representação política ou econômica, o incentivo à atividade dos artistas no interior da instituição, a interdisciplinaridade nas práticas artísticas, além da presença de filmes, vídeo e arte postal, tanto no Museu como na Bienal, em mostras de caráter multimídia.⁶ (FREIRE, 2013, p.74)

Nota-se uma consonância entre princípios adotados por Zanini e a prática da arte postal, permitindo a conexão do MAC USP, e posteriormente da Bienal de São Paulo, com a rede. A primeira exposição nesse museu diretamente ligada a essa prática aconteceu em 1973. Trata-se da exposição *Seis Artistas Conceituais*, organizada pelo artista brasileiro Angelo de Aquino. Esse evento resultou dos contatos estabelecidos por Aquino com personalidades e práticas artísticas

5. As exposições ou publicações de arte postal em que os artistas são individualmente convidados constituem exceções dessa regra. Entretanto, mesmo nesses casos é mais frequente se valorizar a experiência do artista na rede do que o seu reconhecimento no circuito artístico hegemônico.

6. Cristina FREIRE. Museus em rede: a práxis impecável de Walter Zanini, p. 74.

ligadas à arte conceitual durante a sua estada em Milão, de 1970 a 1972.

Além desse, outro artista que contribuiu na inserção do MAC USP na rede foi o artista espanhol Julio Plaza. Em 1972, Plaza já dispunha de contatos internacionais ligados à rede e organizou a exposição *Creación/Creation*, grande mostra de arte postal realizada em Porto Rico. Em seguida, mudou-se para São Paulo e aproximou-se do MAC USP, trazendo a experiência e a lista de contatos resultantes dessa exposição, elementos essenciais para a conexão desse museu com a arte postal.⁷

Assim, Julio Plaza e Walter Zanini iniciaram uma parceria na organização de grandes exposições de arte postal. A primeira delas ocorreu em 1974, no MAC USP, e foi intitulada *Prospectiva'74*. Essa exposição teve mais de cento e cinquenta participantes com diversas nacionalidades, incluindo artistas postais dos mais atuantes na rede. Essa exposição se tornou um marco da entrada definitiva do museu na rede. Desse momento até o final da gestão de Zanini, as exposições de arte postal tornaram-se frequentes nesse museu.

Uma especificidade dessas exposições realizadas no MAC USP é que elas não foram explicitamente identificadas como tal. Nesse museu, a prática da arte postal desenvolveu-se de forma indissociável de outras manifestações artísticas, permeando as exposições de arte conceitual em diferentes níveis. Entretanto, sua classificação como exposição de arte postal se evidencia por terem sido viabilizadas pela rede e organizadas em parceria com artistas postais.

Um desses artistas foi o colombiano Jonier Marin, responsável pela concepção de duas exposições de arte postal no MAC USP. A primeira delas foi a *Papel e Lápis*, em 1976, que resultou de uma chamada de trabalhos artísticos disparada por Marin na rede. Cada participante deveria enviar uma obra realizada com lápis preto sobre um papel de tamanho 21 x 30 cm e uma fotografia de seu rosto. As fotografias foram ampliadas para esse mesmo tamanho e expostas ao lado de cada desenho, conforme se observa na figura 1. Mais de quarenta artistas

7. Regina SILVEIRA, Espanha e Porto Rico: os primeiros anos.

responderam a essa chamada com as mais diversas temáticas. Os trabalhos originais foram expostos no Museu de Arte Moderna (MAM) de Bogotá e as suas fotocópias foram expostas, simultaneamente, no MAC USP.⁸



Figura 1 – Exposição Papel e Lápis, 1976, organizada por Jonier Marin, MAM Bogotá/MAC USP

Reapresentação dos trabalhos na exposição Por um Museu Público - Tributo a Walter Zanini, 2013/2014, curadoria de Cristina Freire, MAC USP.

A respeito dessa exposição, Zanini escreve:

Jonier Marin teve a intuição de uma complementaridade entre os desenhos e textos e as imagens dos rostos dos artistas – o que reforça os conteúdos psicológicos do programa que estabeleceu. “Papel e Lápis” adquire ainda outros desdobramentos através do uso do xerox, o que a torna independente das limitações do circuito da obra única.⁹

O autor destaca a pertinência de relacionar o que Marin designa de

8. Na comparação do catálogo dessa exposição no MAM de Bogotá com o fólder dessa exposição no MAC USP, nota-se que as listas de participantes têm singelas diferenças. O nome de quarenta e dois artistas estão nas duas listas, mas Mariana Varela, Josep Figueres, Genedis P. Onide e Fabio Lozano estão somente na lista do MAM Bogotá e Robin Crozier, Marty e Clemente Padín estão somente na lista do MAC USP.

9. Walter ZANINI, [Texto de apresentação da exposição].

“dois meios mínimos da comunicação visual: papel e lápis”¹⁰ com os retratos de seus autores. Pode-se interpretar essa justaposição como uma reflexão sobre autoria e identidade. Vale lembrar que era comum entre os artistas postais trocar correspondências por anos sem conhecer o rosto do seu interlocutor. Além das características estéticas, a estrutura da exposição também se destaca. A xerografia, frequentemente explorada pelos artistas desse período pelas suas possibilidades plásticas e para multiplicação dos trabalhos, aliada à rede de arte postal, possibilita a simultaneidade da exposição em dois países.

No ano seguinte, 1977, Marin organizou a exposição *Videopost*, também no MAC USP. Cada artista convidado deveria enviar um projeto de um vídeo com cinco minutos de duração para ser realizado por Jonier Marin e pela equipe do MAC USP, utilizando os equipamentos do museu. Foram realizados dezessete projetos que resultaram em aproximadamente uma hora de vídeo. Os projetos enviados pelos artistas também foram expostos com os vídeos, possibilitando ao público a comparação entre a proposta do artista e o resultado obtido.

Esses vídeos foram apresentados reunidos em uma única sequência de aproximadamente uma hora, reafirmando a unidade da exposição. Nos créditos de abertura dessa sequência, a *Videopost* é definida como “projetos de arte postal para vídeo”, indicando a relevância dessa exposição tanto para a arte postal como para a videoarte.¹¹ Nesse período, o acesso à tecnologia para realização de vídeos era muito restrito devido ao seu alto custo. Então, o MAC USP, mantendo a coerência com o modelo de incentivo à experimentação artística, disponibilizou esse equipamento para os artistas locais. A *Videopost*, que não teve participantes brasileiros, foi uma oportunidade para que artistas estrangeiros também integrassem esse processo.

Ainda em 1977, Julio Plaza e Walter Zanini organizaram a exposição *Poéticas Visuais*, a maior exposição de arte postal realizada nesse museu. Seu formato foi

10. Jonier MARIN, [Chamada de trabalhos para a exposição Papel e Lápis], tradução nossa.

11. Sobre a pertinência da *Videopost* no contexto da videoarte ver: Carolina Amaral AGUIAR, Videoarte no MAC-USP: o suporte das ideias nos anos 1970.

similar ao da *Prospectiva'74*, mas a superou numericamente contando com mais de duzentos artistas. No ano seguinte, terminou a gestão de Walter Zanini no MAC USP, mas a vivência e os contatos que ele estabeleceu na rede não se perderam.

A continuidade da atuação de Zanini já se manifesta em 1979, ao assessorar Tadeu Junges e Walter S. Silveira na organização de uma grande exposição de arte postal chamada *Multimedia Internacional* na Escola de Comunicação e Artes da USP, onde Zanini atuava como professor.

Finalmente, em 1981, Zanini realiza a curadoria geral da *XVI Bienal de São Paulo*. Esse evento teve uma exposição e um catálogo específicos de arte postal. Sintomaticamente o curador dessa exposição foi Julio Plaza, responsável pela organização das maiores exposições de arte postal no MAC USP. Essa foi a maior exposição de arte postal organizada por Plaza e Zanini, reunindo mais de quinhentos participantes.

4. Conclusões

As exposições *Papel e Lápis* e *Videopost* exemplificam interação do MAC USP na rede de arte postal, praticando novos modelos expositivos. Chama a atenção a abertura do museu para as proposições de Jonier Marin, sem cercear ou burocratizar, mas potencializando o caráter experimental desses projetos. Essas exposições rompem com a estrutura usual das exposições artísticas ao explorarem as possibilidades da rede de arte postal. Na *Papel e Lápis* destaca-se a realização simultânea em dois museus localizados em países diferentes, equiparando os trabalhos originais e suas fotocópias. Já a *Videopost* utiliza as conexões internacionais da rede para disponibilizar o equipamento de vídeo do MAC a artistas em diversos países.

Essas duas experiências integram uma série de exposições de arte postal realizadas no MAC USP na década de 1970, nas quais o museu permite ser transformado pela prática da arte postal. Assim, a presença da arte postal nesse museu não teve o sentido de uma cooptação, mas de um diálogo potencializador

dessa prática. Ao entrar nessa instituição, os princípios que conferem autonomia à rede foram mantidos: os trabalhos não foram comercializados e não passaram por processos seletivos. O mesmo ocorreu na exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*, já que Walter Zanini e Julio Plaza foram coerentes com suas experiências no MAC USP.

5. Referências Bibliográficas

AGUIAR, Carolina Amaral. **Videoarte no MAC-USP: o suporte das ideias nos anos 1970.** Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FREIRE, Cristina. Museus em rede: a práxis impecável de Walter Zanini. In: _____ (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas.** São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p.22-101.

HELD JR, John. Tres Ensayos Sobre Arte Correo. Texto anteriormente publicado em 1991. In: SOUSA, Pere (Coord.). **Mail Art: La Red Eterna.** Recompilação dos artigos publicados na revista P.O.BOX entre 1994 e 1999. Madrid: Reprográficas Malpe, 2011. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/laredeterna.htm>>. Acesso em: 09 mar. 2014. p. 21-50.

MARIN, Jonier. **[Chamada de trabalhos para a exposição Papel e Lápis].** 1976.

PADÍN, Clemente. Arte Correo en Latinoamérica. Texto anteriormente apresentado em 1988. In: SOUSA, Pere (Coord.). **Mail Art: La Red Eterna.** Recompilação dos artigos publicados na revista P.O.BOX entre 1994 e 1999. Madrid: Reprográficas Malpe, 2011. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/laredeterna.htm>>. Acesso em: 09 mar. 2014. p.81-87.

PLAZA, Julio. Mail Art: Arte em Sincronia. In: BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Exposição de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo:** catálogo de exposição. São Paulo, 1981. p. 8.

SILVEIRA, Regina. Espanha e Porto Rico: os primeiros anos. Texto extraído

de depoimento por ocasião da homenagem a Julio Plaza no Simpósio de Arte e Tecnologia, Itaú Cultural, 2004. In: FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS (Porto Alegre, RS). **Julio Plaza: poética/política.** Porto Alegre: [s.n.], 2013. p. 34-47.

ZANINI, Walter. [Texto de apresentação da exposição]. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Papel e Lápis:** folder de exposição. São Paulo, 1976.

**A 1^a edição da Coleção Pirelli/MASP e a consolidação da fotografia
entre as artes visuais no Brasil**

Eric Danzi Lemos

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Resumo: Entre 13 de junho e 7 de julho de 1991 foi levada ao público a 1^a edição da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia no espaço expositivo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). O projeto colecionista concebido em 1990 com o intuito de formar um conjunto representativo da fotografia contemporânea brasileira, em sua exposição inaugural reuniu 60 imagens de 18 fotógrafos. A partir do estudo de caso da 1^a mostra da Coleção Pirelli/MASP, que estabeleceu um modo particular de exibição, pretende-se, por meio da comparação com outras práticas empreendidas por instituições culturais e o cotejamento com a historiografia sobre o assunto, a análise e a reflexão sobre o estatuto e a história da fotografia conformada em espaços ligados à arte no Brasil.

Palavras-chave: fotografia. coleção. exposição. museu. artes visuais.

Abstract: Between June 13 and July 7, 1991, was taken to the public the 1st edition of the Pirelli/MASP Photography Collection in the exhibition space of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). The collector project conceived in 1990 with the aim of forming a representative set of Brazilian contemporary photography in its inaugural exhibition brought together 60 images of 18 photographers. From the case study of the 1st exhibition Pirelli/MASP Photography Collection, which established a particular way of viewing, it is intended, by comparison with other practices undertaken by cultural institutions and the confrontation with the historiography about the subject, the analysis and the reflection on the status and the history of photography conformed in spaces linked to art in Brazil.

Keywords: photography. collection. exhibition. museum. visual arts.

Desde o início em 1990, as tarefas de pesquisa, seleção e aquisição da coleção Pirelli/MASP de Fotografia estiveram sob a responsabilidade de um conselho deliberativo formado por representantes do museu, da empresa

patrocinadora e por críticos e especialistas em fotografia. O conselho foi inicialmente formado por: Boris Kossoy, Fábio Magalhães, Mario Cohen, Pedro Vasquez, Piero Sierra, Rubens Fernandes Junior, Thomaz Farkas e Zé de Boni. A coordenação do projeto ficou a cargo de Anna Carboncini. No que diz respeito ao plano de aquisição, conforme descreve Ricardo Mendes, após uma seleção preliminar, os autores ou detentores dos direitos autorais apresentavam seus portfólios para que as escolhas definitivas fossem feitas pelos conselheiros¹. Os valores financeiros se limitavam aos custos para a obtenção de reproduções em condições adequadas para a exibição e conservação e os direitos autorais das imagens adquiridas, bem como os originais ou negativos permaneciam com os autores, herdeiros ou responsáveis legais.

A primeira exposição da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, reuniu as produções de: Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Orlando Brito, Mario Cravo Neto, J. R. Duran, Claudio Edinger, Luiz Carlos Felizardo, Walter Firmo, Luis Humberto, Juca Martins, Cristiano Mascaro, Miro, Arnaldo Pappalardo, Antonio Saggese, Sebastião Salgado, Marcos Santilli, Otto Stupakoff e Bob Wolfenson. Tratava-se, portanto, de uma exibição das aquisições que iriam compor a coleção institucional, somando-se à totalidade do acervo do MASP, que desde 1969 é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A exposição foi acompanhada da edição de um catálogo impresso em off-set (30 x 23 cm) com textos em português e inglês. A publicação apresenta um índice dos autores participantes e na página ímpar seguinte, encontram-se relacionados os nomes dos membros do conselho deliberativo. A introdução traz um texto breve assinado por Fábio Magalhães, na ocasião, conservador chefe do MASP e por Piero Sierra, na época, diretor superintendente da Pirelli S. A. Além do texto introdutório, o catálogo contém um texto de apresentação de autoria de Boris Kossoy intitulado *Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção*.

1. Ricardo Mendes, *Reflexos do Brasil: uma leitura inicial sobre a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia*, In: *Jornada de Estudos: Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas*, São Paulo: Museu Paulista da USP, 2004, p. 5.

As páginas seguintes exibem um breve perfil biográfico dos autores, juntamente com as reproduções das imagens adquiridas. As reproduções possuem como legenda apenas o título e a data da tomada. Não são feitas correlações entre a trajetória dos produtores e as imagens elaboradas por eles, nem são fornecidas informações contextuais ou mesmo formais como, por exemplo, as dimensões e a técnica utilizada. Apenas em 2006 com o lançamento da *eColeção*, a versão eletrônica online da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, foi realizada uma catalogação mais completa.

No texto de apresentação do catálogo da 1^a edição, Boris Kossoy define os parâmetros que norteariam a iniciativa empreendida pelo MASP em parceria com a empresa patrocinadora. O conselheiro inicialmente justifica a relevância da coleção expondo ao mesmo tempo os critérios preponderantes do projeto:

“Fato cultural relevante reside na reunião sistemática dos testemunhos da Arte. A obra fotográfica de Autor compreende, no seu conjunto, um segmento significativo da massa documental que envolve a experiência artística de uma época.”²

A adoção de conceitos como autoria e obra seria complementada no catálogo da 2^a edição da coleção, quando Rubens Fernandes Junior, define como estilo: “a atitude do fotógrafo diante do mundo”³.

Coube ao conselho deliberativo formado predominantemente por especialistas e profissionais da área, portanto, a definição de critérios e o julgamento das produções a partir da especificidade do próprio meio, na tentativa de garantir uma condição de autonomia da fotografia em relação às demais artes visuais. No entanto, no que diz respeito estritamente à tipologia de museu de arte no Brasil, no mesmo contexto, além da assimilação da chamada fotografia de autor, processava-se outra via de legitimação da fotografia por meio da arte conceitual e de práticas artísticas de caráter experimental, como veremos mais

2. Boris Kossoy, Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção, In: Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli, São Paulo: MASP, 1991, p. 6.

3. Rubens Fernandes Junior, Fotografia brasileira contemporânea: influências e repercussões, In: Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli, São Paulo: MASP, 1992, p. 6.

adiante em alguns exemplos.

O MASP, desde a sua fundação em 1947, se dedicou à realização de exposições de fotografia e outras atividades ligadas à prática, prevalecendo, no entanto, a exibição de fotografia autoral. Conforme levantamento feito por Carolina Coelho Soares, entre 1947 e 2003, foram realizadas 149 exposições nacionais e 29 internacionais, compreendendo mostras individuais e coletivas⁴. Em 1976, o museu criaria o Departamento de Fotografia, com a supervisão de Claudia Andujar. Na mesma ocasião, o diretor Pietro Maria Bardi (1900-1999) publicou material de divulgação anunciando que o museu estaria adquirindo com verba própria ou recebendo por doação, fotografias e itens relacionados para formação de uma coleção⁵. No entanto, este conjunto foi considerado apenas pelo seu potencial arquivístico e não foi incorporado ao acervo considerado artístico do MASP.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) fundado em 1948, apesar de ter realizado dezenas de exposições até 1979, não incorporou fotografias ao seu acervo em nenhuma das ocasiões. O núcleo inicial data de 1980, quando foi realizada a *I Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo*⁶. As inserções foram provenientes do *Prêmio Aquisição* conferidos durante a mostra para: Vera Albuquerque, Orlando Brito, Caíca, Leonardo Tiozo Hatanaka e Anna Mariani. Novas assimilações ocorreram em 1985, por ocasião da *I Quadrienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, quando entraram para o acervo as fotografias premiadas de: Alair Gomes, Madalena Schwartz e Carlos Fadon Vicente. Entre 1985 e 1995 novas inserções foram feitas, porém, com pouca regularidade, predominando a fotografia de autor.

4. Carolina Coelho Soares, Coleção Pirelli-Masp de fotografia: fragmentos de uma memória, Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 78.

5. Ibid., p. 66.

6. Tadeu Chiarelli, A Fotografia Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, In: Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo: MAM, 2002, p. 9.

Por sua vez, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), fundado também em 1948, iniciou sua atividade colecionista em 1986 com a criação do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Tecnologias sob a responsabilidade de Pedro Vasquez⁷. O departamento além de promover várias exposições viabilizou a formação da coleção de fotografias do museu com predominância da fotografia autoral. A coleção White Martins, assim nomeada em função do patrocínio da empresa para aquisição de fotografias, teve como núcleo inicial a coleção José Carlos Guimarães, formada por imagens do século XIX e do início do século XX. O núcleo considerado contemporâneo foi formado por doações de Hermínia de Mello Nogueira Borges, Geraldo de Barros, Athos Bulcão, Flávio Damm, José Medeiros, Walter Firmo, Luís Humberto, Carlos Moreira, entre outros. Em 1989, após o desligamento de Pedro Vasquez do MAM-RJ, o Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Tecnologias foi renomeado, passando a se chamar apenas, Departamento de Fotografia e o cargo de chefia foi ocupado por Márcia Mello.

No Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), fundado em 1963, especialmente durante a gestão de Walter Zanini (1925-2013) entre 1963 e 1978, ocorre a assimilação da fotografia de autor e da fotografia experimental⁸. Após a realização de algumas exposições e da estruturação do Setor de Fotografia em 1970, no ano seguinte, aconteceria a aquisição do primeiro conjunto de fotografias, provenientes da exposição *9 Fotógrafos de São Paulo*, contemplando imagens de Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro e Claudia Andujar. Através de doações na mesma ocasião foram integradas fotografias de Boris Kossoy, George Love e Aldo Simoncini. Nos anos seguintes, destacamos entre as exposições que tiveram posterior incorporação de fotografias ao acervo,

7. Pedro Karp Vasquez, Mudança de foco: A criação do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Relato de experiência e algumas considerações correlatas), In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 32, 2000, p. 35.
8. Helouise Costa, Da fotografia como arte à arte como fotografia: reflexões sobre curadoria e museu, Tese (Livre-Docência em Teoria e Crítica de Arte) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 111.

a mostra *O fotógrafo desconhecido* (1972), *Fotografia Experimental Polonesa* (1974), *Hildegard Rosenthal. Fotografias* (1974) e *Multimedia III* (1976). As ações da gestão de Walter Zanini marcaram significativamente o perfil do acervo de fotografia do MAC-USP de modo que as inserções posteriores pelo menos até 2005, não foram capazes modificar profundamente suas características.

Diante da dupla via de inserção nos espaços institucionalizados ligados à arte entre a diluição da especificidade da fotografia e a defesa de sua autonomia como meio, os conselheiros da coleção Pirelli/MASP - profissionais da área na maioria - optaram pela adaptação de categorias provenientes da história da arte em defesa da especificidade da fotografia e de seu estatuto como obra autônoma de caráter autoral. Essas diretrizes para a assimilação da fotografia podem ser entendidas enquanto modelo de interpretação, a exemplo da abordagem de Robin Kelsey ao analisar a recepção das fotografias de Timothy O'Sullivan como objeto museológico e de conhecimento⁹. O autor define três modelos interpretativos: o modernista, o cosmo-poético e o contextualizante. Segundo Kelsey, cada modelo de interpretação privilegia determinados aspectos e oculta outros. Transportando a análise para o estudo de caso aqui apresentado, verificamos no colecionismo praticado pelo MASP características próximas ao viés modernista, com intensa preocupação em construir um discurso e uma determinada memória da fotografia como expressão autônoma com respaldo institucional. Nessa construção, a destacada ênfase no caráter autoral proporciona a autonomização das imagens descontextualizando-as, de maneira que o interesse acaba deslocado para longe das condições de produção e circulação.

Ainda em relação ao texto presente no catálogo da 1ª mostra que define as bases da prática institucional levada a cabo pelo MASP e que perdurou ao longo das 19 edições realizadas (até a substituição em 2013 pelo formato da FotoBienal MASP), podemos destacar mais alguns pontos que merecem análise:

"As imagens informam e emocionam. Seus conteúdos, associados aos

9. Robin Kelsey, Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan, in: *Études Photographiques*, n. 14, jan., 2004, p. 4.

documentos que em torno deles gravitam, restabelecem o espírito da cultura de uma época, seja ela próxima ou distante no tempo. Daí a necessidade da Iconografia, daí a importância da memória fotográfica - na sua infinita abrangência temática - metodicamente preservada. Assim se forma também a Memória da Fotografia.”¹⁰

A argumentação empreendida esbarra em uma limitação da perspectiva adotada pela coleção que, por ser centrada no produto final da prática fotográfica, não contempla nem aponta para os documentos mencionados que estariam associados às imagens. A minimização do contexto decorrente do deslocamento das fotografias de seu lugar de procedência para a coleção institucional interfere diretamente na formação da memória que se pretende.

Como alerta Ulpiano T. Bezerra de Meneses, a memória deve ser tratada como proveniente de um processo de construção e reconstrução de representação identitária, de caráter mutável sujeito à dinâmica social do tempo presente¹¹. Afasta-se, portanto, a possibilidade de existência de uma memória unívoca da fotografia, sendo mais adequado falar em memórias específicas, que, por sua vez, devem ser alvo de reflexão crítica. Desta maneira, a constituição da memória conforme foi pretendida pelos conselheiros da coleção Pirelli/MASP, se presta mais à perpetuação de um discurso modernista legitimador da autonomia da fotografia e da especificidade do meio pautada pelo critério autoral. Viés este, que em muitos casos lança um olhar teleológico sobre o passado, dificultando o entendimento do processo histórico que envolve a assimilação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil e por consequência a própria história da fotografia em sua dinâmica.

Contudo, perspectivas contextualizadoras podem ser observadas, a partir de propostas que, em certa medida, partiram de produções ou pesquisas acadêmicas e resultaram em projetos de curadoria envolvendo acervos institucionais.

10. Boris Kossoy, Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção, In: Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli, São Paulo: MASP, 1991, p. 6.

11. Ulpiano T. Bezerra de Meneses, A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais, In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 34, 1992, p. 22.

Podemos mencionar dois exemplos, ainda que não sejam estritamente sediados em museus de arte, mas que dialogam e lidam com objetos que possuem trânsito em espaços ligados à arte.

Helouise Costa, desde a sua dissertação de mestrado intitulada *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*¹² e sua tese de doutorado *Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo*¹³, ambas defendidas na Universidade de São Paulo (USP), se dedica ao estudo do fotojornalismo e da revista semanal ilustrada *O Cruzeiro*, como veículo formador de uma visualidade fotográfica moderna no país. A autora mobiliza como fontes além das imagens publicadas pelo periódico, entrevistas e depoimentos de fotojornalistas e editores. Em 2012, juntamente com Sergio Burgi, coordenador do acervo de fotografia do Instituto Moreira Salles (IMS), Helouise Costa participou do projeto que resultou na exposição e no livro *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*¹⁴. Trata-se de uma investigação sobre o início do fotojornalismo no Brasil, tendo como referência a produção dos fotógrafos que atuaram na revista. A exposição levou ao público imagens de Jean Manzon, José Medeiros, Peter Scheier, Pierre Verger, Luciano Carneiro, Indalécio Wanderley, Flávio Damm, Luiz Carlos Barreto, entre outros. Assim como na exposição, o livro aborda a relação entre as imagens produzidas pelos fotógrafos e as fotorreportagens.

Foram mobilizados, entre outros, o acervo do IMS, do jornal *Estado de Minas*, da Fundação Pierre Verger e os acervos pessoais de Luiz Carlos Barreto e Flávio Damm que também participaram concedendo depoimentos. As entrevistas foram registradas em vídeo e exibidas durante a mostra em monitores instalados no espaço expositivo. Os depoimentos revelaram disputas internas entre os

12. Helouise Costa, *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista “O Cruzeiro”*, Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

13. Id., *Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo*, Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

14. Helouise Costa, Sergio Burgi (Orgs.), *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

grupos de fotógrafos da revista, marcando diferenciações entre as imagens e os discursos dos adeptos da câmera *Leica*, do formato 35 mm e do instantâneo (Medeiros, Barreto e Damm) e os usuários da câmera *Rolleiflex*, do formato 6 x 6 cm e da foto posada com uso de flash (Manzon e outros). Essas tensões que apenas este tipo de fonte se mostrou capaz de trazer à tona, abrem novas perspectivas para o estudo da história e da cultura visual do período.

Outro exemplo pode ser encontrado no trabalho desenvolvido por Simonetta Persichetti. A jornalista com experiência anterior na elaboração de perfis de fotógrafos para a revista *Iris Foto* defendeu em 1995 sua dissertação de mestrado junto à Universidade Presbiteriana Mackenzie, intitulada *Fotografia documental: retrato de uma sociedade¹⁵*, em que analisa a produção do fotógrafo Sebastião Salgado. Além das imagens, a autora mobilizou também uma entrevista concedida pelo fotógrafo ao jornalista Eric Nepomuceno publicada na revista *Nossa América* em 1993. Movida pela indagação suscitada pela dissertação de mestrado a respeito do que pensam os fotógrafos sobre o próprio trabalho, Simonetta Persichetti realizou uma série de entrevistas para o *Caderno 2* do jornal *O Estado de S. Paulo* durante a década de 1990 e que posteriormente resultou no livro em dois volumes *Imagens da Fotografia Brasileira*, publicado pela Editora Senac em 2000.

Em 2009, Simonetta Persichetti participou do projeto de institucionalização de fotografias realizado pela rede de livrarias Fnac Brasil. A coleção Fnac reúne imagens de 40 fotógrafos contemporâneos coletadas na ocasião de exposições realizadas nas galerias da rede de livrarias no país. Entre os produtores com imagens inseridas na coleção, podemos citar: André Cypriano, Celso Oliveira, Cristiano Mascaro, Mario Cravo Neto, Miguel Chikaoka, Sebastião Salgado, Thomaz Farkas, Tiago Santana e Walter Firmo. Na ocasião da comemoração de dez anos de atuação da Fnac no Brasil, foram lançados sob o título *Encontros*

15 Simonetta Persichetti, *Fotografia documental: retrato de uma sociedade*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 1995.

com a Fotografia, um catálogo e um livro com DVD¹⁶. O material foi produzido por uma equipe integrada por Soraya Lucato, Rosely Nakagawa, Simonetta Persichetti, entre outros. Trata-se de uma institucionalização de fotografias em que houve a preocupação com o registro da memória dos envolvidos. Apesar da condição autônoma das fotografias na coleção, as entrevistas proporcionam aos produtores a oportunidade de se identificarem como fotógrafos ou como artistas e associarem suas produções com seus vínculos profissionais, pautas ou projetos pessoais. Uma leitura atenta do material produzido pelo projeto permite entrever núcleos de sociabilidade entre os fotógrafos que não se mostrariam apenas com a mostra das fotografias no espaço expositivo. Como por exemplo, a relação entre os fotógrafos ligados à *Associação Fotoativa* conduzida por Miguel Chikaoka ou em torno da editora *Tempo d'Imagem*, propriedade de Celso de Oliveira e Tiago Santana.

Destacamos, portanto, a importância de iniciativas que envolvem a realização de entrevistas e a coleta de depoimentos de agentes envolvidos com a prática fotográfica para a produção de conhecimento sobre a fotografia brasileira e a viabilidade do seu uso, seja como fonte para pesquisa e como recurso para a montagem de exposições. Visto que essas propostas, em certa medida, complementam às práticas colecionistas que priorizam apenas os artefatos mais próximos da imagem final fotográfica.

A consolidação da fotografia entre as artes visuais que se processou nas últimas décadas, impõe novos desafios para pesquisadores, críticos, curadores e para o público em geral, uma vez que os olhares retrospectivos precisam ser cada vez mais cuidadosos para que se evite cair em anacronismos ou na utilização de modelos insuficientes que não dão conta do entendimento da fotografia como prática social. No horizonte, se colocam as práticas contextualizadoras que contribuem com perspectivas mais abrangentes, abrindo espaço para interpretações mais dinâmicas e críticas na construção e compreensão da história.

16. Simonetta Persichetti (Org.), Encontros com a fotografia: entrevistas, Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2009.

da fotografia no Brasil.

Referências bibliográficas

CHIARELLI, Tadeu. A Fotografia Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2002, p. 8-17.

COSTA, Helouise. Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista “O Cruzeiro”. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

_____. Da fotografia como arte à arte como fotografia: reflexões sobre curadoria e museu. Tese (Livre-Docência em Teoria e Crítica de Arte) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (Orgs.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Fotografia brasileira contemporânea: influências e repercuções. In: *Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli*. São Paulo: MASP, 1992, p. 6.

KELSEY, Robin. Les espaces historiographiques de Timothy O’Sullivan. *Études Photographiques*, n. 14, jan., 2004, p. 4-33.

KOSSOY, Boris. Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção. In: *Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli*. São Paulo: MASP, 1991, p. 6.

MENDES, Ricardo. Reflexos do Brasil: uma leitura inicial sobre a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. In: *Jornada de Estudos: Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. In: *Revista do Instituto*

de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 34, 1992, p. 9-24.

PERSICHETTI, Simonetta (Org.). Encontros com a fotografia: entrevistas. Fortaleza: Tempo d'Imagen, 2009.

_____. Fotografia documental: retrato de uma sociedade. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 1995.

SOARES, Carolina Coelho. Coleção Pirelli-Masp de fotografia: fragmentos de uma memória. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VASQUEZ, Pedro Karp. Mudança de foco: A criação do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Relato de experiência e algumas considerações correlatas). In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 32, 2000, p. 35-50.

**Exposições de livro de artista anos 1980/90 e exposição “Livros” de
Waltércio Caldas**

Cíntia Mariza do Amaral Moreira

Doutoranda Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Apresentamos exposições dedicadas ao livro de artista nos anos 1980 e 1990 no exterior e no Brasil. Elas ajudaram a instaurar este campo poético e com isto possibilitar as condições para a realização da exposição “Livros” (1999-2002) de Waltércio Caldas. Ela constitui o momento em que o artista, curadores, instituições museológicas, financiadores e críticos tomam consciência sobre a importância do livro na obra de Waltércio. As referências trazidas das exposições precedentes, permitem analisar a coleção de obras da exposição Livros, em três instâncias: a da relação com a História do Livro e da Leitura, a da relação com a História da Arte e a da relação com a própria poética do artista.

Palavras-chave: Waltercio Caldas. livro de artista. história do livro. história da arte. book-object. book-work

Abstract: We present exhibitions dedicated to the artist's book in the 1980s and 1990s in Brazil and abroad. They helped define this poetic field and thus enable the conditions for holding the exhibition “Books” (1999-2002) of Waltércio Caldas. It is the moment in which the artist, curators, museum institutions, donors and critics become aware of the importance of the book in the work of Waltércio. References brought from previous exhibitions, allow us to analyze the collection of works in the exhibition “Livros” (Books), in three instances: the relationship with the history of books and reading, the relationship with the history of art and the relationship with the poetics of the artist .

Keywords: Waltercio Caldas. artist book. history of the book. art history. book-object. book-work

Apresentamos exposições dedicadas ao livro de artista nos anos 1980 e 1990 no exterior e no Brasil. Elas ajudaram a instaurar este campo poético e com isto possibilitar as condições para a realização da exposição “Livros” (1999-2002) de Waltércio Caldas. Ela constitui o momento em que o artista, curadores, instituições museológicas, financiadores e críticos tomam consciência sobre a importância do livro na obra de Waltércio. As referências trazidas das exposições

precedentes, permitiram analisar a coleção de obras da exposição Livros, em três instâncias: a da relação com a História do Livro e da Leitura, a da relação com a História da Arte e a da relação com a própria poética do artista.

Durante o século XX artistas no exterior e no Brasil fizeram uso do livro para se expressarem. Waltércio Caldas (Waltércio) em depoimento verbal à autora em 2003 destacou a contribuição dos pioneiros Picasso e Duchamp¹ na primeira metade do século XX para o surgimento do que hoje conhecemos como livro de artista.

Navas referindo-se a livros de Waltércio, mencionou a contribuição no exterior de Broodthaers², entre outros, e no Brasil, de Lygia Pape³ e Paulo Brusky, artistas atuantes nas décadas de 1950 e 1960, como condição necessária para se “entender melhor o raio de ações da linguagem da biblioteca artística de Waltércio” (Caldas, 2002, p. 31).

Como sabemos as contribuições de Picasso e Duchamp, além das de Broodthaers e Lygia Pape⁴ para o instituição do que hoje se denomina livro de artista, se efetivaram, em grande parte, devido à apresentação pública dos livros

1. Esta relação foi aprofundada em MOREIRA, Cíntia Mariza do Amaral: "Arte e leitura na apropriação artística de livros e livros de artista de Waltércio Caldas: uma discussão". ANAIS da ANPAP, v.1, p. 1547-1559, 2011.

2. "Broodthaers reduz 'Un Coup de Dés' de Mallarmé à sua estrutura -. Ou, dito de outra forma, ele eleva a estrutura do trabalho a um conceito digno de estudo por suas próprias características, reconhecendo, assim, a atenção fetichista que Mallarmé atribui à sua obra. Rendendo-se à estrutura concreta, visível, quase tátil, Broodthaers oferece uma análise conceitual do poema de Mallarmé através da distância de quase um século ... seria difícil imaginar um tratamento mais sutil da obra de Mallarmé, ou mais capaz de demonstrar suas propriedades essenciais , que este livro retrabalhado por Broodthaers." Johanna Drucker, p 115-116.

3. Lygia Pape participou da Exposição Nacional de Arte Abstrata no Quitandinha, Petrópolis, Rio de Janeiro, em 1951.

4. Lygia Pape criou o 'Livro do Tempo' (1960-1963) obra cujos primeiros projetos datam de 1960 mas tornada pública pela primeira vez em 1984, na exposição coletiva realizada no MAM Rio 'Madeira - Matéria de Arte'; em seguida em jun 1988, na exposição individual na Thomas Cohn, Rio de Janeiro; e depois em exposição individual na Galeria Camargo Villaça, em São Paulo, em maio de 1995.

destes artistas em exposições.

A biblioteca artística de Waltércio Caldas presente na exposição “Livros” inicia em 1967 com o livro “Vôo noturno”. A ambiência artística dos anos 1960 e precedentes possivelmente ofereceu as referências para a realização deste livro. No entanto a exposição “Livros” veio a público após um período de larga produção de exposições sobre o livro de artista nas décadas de 1980 e 1990.

Se antes o livro de artista podia ser incluído numa exposição com outros gêneros artísticos, ao alcançarmos os anos 1980, surgem exposições dedicadas unicamente ao livro de artista. Estas exposições, acompanhadas de catálogos críticos, são responsáveis por alcançar obras e artistas dessa nascente forma de poética visual. Além disto estas exposições ajudaram estabelecer a denominação “livro de artista” no cenário das artes visuais. Mais ainda, estas exposições permitiram a formação de uma nova geração de artistas, quer no exterior, quer no Brasil, agora abertos ao livro como suporte para a expressão artística.

Uma situação singular pode ser observada na primeira metade da década de 1980, no exterior. Neste período o campo do livro de artista adquiriu coesão a partir de situações expositivas coletivas, de muitas dezenas de obras, acompanhadas de catálogo analítico.

Deste período destacamos em primeiro lugar, a exposição “Libres d’Artista /Artist’s Books”, realizada pela galeria Métronome, em Barcelona em 1981, com cerca de 2000 trabalhos, de mais de 800 diferentes artistas. O catálogo desta exposição deu voz ao artista, curador, galerista, livreiro e crítico mexicano Ulisses Carrion (1941-1989), com a inclusão do texto *El arte nuevo de hacer libros*⁵ (A nova arte de fazer livros).

Com este texto crítico Carrón propõe ampliar o campo do livro para além do livro ordinário e da palavra escrita. Insere o livro no universo dos momentos, dos volumes, das intenções sem palavras e da leitura de diferentes sistemas de

5. Este texto foi publicado inicialmente na revista Plural, Cidade do México e depois em inglês em Kontext nº 6-7 em 1975.

signos.

Destacamos em segundo lugar a exposição “*Livres d’artistes, Livres Objects*” (Éditions CERM, Paris, 1985), realizada pela N.R.A. Shakespeare International em Paris, com mais de 200 livros de cerca de 100 artistas ali representados. Dela participaram dois artistas com vínculo com o Brasil: Artthur Barrio (1945) e Sônia Andrade. O catálogo desta exposição deu voz entre outros, ao texto crítico de Moeglin-Delcroix, francesa, colaboradora do Cabinet d’Étampes da Biblioteca Nacional de Paris e naquele momento professora universitária mestre assistente da Sorbonne.

Para esta autora o surgimento do livro de artista se deu na década de 1960, como obra plástica de vanguarda, distinta do “livre illustré” do séc XIX e início do séc. XX. Sua palavra atribuiu aos livros dos artistas ali presentes, duas significações complementares, relacionadas a duas bibliofiliais distintas: a do livro-objeto, no qual “o livro se subordina ao objeto, objeto em forma de livro ou realizado a partir do tema livro, em inúmeras transmutações”, e a do livro de artista strictu sensu, que “constitui uma obra-livro, se assim traduzirmos o termo inglês ‘book-work’ em geral oposta ao termo ‘book-object’, ou uma obra que se apresenta como verdadeiro livro”.

Ecos do processo de acolhimento do livro de artista em exposições na década de 1980 pode ser sentido no Brasil por recebermos uma exposição itinerante americana. “*Artistas modernos enquanto ilustradores*” (1981) trouxe para o Brasil obras em duplicata existentes no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e foi curada por Riva Castleman. A exposição realizada com a cooperação da Agência Internacional de Comunicação dos Estados Unidos, aconteceu em Brasília, como atesta o catálogo com projeto gráfico e produção a cargo da A3 Comunicação Visual, e no Rio de Janeiro, como referido por Wilson Coutinho (22 / 05 / 1981, JB caderno B, p.5).

A exposição permitiu ao público brasileiro entrar em contato com livros criados por artistas nascidos em fins do século XIX como os espanhóis Pablo

Picasso (1881 - 1973), Juan Gris (1897-1927) e o russo então radicado na França Marc Chagall (1889-1985), protagonistas da arte moderna; e por outro, livros criados por artistas nascidos no início do século XX como os americanos Jasper Johns (1930) e Sol Lewitt (1928-2007), e o belga Marcel Broodthaers (1924-1976), cuja produção se estabelece a partir do pós-guerras.

Outra situação singular pode ser observada com a chegada dos anos 1990, a partir de estudos críticos aprofundados e de larga abrangência temporal, contemplando a análise de diferentes livros de artista do século XX. Embora os estudos realizados nos anos 1990 e 2000, tenham assumido a forma de compêndio ou artigo científico, muitos nasceram sob a forma de catálogo de exposição ou de análise de exposições e de obras. Neste período a tônica foi a busca de sistematização e de consistência para o conceito livro de artista.

Observamos a contribuição de Drucker, no trabalho “The Century of artists' Books” (1995). A autora, que exclui o livro-objeto de suas análises, descarta a descrição histórica e linear, ao optar por análises de grupos de livros por temas como “O códice e suas variações” ou “O livro como sequência narrativa ou não narrativa” entre outros. Observamos também a contribuição de Silveira no trabalho “A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista”(1991) . Este autor se dispõe a confrontar de um lado, a manifestação de apreço à página tradicional e, de outro, a ausência deste apreço em favor da ruptura com a página tradicional, sem o sentido de exclusão. Precisamos mais uma vez lembrar que as reflexões de ambos os autores só se tornou possível, graças à mostra de livros de artista ao público através de exposições, muito fartas naquele período.

De modo complementar às análises precedentes, ainda na década de 1990, no exterior, lembramos de um lado a contribuição de Castleman, então diretora do Departamento de Livros Impressos e Ilustrados, pouco antes de se aposentar em 1995. Esta autora foi responsável pela exposição “Um século de livros de artistas” (1994), na qual contempla e distingue em ordem cronológica

livros de artista desde o séc. XIX, quando este gênero teria se instaurado para ela. Preocupa-se além de agrupar livros de artista em classes, em buscar a compreensão de como relacionar livros de artista com a poética de cada artista. De outro lado lembramos a participação de Phillipot, americano, por muitos anos atuante na biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Apesar de manter ressalva quanto a incluir o livro-objeto ao livro de artista em suas análises, mantém um comportamento inclusivo a este respeito. Talvez porque na maioria das vezes atue como curador de exposições, com o objetivo de acolher a produção diversificada existente a cada momento, mais que restringir o tipo de obra a ser aceito.

Ecos do processo de acolhimento do livro de artista em exposições na década de 1990 pode ser sentido no Brasil, com a chegada da exposição itinerante coletiva “Book Arts in USA” (A Arte do Livro nos Estados Unidos” (1990), realizada no MAM-Rio. Organizada pelo Center for Book Arts de Nova Iorque e curada por Richard Minsky, esta exposição foi acompanhada de catálogo crítico ilustrado com 51 artistas americanos atuantes naquele momento. Qualifica diferentes tipos de livros de artista desde a relação que estabelecem com as artes do livro até a que estabelecem com os livros escultura.

Contemplando o protagonismo da experiência brasileira, com 71 obra de 24 artistas, cabe mencionar a exposição “Livro-objeto: A fronteira dos vazios” realizada no CCBB Rio em 1994. A exposição foi acompanhada de catálogo com reflexão crítica de Márcio Dostors e Lucilla Saccá. O primeiro historia o surgimento do livro-objeto no Brasil a partir do legado do concretismo. A segunda reflete sobre a aproximação do livro-objeto brasileiro de um lado com a narratividade e de outro com os movimentos de vanguarda dos nos 70, os quais tendem a se afastar do veio narrativo.

Com o esteio de todas estas exposições referidas até o momento, tem lugar como ponto zero no Rio de Janeiro a exposição individual itinerante “Livros” de Waltércio Caldas, em sua primeira versão: “Livros” 1999. Ela vem a público

depois do artista utilizar este tipo de suporte por mais de trinta anos. Constitui o momento de consciência do artista, curadores, instituições museológicas, financiadores e da crítica sobre importância do livro na obra de Waltércio. Livros foi uma exposição retrospectiva itinerante, com estada em cinco cidades brasileiras. O MAM Rio, 1999, a Casa da Imagem em Curitiba, 1999 e o Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, 2000 foram anfitriões da primeira rodada da mostra, com 20 obras acompanhadas do catálogo Livros (1999), com texto de Sônia Salzstein. Depois de um intervalo de 2 anos, reinaugurada com 28 obras no MARGS, em Porto Alegre, 2002, a mostra seguiu para a Pinacoteca de São Paulo, 2002, acompanhada do catálogo Livros (2002).

Livros se apoia na obra precedente do artista. Livros se apoia ao mesmo tempo como refere Saccá com relação ao por ela denominado livro-objeto de artistas brasileiros, na experiência da narratividade e no legado do concretismo e na não narratividade, na experiência com a cor, com o espaço e com o legado da geração 1970. Apoia-se na decomposição até o rompimento com a página tradicional, na esteira do neoconcretismo de Lygia Pape. Livros tem um compromisso com a construção e com a ironia, se aplicarmos as reflexões de Doctors aos trabalhos Pequeno Príncipe e Milagre.

Livros refere-se menos a uma poética livros específica, mas por inteiro à obra de Waltércio, se a analisarmos segundo as recomendações de Castleman e indicações de Salztein. Livros permite aproximarmos Waltércio dos poucos artistas que atuam nas duas bibliofiliais indicadas por Moeglin Delcroix: a do “book work” e a do “book object”. De certo modo “livros” está também afeita à “página violada” referida por Silveira. O artista rompe com a página tradicional em muitos de seus livros. As obras da exposição livros foram criadas a partir da década de 1960 e neste aspecto estão conforme a indicação de Drucker para o surgimento deste gênero, embora ela não mencione este artista. Livros da exposição “Livros” auxiliaram a trilhar os passos do livro de artista, em expressão brasileira. Além de contemplar a produção em livro diversificada do artista,

acolheu passo a passo a instituição deste campo poético nascente.

As referências aportadas pelas exposições aqui referidas e a contribuição dos teóricos mencionados, nos abre para analisar a coleção de 29 obras da exposição *Livros*, em três instâncias: a da relação com a Narratividade e com a História do Livro e da Leitura, a da relação com a História da Arte recente e passada e a da relação com a própria poética do artista.

Referências

BOOK ARTS IN THE USA (A arte do livro nos Estados Unidos). New York: Center of Book Arts, 1990. 66p. (Catálogo de exposição).

Caldas, Waltércio. *Livros*. [Rio de Janeiro, 1999] 32p. [Catálogo de exposição com projeto gráfico do próprio artista e textos de Sônia Salzstein]. [Fotolito Rainer, Impressão Gráfica POSIGRAF]

_____. *Livros*. 19/04/2002 a 04/08/2002. MARGS Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoni, 19/04/2002 a 16/07/2002, Pinacoteca, 28/06/2002 a 04/08/2002 [exposição individual] RGS: MARGS e SP Pinacoteca, 2002. [catálogo de exposição] p.31.

BOOK ARTS IN THE USA (A arte do livro nos Estados Unidos). New York: Center of Book Arts, 1990. 66p. (Catálogo de exposição).

BROODTHAERS, Marcel. *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira Le Hasard*, Broodthaers, 1969.

CARRION, Ulisses. The new art of making books. In.: “Llibres d’artista / artist’s books”. Ulisses Carrión, Hubert Kretschmer, José Luis Mata, Guy Schraenen Paris: N.R.A. Shakespeare International, Editions CERPM, 1985.

CASTLEMAN, Riva. *A century of artists books*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

CASTLEMAN, Riva. *Artistas modernos enquanto ilustradores*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; JB Indústrias Gráficas. [Catálogo de exposição. Os trabalhos apresentados no presente livro foram selecionados para uma exposição montada com vistas a ser apresentada em diversos países da América do Sul e Ásia. A maioria dos livros são duplicatas das coleções do Museu de Nova Iorque.

COUTINHO, Wilson. *Artistas modernos enquanto ilustradores*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Caderno B. p.5. 22 / 05 / 1981.

DRUCKER, Johana. *The century of artists' books*. New York: Grannary Books, 2007 [1^a ed 1995].

LIVRO-OBJETO: A fronteira dos vazios. Rio de Janeiro: Centro Cultural banco do Brasil, 1994. 36p. (Catálogo de exposição com textos de Marcio Doctors, curador, José Mindlin e Lucilla Sacca; capa em acetato transparente e chapa galvanizada, Projeto gráfico de Tira Linhas Studio).

LLIBRES D'ARTISTA / ARTIST'S BOOKS. Ulisses Carrión, Hubert Kretschmer, José Luis Mata, Guy Schraenen. [Catálogo de exposição em espanhol e em inglês publicado em paralelo à exposição ocorrida entre 05 de outubro e 06 de novembro de 1981].

MOEGLIN-DELCROIX,, Livres d'artistes. Paris: Centre George Pompidou / B.P.I. Édition Hercher, 1985. Catálogo de exposição, em formato livro).

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS; Fumproarte/SMC,2001.

MODOS

HISTÓRIA DA ARTE: MODOS DE
VER, EXIBIR E COMPREENDER

