

ARTE & CRÍTICA

ANO XVI - Nº48 - DEZEMBRO 2018





ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Critica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Adriana Almada

Almerinda Lopes

Annateresa Fabris

Lisbeth Gonçalves

Jacques Leenhardt

Coordenação

Leila Kiyomura

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Projeto gráfico

Fernanda Pujol

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

<https://abca.art.br/arte-critica/>

Arte&Crítica

Ano XVI - Nº48 - Dezembro 2018

Imagem da capa: **Lhola Amira, *Philisa* : Hlala Ngikombamthise, 2018**

Imagem: © Leo Eloy / Estúdio

Garagem / Fundação Bienal de São Paulo

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

Caro leitor,

No encerramento do ano de 2018, apresentamos em nosso jornal uma série de matérias que apontam, de diferentes formas para questões de memória, um tema que se presta bem para esta época de avaliações e fechamento do ano.

Na seção ***Internacional***, é abordada a memória na narrativa do projeto *Private Nostalgia* do artista polonês Mani Mehrvarz, oportunizando o contato com uma produção pouco conhecida em nosso meio. Também no plano internacional, temos a apresentação da exposição retrospectiva de Gustav Klimt em Paris.

No panorama nacional, é destacada a grande perda de parte de nossa história da arte com o incêndio do Museu Nacional. Por outro lado, é resgatado e analisado o ativismo de Mario Pedrosa contra o nazi-fascismo. E a memória da cidade de São Paulo é revisitada na exposição de fotografias apresentadas no Museu Lasar Segall. O acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP é abordado pela ótica da trajetória das obras das bienais de São Paulo que o compõem. E, ainda sobre a 33ª Bienal Internacional de São Paulo, é destacada a presença das mulheres na sua última edição. Temos, também, o relato da criação do Instituto Juarez Machado, para preservar a obra do artista. Assim, o nosso passado artístico é revisitado por diferentes ângulos e caminhos, talvez em busca dos nexos que trazem a este presente complexo que vivemos, e na expectativa da construção de um futuro menos incerto.

Ainda sem fugir ao tema da memória, nesta última edição do ano e de nossa gestão à frente da ABCA, temos a satisfação de apresentar um relato das atividades de nossa diretoria no triênio 2016/2018. Nele damos conta, aos nossos associados e aos demais interessados, do que foi realizado, com muita dedicação e entrega pessoal por parte de todos os que dela participaram.

Apresentamos a nova diretoria, eleita para um novo triênio 2019, 2020 e 2021 agradecemos aos colegas a confiança que nos foi dada, prometendo uma nova gestão com realizações, idealismo e ética.

Desejamos a todos Boas Festas e um 2019 com muita participação, compreensão, colaboração e aceitação das diferenças.

Abraços

Maria Amelia Bulhões

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

10
***OF PALIMPSESTIC MEMORY AND
REVERSE MERGING: MANI MEHRVARZ,
PRIVATE NOSTALGIA***
EWA WÓJTOWICZ

ARTIGOS

14
***ARTE E CRÍTICA DE ARTE CONTRA O
NAZI-FASCISMO***
MARCOS FABRIS

38
***A TRAJETÓRIA DAS BIENAS ESTÁ NO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA USP***
ELZA AJZENBERG

48
***A ARTE NA ERA DA
ESPETACULARIZAÇÃO DA ARTE***
GABRIELA ABRAÇOS

56
***O INCÊNDIO QUE DESTRUIU O MUSEU
NACIONAL***
ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

SUMÁRIO

ENSAIOS

24
***AS MULHERES DO SEGUNDO ANDAR
EM AFINIDADES AFETIVAS NA 33^a
BIENAL***
SYLVIA WERNECK

32
***INSTITUTO INTERNACIONAL JUAREZ
MACHADO: UM PATRIMÔNIO A SER
REVERENCIADO***
LUCIANE GARCEZ

EXPOSIÇÃO

66
***AS FACES DE SÃO PAULO EM
HORIZONTES INTERNOS***



Images: Video stills Mani Mehrvarz, *Private Nostalgia*, 2014.

INTERNACIONAL

OF PALIMPSESTIC MEMORY AND REVERSE MERGING: MANI MEHRVARZ, PRIVATE NOSTALGIA

The project consists of more than 140 pieces of video footage, looped randomly to compose a long narration.

EWA WÓJTOWICZ
AICA/POLÔNIA

The project *Private Nostalgia* by Mani Mehrvarz consists of more than 140 pieces of video footage, looped randomly to compose a long narration. Among them there are visual episodes from the history of Iran, the artist's homeland, as well as excerpts from Mehrvarz's family home videos from the past. The content of the moving images, shown one after another with no preset order, varies from scenic landscapes to social turmoil, from wedding scenes to politically engaged speeches and from football games to war. The sequence of these visual samples is never the same, since Mani Mehrvarz designed the series of video footage as a database, out of which an algorithm chooses the succession of images. Therefore, a non-linear narrative is created, as the artist notices in the project's description.

If a randomly accessed database with its hidden structure of keywords driven by code may be a metaphor of contemporary culture, as Lev Manovich noted in his paper *Database as Symbolic Form* (1999), then *Private Nostalgia* pertains to this meaning. Due to the present-day networked culture,

history changes its quality from a linear narrative to an open project in a form of a database which content can be altered, remodeled and added to as well as subtracted from. The omnipresent connectedness available by networked media brings on the heterarchy of culture and challenges the way we perceive history through the wiki-model of organizing knowledge. As a result, history becomes, in a way, multidimensional and cannot be narrated using traditional and linear ways of storytelling. At the same time, it does not mean the end of history as declared by Francis Fukuyama (1992). It is rather a suggestion that history becomes navigable and heterarchical, instead of being linear (with points of beginning and end) and hierarchical (including the notions of 'big history' and 'small histories').

While nostalgia is a side-effect of dealing with memory and looking back at one's individual history, it can be also affected by some private and - looking at it from a broader perspective - also common factors. Nostalgia, defined as a longing for



the past, sometimes one's own, but sometimes never experienced directly but only imagined as "those good old days", is a particular phenomenon, especially after the above-mentioned "end of history". Personal histories tend to be forgotten then recollected and re-lived in the process of storytelling. The individual history (the one "as I remember it") may be different from the one officially constructed. Common experiences may be often re-enacted in a form of a spectacle but they can also be altered and re-contextualized.

Mani Mehrvarz's decision of taking on randomness and using historical video footage as variables, in a way reminds of so-called "Kuleshov effect" which proves that various scenes, once recorded, are prone to numerous interpretative possibilities because of montage. Back in his days, writing about montage, Walter Benjamin predicted the emergence of artifacts sometimes created already with a potential of their further alteration. Nowadays, it is remix that enables repetition and re-contextualization as a form of discourse with the past, its clichés and iconic images, while being open to future alterations. Therefore, remix in a way that is applied by Mani Mehrvarz in *Private Nostalgia* becomes not only a new form of narration but it is also deeply rooted in the very qualities

of contemporary media, particularly the way it shapes our perception and memory. As a result, memory becomes a palimpsest of images, some blurred while others quite vivid, some obviously meaningful, while others vague or even disturbing.

The "reverse merging" is a term from the field of economy, however it might be useful when applied to describe the process of remodeling history and memory through remix, as it happens with *Private Nostalgia*. In this way what's initially private (individual memory, affected by emotions and the Freudian "afterwardsness" - in a broader meaning as a knowledge of what happened next) becomes public, but at the same time the public factor (common imagination) is affected because we perceive it

differently. A common imagination as a repository of images and episodes is never the same; it changes due to the perspective of every narrator, projecting his or her psychological stance onto the viewed subject. That's why the images seem to be so haunting and the series of algorithm-driven episodes seems to be meaningful and surprising. The private merges with the public not only because of today's mediated perception, shaped by the constant online presence and access to decentralized knowledge. It is also because of remix as a main feature of contemporary culture that derives from various resources and plays with variables to reveal a multi-faceted set of meanings, as it happens with *Private Nostalgia* by Mani Mehrvarz.



BACK IN HIS DAYS, WRITING ABOUT MONTAGE, WALTER BENJAMIN PREDICTED THE EMERGENCE OF ARTIFACTS SOMETIMES CREATED ALREADY WITH A POTENTIAL OF THEIR FURTHER ALTERATION...



Fig. 1: A viúva, Käthe Kollwitz, 1921.

ARTIGO

ARTE E CRÍTICA DE ARTE
CONTRA O NAZI-FASCISMO

No Brasil, um exemplo paradigmático dessa posição é o trabalho de Mário Pedrosa, ativista político e crítico de arte situado na grande linhagem do pensamento intelectual brasileiro

MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

A crítica de arte politicamente consequente não pode furtar-se à defesa da democracia. No Brasil, um exemplo paradigmático dessa posição é o trabalho de Mário Pedrosa, ativista político e crítico de arte situado na grande linhagem do pensamento intelectual brasileiro, que estreia na crítica das artes plásticas com a hoje clássica conferência *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*, pronunciada por ocasião de uma exposição da artista no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, em 1933 - recorde-se: o mesmo ano em que o Reichstag alemão aprovou o ato de autorização pelo qual transmitia suas funções legislativas ao poder executivo, representado por Adolf Hitler. Marcado pelo agudo sentimento de urgência social e sem jamais abandonar a política, o crítico logo compreendeu que o momento histórico vivido pela Alemanha nazifascista repunha, no campo estético, o ato normativo stalinista, qual seja, a condenação da arte de vanguarda para fins de manipulação ideológica - no caso alemão, a expressão artística “degenerada” como sinônimo

da cultura bolchevique, “a extrema degenerescência do capitalismo judaico internacional”, segundo o regime nazista.

Gostaria de investigar de modo bastante abreviado como o crítico, a partir da conferência anteriormente mencionada sobre a artista alemã, identifica e valoriza certas questões estéticas verificadas na arte moderna banida pelo regime nazista para, positivamente, destacar toda experimentação formal e cultural perigosa aos cânones assentados - dentro e fora da Alemanha do período.

ENFIM, PEDROSA ESTAVA CONSCIENTE DO AMBIENTE SOCIAL EM ALTA TENSÃO AO SEU REDOR, PRENHE DE CRISES INSTITUCIONAIS...

Devemos, inicialmente, recuperar algumas das motivações mais imediatas de Pedrosa para a sua conferência: 1. a Revolução de 1930 (culminando com o golpe de estado que depôs o então presidente Washington Luís, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes e consagrou Getúlio Vargas como chefe do governo que marcaria o

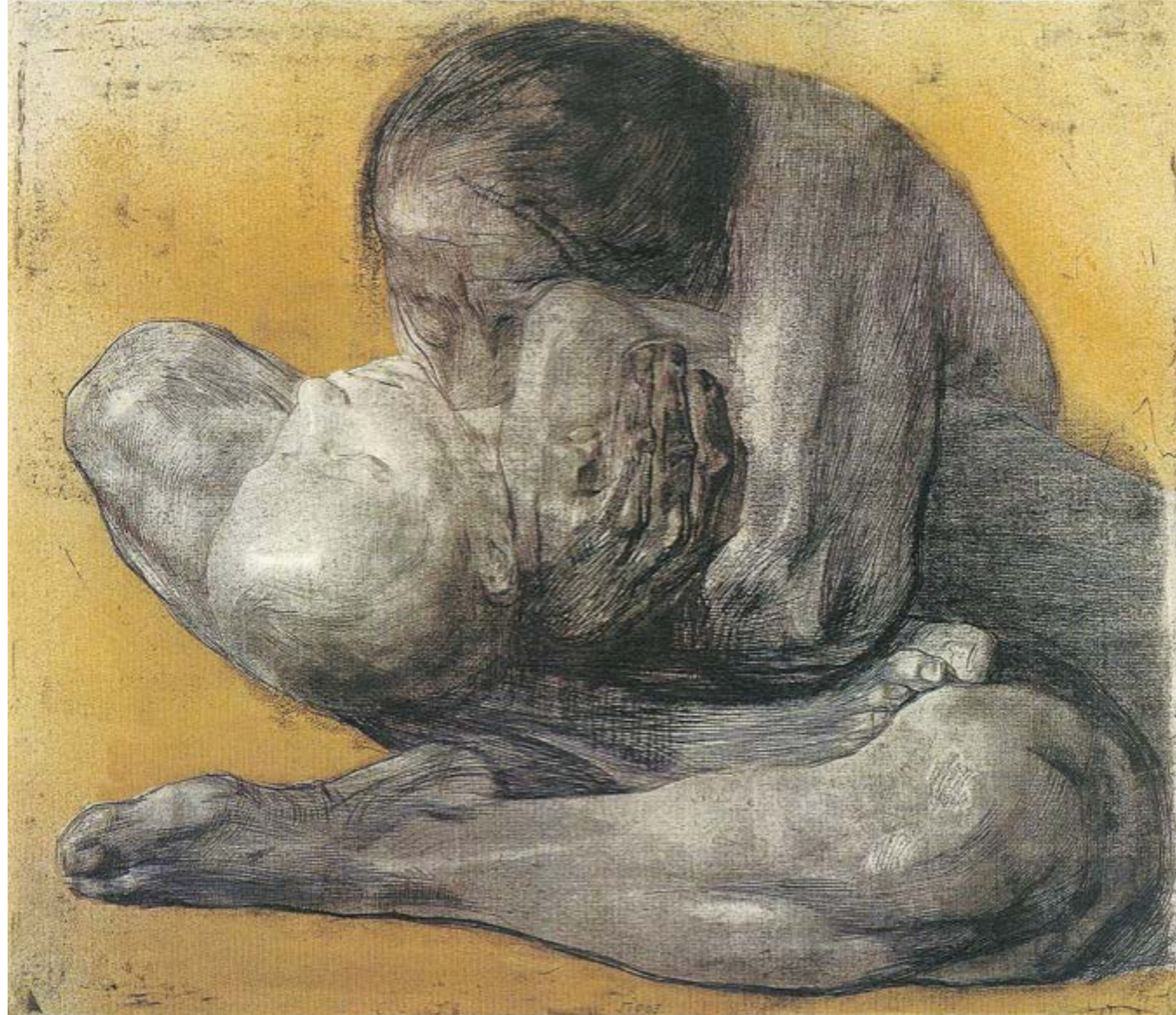


Fig. 2: Mulher e criança morta, Käthe Kollwitz, 1903.

fim da República Velha), 2. a Revolução Constitucionalista de 1932 (o movimento armado ocorrido em São Paulo com pretensão de derrubar o governo provisório de Getúlio Vargas e convocar uma Assembleia Nacional Constituinte), 3. a crise do café e 4. a pavimentação do caminho que consolidaria o nazi-fascismo na Europa e o exportaria para outras partes do globo, inclusive para os brasileiros: suas versões nacionais foram bem representadas à época pelas fórmulas esdrúxulas da Ação Integralista Brasileira (o movimento fundado por Plínio Salgado em 1932, afeito sobretudo aos ideais fascistas italianos). Enfim, Pedrosa estava consciente do ambiente social em alta tensão ao seu redor, prenhe de crises institucionais que exigiam mais do que as explosões estéticas verificadas na Semana de 22. A urgência do “político” na década de 30 interferia nas artes de modo central e mundial para lembrar que as polêmicas não deveriam ser somente artísticas mas também políticas; apartar tais esferas significaria corroborar as manobras ideológicas em curso. A exposição das obras de Käthe Kollwitz e a conferência de nosso crítico sobre a artista se inscrevem nessa sucessão de eventos e preocupações; então, no campo estético o debate político torna-se medular.

Em sua conferência, Pedrosa insiste que a arte de Kollwitz é exemplar por não se prestar a nenhum tipo de doutrinário. O alvo do crítico é, claro, a arte produzida na União Soviética em conformidade com as diretrizes estéticas ditadas pelo partido comunista, articuladas no Congresso de Kharkov, o Congresso Internacional de Escritores Proletários que aconteceu em 1930 e que



Fig. 3: A marcha dos tecelões, Käthe Kollwitz, c. 1893.

propôs um tipo único de literatura, o chamado Realismo Socialista, condenando as modernas técnicas “decadentes” do ocidente. Antes mesmo que tal posição se tornasse oficial, a partir de 1934, para toda a produção artística realizada na União Soviética, das artes à música, e influenciasse as produções artísticas de esquerda de todo o mundo, Mário Pedrosa se opôs contra a tendência liquidacionista que identificava nesse tipo de produto artístico, defendendo de modo intransigente uma arte de vanguarda sem concessões. Revelava, assim, a parcela reacionária do pensamento de esquerda inclusive para o

centro do pensamento da esquerda num momento em que claramente a Revolução de 1917 e a arte de vanguarda já não andavam juntas. O cataclísmico desacerto estético que consistia o Realismo Socialista era um índice expressivo da degeneração ideológica do marxismo em solo soviético.

KOLLWITZ NOS RECORDA DA NECESSIDADE DE REFAZER AS LIGAÇÕES ESTRUTURALMENTE DISSOLVIDAS ENTRE HOMEM E NATUREZA...

Na contramão dessa produção, a arte de Kollwitz não ilustrava, tampouco provinha de um conjunto de ideais programáticos. Despontava de uma experiência social marcada pela dor e se expressava do ponto de vista do proletariado, do qual a artista era legítima representante. No tratamento atribuído à forma artística e aos materiais, violados como se violentam os homens no mundo do trabalho alienado e da guerra, reside a força de sua arte: é instrumento de combate, nunca de propaganda oficialmente encomendada e tutelada. Kollwitz nos recorda da necessidade de refazer as

ligações estruturalmente dissolvidas entre homem e natureza, progresso técnico e universo cultural, indivíduo e trabalho social. Ao confrontar o ambiente que produz em escala industrial a desarmonia incontornável entre o homem e suas conquistas, Kollwitz é um caso exemplar de artista que produz o que o crítico definira por “realismo proletário”. Ela abandona as pesquisas puramente técnicas para “ver a sociedade ao vivo, em sua dramática fermentação”, buscando os elementos de uma constituição poética nas modernas relações contemporâneas, seja em matrizes expressionistas (notadamente na produção do movimento artístico alemão Die Brücke) ou naquelas naturalistas (Émile Zola na França ou Gerhart Hauptmann na Alemanha, este uma referência explícita na série “A Revolta dos Tecelões”). Uma arte cujo destino não se encerra em si mesma – aí a função socialmente relevante da obra de Kollwitz.

A conferência de Mário Pedrosa sobre a artista alemã conserva em germe as sementes que vivificarão durante toda sua crítica. Ele defenderá um “regime

anárquico” para as artes, atualizará a produção moderna, inclusive aquela brasileira (naquele momento histórico, informando a produção de artistas como, por exemplo, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo) e articulará questões prementes merecedoras de contínua consideração e atualização: 1. Como combater as versões totalitárias em solo nacional inspiradas em variantes europeias? 2. Como buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade dos homens, de modo a fazê-los transcender a visão convencional, obrigando-os a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a recondicionar-lhes o destino? 3. Como reunir as condições necessárias para dar o salto crucial rumo ao ponto de vista da totalidade? 4. Como valorizar a constituição de linguagens plásticas inéditas, destinadas a desencravar os homens da atonia perceptiva e encurtar as distâncias que os separam dos horizontes longínquos da utopia? Nos exercícios experimentais dessa liberdade, a mais intransigente autonomia artística alia-se ao propósito das vanguardas, aquele de extravasar no mundo vivido

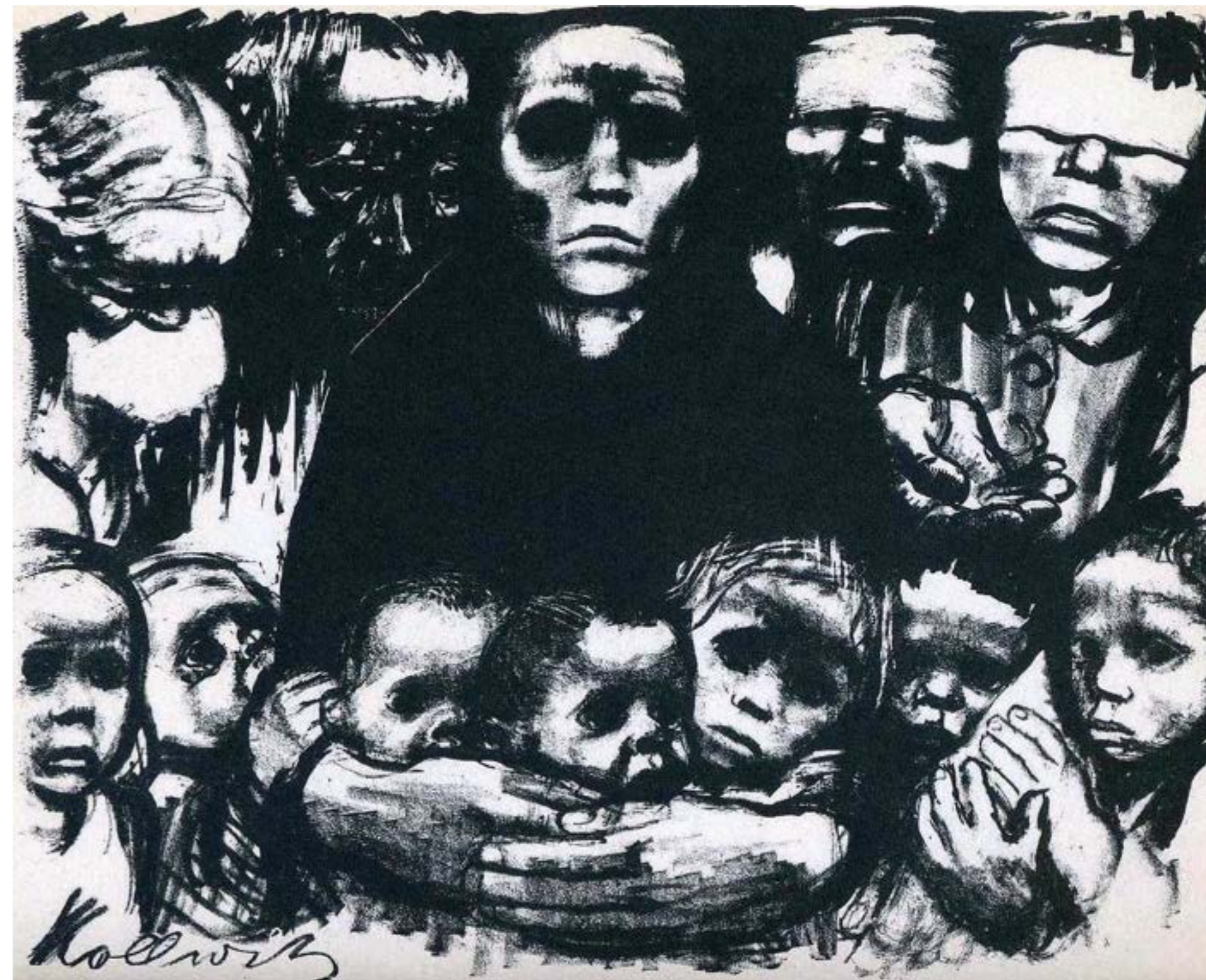


Fig. 4: Os sobreviventes, Käthe Kollwitz, 1923.

os conteúdos que precisaram de liberdade para decantarem-se segundo leis próprias.

DEVE-SE, ASSIM, PENSAR A ARTE E O DESENVOLVIMENTO DAS FORÇAS PRODUTIVAS SEM DISSOCIÁ-LOS...

Pela pena de Mário Pedrosa, Käthe Kollwitz nos ensina que tanto o artista quanto o crítico devem atentar para o termo “político”, que não significa a sujeição da arte e da crítica às exigências extra-estéticas do engajamento, muito menos aos imperativos doutrinários da mera ilustração ideológica. Criticar politicamente é opinar sem reservas no horizonte de uma ordem social antagônica e compartimentada. Também aprendemos a conceber o “social” na arte como resultado do poder comunicativo da forma, que ao se destacar e se contrapor à realidade, a submete a uma perspectiva imprevista graças à qual um novo mundo parece ser antevisto no âmago da percepção estética. Deve-se, assim, pensar a arte e o desenvolvimento das forças produtivas sem dissociá-los.

Do momento em que admitimos: 1. que a qualidade estética de uma obra depende imperiosamente do ponto de vista formalmente adotado (como, de resto, artisticamente demonstrado desde o impressionismo integral do Cézanne tardio) e que 2. também a crítica de arte deve adotar um ponto de vista não-eclético, sincero, discriminador e afirmativo, ou seja, uma crítica que não é despida de critério, tampouco indiferente aos valores e à escala de valores (é uma de suas funções tentar estabelecer tal escala), reconhecemos algumas lições legadas por Pedrosa e Kollwitz, com utilidade prática para uso contemporâneo, imediato e coletivo: ódio àqueles que contribuem para a constituição e permanência da situação contra a qual artista e crítico visceralmente se colocavam; amor e fraternidade àqueles que como Pedrosa e Kollwitz padeceram na situação que buscaram expor e extinguir. Ao concorrer *nesses termos* para evidenciar e acirrar a divisão entre homens com pontos de vista irreconciliáveis, Pedrosa e Kollwitz explicitam suas matrizes artísticas e políticas, indissociáveis entre si,

e tornam suas produções modelares: ensinam outros produtores de cultura que deverão, cada qual a seu tempo e modo, diminuir de maneira judiciosa as distâncias entre críticos e artistas exclusivamente produtores e público estritamente consumidor.

Contra todas as formas renovadas do fascismo e contra a repetição da experiência de Auschwitz, o crítico alemão Theodor Adorno escreveu:

“Hoje em dia qualquer pessoa, sem exceção, se sente mal-amada, porque cada um é deficiente na capacidade de amar. A incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz em meio a pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas. O que se chama de “participação oportunista” era antes de mais nada interesse prático: perceber antes de tudo a sua própria vantagem e não dar com a língua nos dentes para não se prejudicar. Esta é uma lei geral do existente”.

A crítica de Mário Pedrosa e obra de Käthe Kollwitz compartilham amor,

que poderíamos definir como o desejo de oferecer algo socialmente útil numa atividade que produz com as capacidades do outro. Isto requer atenção e afeição do outro. Isto sempre se pode obter, mesmo no ambiente profundamente degenerado que nos circunda nesse exato momento e que venceu o nazi-fascismo em suas formas clássicas apenas em termos militares. *Esse amor nos inspira; por ora, sua universalização, contra todas as variações contemporâneas de Auschwitz, ainda é música do futuro.*



Fig. 5: Amor fraternal, Käthe Kollwitz, 1924.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ARANTES, O. (org) *Política das artes - textos escolhidos I*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARANTES, O. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

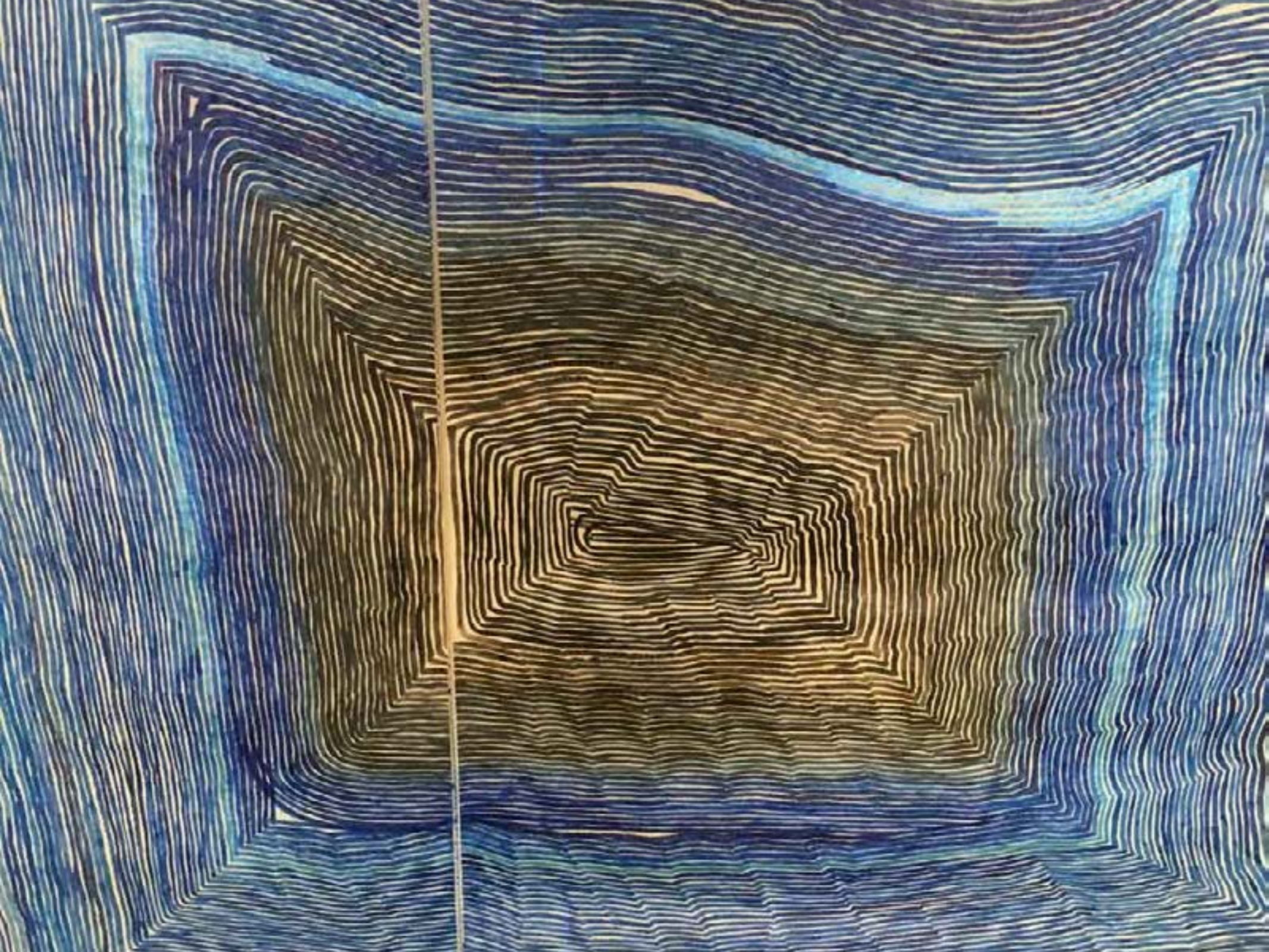


Fig. 1: Wura-Natasha Ogunji, A series of interconnected pools (We talked about nothing for hours), 2017. © Cortesia da artista.

ENSAIO

AS MULHERES DO SEGUNDO ANDAR EM AFINIDADES AFETIVAS NA 33ª BIENAL

Ao título obedecem as exposições coletivas, sob a batuta dos artistas escolhidos pela curadoria geral, os quais convidaram outros artistas para se reunirem em torno de suas concepções de afinidades afetivas...

SYLVIA WERNECK
ABCA/SÃO PAULO

Sete exposições coletivas e doze projetos individuais formam a 33ª Bienal de São Paulo, *Afinidades afetivas*. Sem tema pré-definido, nada mais natural que se apresente como várias mostras simultâneas que ocupam o mesmo edifício, sem necessariamente partilharem de objetivos ou interesses. Ao título obedecem as exposições coletivas, sob a batuta dos artistas escolhidos pela curadoria geral, os quais convidaram outros artistas para se reunirem em torno de suas concepções de afinidades afetivas.

A premissa parte de duas ideias: o romance “Afinidades eletivas” de Goethe e a tese de Mario Pedrosa, “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. O romance alemão do século XIX discute como são formados os afetos, que não são regidos unicamente por escolhas morais, mas também por aspectos culturais e mesmo processos biológicos que sequer somos capazes de entender. Nosso grande crítico brasileiro, em sua análise sobre o papel da obra, defende que esta deve ser avaliada quanto à sua capacidade de estabelecer uma relação entre a

intenção do artista e a sensibilidade do espectador. A maneira como este último é afetado, para Pedrosa, é, antes de efeito, justamente afeto. Privilegia-se, assim, uma fruição da exposição que tem mais a ver com as transformações e construções que ocorrem em cada visitante, afim com sua própria elaboração do que lhe chega, e do que ele próprio traz para a experiência artística.

Como em toda edição, muitas foram as críticas recebidas em resposta à opção de Gabriel Pérez-Barreiro por este modelo polifônico. Há que se concordar que toda escolha pressupõe muitas exclusões e, ao privilegiar um caminho, todas as outras possibilidades ficam relegadas, aguardando sua oportunidade quando for o tempo. Aqueles que desaprovam a edição têm se queixado de que a mostra carece de posicionamento político e ideológico. Ainda com Pedrosa, tenhamos em conta que para ele, o potencial emancipador da obra ocorre inevitavelmente ao propor questionamentos, e de maneira mais profunda que o engajamento explícito. Esta que escreve tem convicção de que

toda ação levada a cabo no espaço público da *polis* é, inevitavelmente, política, mesmo quando não se pretende como tal. Portanto, a polifonia tem tanto potencial transformador quanto qualquer outra proposta que Pérez-Barreiro pudesse apresentar. De mais a mais, o olho atento percebe a pulsão política da arte, que às vezes transpira pela obra, às vezes vaza pelo tema, e, na maior parte do tempo, transfere-se do processo criativo do artista, sub-repticiamente, para o que é deixado para a apreciação do público. Não fosse a arte tão eloquente assim, não seria tão atacada como sempre foi, e mais agudamente nestes tempos turbulentos de recrudescimento do conservadorismo.

NO MIOLO DESTA MIOLO, NO SEGUNDO ANDAR, MEIO NO MEIO DA PLANTA, ALOJA-SE, QUASE DISCRETAMENTE, UM NÚCLEO EXCLUSIVAMENTE FEMININO...

Ainda que cada núcleo tenha optado por ser seu próprio microcosmo, algumas características permeiam quase todas as propostas - especialmente a não observância a critérios taxonômicos antes sacralizados no mundo da arte e que, por mais que venhamos, há muito, questionando a ordem vigente, teimam em despontar. Há espaço para a pluralidade - borramento de fronteiras entre erudito e popular, técnicas tradicionais mescladas a um uso descontraído dos materiais, cruzamentos entre arte, ação e educação, bem como diálogos entre conceitos longamente desenvolvidos e peças materializadas por meio de processos catárticos que talvez nem se soubessem



Fig. 2: Nicole Vlado, “here” (i gaze at stars to heal wounds), 2018 © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

obras neste então, assim como expografias que desafiam a hegemonia do cubo branco e outras que o reafirmam. Ao arejamento do térreo, que reforça a abertura da arquitetura do pavilhão de Niemeyer, contrapõe-se a teatralidade das pesadas cortinas de veludo do mezanino. O segundo e o terceiro andares revisitam a tradição das salas e paredes brancas. Ao redor do vão, movimentada goela do edifício, tem-se à vista várias camadas díspares, até mesmo meio desarranjadas, que deixam claro que as afinidades afetivas se manifestam em ninhos, cada uma em seu núcleo.

No miolo deste miolo, no segundo andar, meio no meio da planta, aloja-se, quase discretamente, um núcleo exclusivamente feminino. Seção concebida pela artista Wura-Natasha Ogunji, *sempre, nunca* é uma co-curadoria colaborativa e horizontal. São seis mulheres de diferentes origens: Ruby Onyinyechi Amanze é nigeriana, Nicole Vlado e Wura-Natasha Ogunji são estadunidenses (mas ambas com fortes vínculos com a Nigéria), Youmna Chlala é libanesa, Lhola Amira é sul-africana, e Mame-Diarra Niang é francesa, tendo sido criada entre a Costa do Marfim, o Senegal e a França. São, portanto, mulheres que trazem na bagagem uma cultura fora do eixo hegemônico do sistema da arte. Ogunji esclarece que “Não são suas origens ou nacionalidades que são reveladoras, mas sim o fato de que suas obras quebram as narrativas hegemônicas e abraçam interrupções como aberturas necessárias”¹. O espaço que ocupam tem longos respiros, de certa forma em harmonia com a bienal como um todo, cheia de hiatos. Mas são intervalos integradores, como que respeitando o ritmo da respiração, da



Fig. 3: Youmna Chlala, LoveSeat, 2018 © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

pulsção. Via de regra, são trabalhos que vão além de si mesmos, buscando eco e interação com o público, com a materialidade do prédio, a presença dos corpos e a exposição dos próprios processos criativos. As obras foram pensadas dialogicamente para esta situação e concebidas especialmente para a mostra.

TALVEZ HAJA MENOS MULHERES QUE HOMENS FALANDO SOBRE AS EXPOSIÇÕES. FATO É QUE POUÇO SE TEM OBSERVADO ESTAS MULHERES. MAS ELAS TÊM OBSERVADO O MUNDO...

Por que me detenho especialmente neste grupo? Por ver que pouco se tem falado dele, ou melhor, delas, quando falam sobre Afinidades Afetivas. Talvez a delicadeza seja suave demais e alcance apenas quem se dispõe a deixar-se ficar um pouco mais. Talvez o silêncio seja encoberto por trabalhos mais histriônicos na seção adiante. Talvez haja menos mulheres que homens falando sobre as exposições. Fato é que pouco se tem observado estas mulheres. Mas elas têm observado o mundo.

Lhola Amira, em seu projeto “Aparições”, lavou os pés de afrodescendentes e indígenas em diferentes lugares da cidade e no próprio pavilhão. Este ato de conexão, reverência e cura para com as pessoas que receberam a oferenda rende homenagem às civilizações indígenas dizimadas ao longo da ocupação do território pelos europeus. A artista se interessa pelas questões referentes à liberdade de grupos previamente oprimidos. Se em sua terra natal a questão se relaciona à população negra, no Brasil, além desta, se estende também aos indígenas, usualmente invisíveis

nas discussões gerais.

O corpo, e mais especificamente a coluna, interessa a Youmna Chlala, que também é escritora e se norteia por esta parte da anatomia humana como a que se relaciona com a arquitetura e o mobiliário dos lugares. Suas “namoradeiras” de materiais corriqueiros e macios se moldam ao corpo do visitante que se recosta e, pausando, tem a chance de observar como outros visitantes observam as obras. Ou, por outro lado, de observar-se a si mesmo como participante do fato artístico, de seu corpo como parte do corpo da cultura.

A própria Wura-Natasha Ogunji apresenta desenhos delicados bordados em ambos os lados do papel, transformando a experiência bidimensional em cinética, uma vez que o espectador deve se movimentar ao redor da obra para percebê-la em sua totalidade. A leveza do material, que faz com que se agite em função da brisa, também coloca em evidência o caráter móvel e transitório das noções que construímos.

Os desenhos de ruby onyinyechi amanze frequentemente oferecem uma abertura à fantasia, memória e à construção de realidades. Em *sempre, nunca* se projetam no espaço em estruturas delgadas e articuladas como dobraduras, ganham complementos e propõem, também, uma experiência sensorial que se adequa à escala humana. Emergem como novas realidades fundadas a partir de sua relação com a arquitetura, entendida como abrigo de pessoas que carregam suas próprias memórias.



Fig. 4: Mame-Diarra Niang, 11:11, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

As marcas do tempo no edifício chamaram a atenção de Nicole Vlado, que moldou em gesso a superfície do piso em diferentes pontos, num registro de fissuras do chão que testemunham o desgaste de um uso intenso. Dispostas em pedestais acima das seções que lhes serviram de modelo, colocam na linha de visão a passagem do tempo que transcorre despercebidamente sob nossos pés.

O projeto 11:11, de Mame-Diarra Niang, sobrepõe passado, presente e futuro em colagens e animações. Possibilidades imaginadas ganham o mesmo status que memórias. Trata-se de uma instalação de vídeo na qual a experiência é imersiva. A atmosfera da sala escura com projeções no chão e nas paredes e música instrumental também composta por Niang confere ao corpo uma sensação de suspensão da realidade exterior. Perde-se a noção do tempo e, ao sair, a visão das janelas que exibem toda a pujança da natureza impõe um contraste proposital com o “aconchego” quase uterino da instalação.

sempre, nunca é único na 33ª Bienal por exibir apenas trabalhos comissionados, trabalhos comissionados de artistas mulheres, trabalhos comissionados de artistas mulheres vindas de ou com forte ligação com países não-hegemônicos. A distribuição das obras no espaço é mesclada, e as conversas entre as mesmas são propiciadas por esta ausência de setorização. Ainda que tenham sido concebidas por diferentes artistas, há certa afinidade subjacente na acolhida à participação do público e mesmo em certa leveza que se percebe em todas as propostas, um arejamento dos materiais escolhidos, quase um ritmo lento que se distancia do burburinho do restante da mostra.

Nesta seção no meio do segundo andar, no meio do edifício, a percepção é ativada em cadência própria. Ao mesmo tempo em que dialoga com questões localizadas no contexto deste lugar, desta cidade, deste país e deste momento, *sempre, nunca* convida o visitante a uma introspecção. Deixando-se mergulhar nesta suspensão do geral e concentração no particular, com sorte sairá de lá tendo tido um

encontro com formas sutis (mas nem por isso menos eficazes) de resistência. E é disto que a vida precisa.

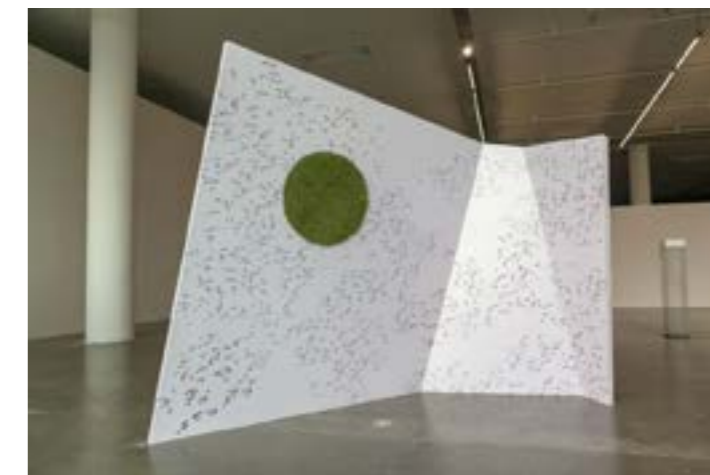


Fig. 5: ruby onyinyechi amanze, birds, 2018 © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

NOTAS

1 <http://www.bienal.org.br/post/5034>.

Acesso em 02/12/2018.



Fig. 1: Entrada do Instituto. Foto: Luciane Garcez.

ENSAIO

INSTITUTO INTERNACIONAL JUAREZ MACHADO: UM PATRIMÔNIO A SER REVERENCIADO

Inaugurado em 2014, é um espaço grandioso, criado para abrigar e expor algumas das obras da vasta coleção do artista

LUCIANE GARCEZ
ABCA/SANTA CATARINA

Um dos objetivos deste texto é dar visibilidade ao Instituto Juarez Machado, em Joinville, SC, ainda pouco divulgado nacionalmente, e parte de nosso patrimônio artístico e cultural. A visita ao local, no final do mês de novembro, foi uma grata surpresa. Inaugurado em 2014, na antiga casa dos pais do artista, é um espaço grandioso, de excelente estrutura, criado para abrigar e expor algumas das obras da vasta coleção do artista, e oferece também um salão onde acontecem exposições temporárias.

A casa, que é da década de 1940, foi reformada e parte dela transformada em um atelier cenográfico, prefigurando o estilo dos ateliers deste artista, que mantém 3 deles em permanente atividade: um em Joinville, um em Paris e outro no Rio de Janeiro, as três cidades eleitas por ele para viver e produzir. No atelier cenográfico, encontramos o retrato de sua mãe, a famosa bicicleta de “rodas quadradas”, objetos de decoração e móveis antigos; e nem a garrafa de champanhe falta, ícone de um artista que vem há mais de cinco décadas celebrando

a vida através de uma arte colorida, alegre, profunda em significados e camadas temporais, que valem a pena o tempo gasto para serem apreendidas e desveladas.

Os salões onde acontecem as exposições, e que foram construídos para este fim no terreno da casa, são amplos, bem iluminados e oferecem um espaço bem planejado, em dois níveis. Neste momento acontece a mostra “Festival de Esculturas Itinerantes”, que vai até 10 de fevereiro de 2019, e tem curadoria de Paulo Branquinho e participação de 26 artistas, nacionais e estrangeiros. Este espaço para exposições transitórias é separado das salas que mantêm uma mostra permanente do artista, em outro pavilhão, acima da loja, onde se encontram diversas peças referentes ao acervo de Juarez Machado, nada deixando a desejar a lojas de museus europeus, e onde está disponibilizada para consulta uma excelente coleção de livros sobre sua trajetória. Não podemos esquecer a cafeteria que vale a pena ser visitada, onde as cadeiras têm estampas de obras do artista, assim como as luminárias forjadas em

ferro também remetem à sua obra. Na parede em frente às mesas encontra-se uma instalação fantástica também de Juarez: desenhos, pinturas e colagens sobre sacos de vômitos de companhias aéreas - TAP, LATAM, Air France, etc. - mostrando figuras vomitando arte e cultura dos países a qual pertencem as ditas companhias. Ali temos um certo retrato deste artista: com seu bom humor característico, mostra personagens “vomitando” o que viram e visitaram em suas andanças por diversos países, sendo a arte o meio pelo qual partilham as experiências. A instalação é grande e abrange toda a parede, com cerca de 200 sacos de vômito de avião.

A COLEÇÃO DE TELAS DO ARTISTA FOI O QUE MAIS IMPRESSIONOU, NOS OFERECE UMA CAMINHADA POR SUA VIDA ARTÍSTICA DE UMA FORMA MUITO BEM ELABORADA PELO PRÓPRIO JUAREZ...

No jardim podemos ver esculturas do artista inseridas no meio de bromélias e frutíferas. Cada espaço do instituto foi pensado para dar uma visão sobre a poética de Juarez Machado, desde esculturas em ferro na grade da entrada, até as placas em acrílico nas portas dos banheiros, indicando feminino e masculino de uma forma muito particular.

A coleção de telas do artista foi o que mais impressionou, nos oferece uma caminhada por sua vida artística de uma forma muito bem elaborada pelo próprio Juarez, que arranjou as telas por temáticas correspondentes, nos proporcionando uma imersão em sua longa carreira nas



Fig. 2, 3 e 4: Instalação com sacos de vômito de companhias aéreas. Cafeteria do IIJM. Foto: Luciane Garcez.



Fig. 7: Vista parcial do salão que abriga a coleção de Juarez Machado. Foto: Luciane Garcez.

artes. Desde sua primeira tela pintada com tinta, aos 11 anos, outra que conta sobre sua amizade com o poeta Lindolf Bell, algumas que celebram sua vida entre França e Brasil, algumas mais recentes, mas ali, ao passearmos pela coleção, podemos ter uma visão colorida do que tem sido sua trajetória nas artes.

Artista multifacetado, transitando pela pintura, gravura, desenho, e escultura, foi um pioneiro da animação no país, criou cenários para a televisão e o teatro, sempre se reinventando e contando histórias. Aliás, esta é uma questão fundamental em sua poética: Juarez conta histórias, não pinta telas. E são tantas, que por vezes percebemos uma pintura por cima da outra, resultado de um artista que tem tanto a contar, tanto a dizer, que uma pintura só não basta, uma vida só não basta.

Aos 77 anos Juarez Machado esbanja simpatia, talento, inteligência e vitalidade. Conversamos por mais de 4 horas, e o artista se mostrou uma pessoa generosa, humilde e um curioso pela vida, tanto quanto pela arte.

Transitar por entre suas telas foi como ouvir histórias de viagens, de personagens - reais e imaginários -, participar de festas e perceber as múltiplas temporalidades da história da arte, a partir de um artista que estuda e conhece seu meio.

O Instituto promove ainda diversos eventos, tendo se tornado espaço importante para a vida cultural da região, tendo se tornado uma parada obrigatória a quem visita Joinville e arredores. Funciona de terça a domingo, e em quartas-feiras tem entrada gratuita. Detalhe: quem for visitar o instituto de bicicleta também recebe a gratuidade! Sem dúvida patrimônio inestimável para o Estado de Santa Catarina.



Fig. 8: A famosa bicicleta de “rodas quadradas”, marca registrada de Juarez Machado. Foto: Luciane Garcez.



Fig. 1: Giorgio De Chirico, O enigma de um dia, 1914. óleo sobre tela. Imagem: divulgação.

ARTIGO

A TRAJETÓRIA DAS BIENASIS ESTÁ NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP

São momentos de aplausos, pressões, torcidas e celeumas. Hoje pode-se indagar sobre o mérito desses embates...

ELZA AJZENBERG
ABCA/SÃO PAULO

A constituição do Museu de Arte Contemporânea da USP deve muito à ação de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), de Yolanda Penteadó e aos esforços de artistas e intelectuais que participaram e continuam a participar das diversas ações desse Museu. Somase a esses fatos, a dedicação de todos os diretores e pesquisadores que se desdobraram para consolidar, ampliar e dar visibilidade à coleção. Nesse contexto, é importante não perder de vista o papel das Bienais na formação do acervo do MAC USP.

A partir de 1951, o MAM inicia a organização da Bienal e, entre os regulamentos do evento, há uma cláusula que dá origem às aquisições dos prêmios bienais¹, na qual toda obra adquirida por empresa e/ou instituição seria incorporada ao acervo do Museu. O Museu de Arte Contemporânea recebe essas aquisições no conjunto das 1.236 obras provenientes do acervo do MAM, quando da transferência para a Universidade de São Paulo. Assinala-se, na coleção inicial do MAC USP, o gosto pessoal de Ciccillo e Yolanda, pois estes doam suas coleções particulares e também a seleção realizada pelos

júris das Bienais. Portanto, a formação do Acervo segue um cunho pessoal, mas também uma orientação profissional.

Em 1963, a Bienal torna-se uma Fundação, sem o compromisso quanto à doação dos prêmios. O declínio das doações oficiais não impede a constituição do maior conjunto de obras expostas nas Bienais de São Paulo. Deste conjunto, ficam 400 obras provenientes das Bienais, sendo que 215 são premiações, das quais está sendo extraído o núcleo ora em destaque, cerca de 100 peças. Entre essas estão os prêmios de pintura, desenhos, gravuras e tridimensionais, além da presença de algumas obras que foram destaques nas bienais.

O contato com os prêmios², através de obras do Acervo MAC USP, permite conferir e resgatar momentos do percurso das bienais. Essas premiações ocorrem de 1951 até 1977; entre 1979 e 1987, são interrompidas, retomadas em 1989 e interrompidas novamente. São momentos de aplausos, pressões, torcidas e celeumas. Hoje pode-se indagar sobre o mérito desses embates.



Fig. 2: Tarsila do Amaral, Estrada de Ferro Central do Brasil, 1924. Óleo sobre tela. Imagem: divulgação.

DA I BIENAL PARTICIPAM 21 PAÍSES. SÃO TRAZIDAS 1800 OBRAS, ENTRE AS QUAIS TRABALHOS DE ALGUNS DOS ARTISTAS MAIS IMPORTANTES DO SÉCULO XX...

A ideia de que São Paulo deveria organizar uma exposição internacional de artes plásticas surge em 1949, quando o Museu de Arte Moderna promove a mostra “Do Figurativismo

ao Abstracionismo”. A ideia amadurece no ano seguinte, durante a Bienal de Veneza. Em 1951, Ciccillo Matarazzo lança-se à realização desse projeto. Assessorado por Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, organiza a grande mostra em um pavilhão especialmente construído no parque Trianon, onde hoje está o prédio do MASP.³ Da I Bienal participam 21 países. São trazidas 1800 obras, entre as quais trabalhos de alguns dos artistas mais importantes do século XX: Picasso, Léger, Rouault, Morandi, Max Ernst, Henry Moore, Max Bill e Alexander Calder, entre outros, ao lado de pintores brasileiros, como Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Durante os 66 dias em que permanece no galpão do Trianon, a exposição é vista por 100.000 pessoas.

Os primeiros prêmios internacionais, no valor de 100.000 cruzeiros cada um, são distribuídos entre Roger Chastel - pintura -, da França, com seu quadro neocubista *Namorados no Café* e Max Bill - escultura -, da Suíça, cuja obra *Unidade Tripartida* causa impacto junto ao público⁴. Danilo Di Prete, com seu quadro

Limões, conquista o primeiro lugar na categoria pintura nacional, enquanto o prêmio de escultura nacional vai para Victor Brecheret, com o *O Índio e a Suassupara*.

A PARTICIPAÇÃO DA DELEGAÇÃO AMERICANA, COM OBRAS DE POLLOCK, ROTHKO, MARK TOBEY E DE KOONING, DE CUNHO EXPRESSIONISTA ABSTRATO, TRAZ A CONSTATAÇÃO DE QUE O EIXO ARTÍSTICO ESTAVA SE DESLOCANDO DE PARIS PARA NOVA YORK...

A I Bienal, da qual o MAC USP detém a maioria dos prêmios regulamentares (os chamados grandes prêmios), além dos de aquisição, é a porta de entrada para a abstração, em suas diversas faces, gerando o debate entre figuração e abstração que se estende por muito tempo no cenário artístico brasileiro.

A participação da delegação americana, com obras de Pollock, Rothko, Mark Tobey e De Kooning, de cunho expressionista abstrato, traz a constatação de que o eixo artístico estava se deslocando de Paris para Nova York. O júri da Bienal e a própria crítica brasileira

insistem em não notar as transformações assinaladas por essa nova postura frente à arte. Prova disso, é que nenhum artista dessa delegação foi premiado e por esse motivo o MAC USP não possui nenhuma obra do expressionismo abstrato americano.

No Acervo do MAC USP, entre os prêmios de aquisição, há abstratos líricos, como Baumeister e Magnelli, ambos membros do grupo “Abstraction-Crèation” e Afro Basadella, do movimento “Frente Nuovo delle Arti”. A premiação de Max Bill e as implicações resultantes dessa proposta influenciam profundamente jovens artistas brasileiros que a partir desse momento passam a buscar a Arte Concreta. A linguagem adotada pela Abstração Geométrica alia-se ao desejo de modernização do país que permeia não somente o pensamento intelectual e artístico, como o político e econômico⁵.

Ivan Serpa, que recebe o prêmio de aquisição, é um dos primeiros artistas concretistas no Rio de Janeiro, pontuando o início de um movimento inovador que se estende por toda a década de 1950. Ainda abstratos são os desenhos do alemão Uhlmann, dentro de um formalismo com origem na Bauhaus, e a escultura de Roszak, de caráter expressionista.

A figuração possui força maior na gravura, com os trabalhos dos italianos Viviane - Grande Prêmio - e Ciarrochi - prêmio aquisição -, dos ingleses Adams - prêmio aquisição - e Clough - prêmio aquisição -, do expressionismo de Goeldi - prêmio regulamentar - e Grassmann - prêmio aquisição, e dos europeus Minguzzi e



Fig. 3: Maria Martins, A Soma de Nossos Dias, 1954. Sermolite e estanho. Foto: Cecília Bastos.

Richier prêmios de aquisição.

Nessa I Bienal há também a ação das colônias estrangeiras, que adquirem obras de seus países, como por exemplo os portugueses, com telas de Botelho e Júlio Rezende, e os italianos, com um bronze de Fazzini e um óleo de Birolli. Sophie Tauber Arp - prêmio de aquisição - e Tarsila do Amaral - prêmio de aquisição - causam surpresa, pois os trabalhos são de momentos anteriores à Bienal, 1931 e 1924, respectivamente.⁶ A justificativa repousa na qualidade e na oportunidade rara de enriquecer o acervo com obras ícones para a história da arte.

Através das premiações atribuídas na I Bienal, é possível perceber que o processo de seleção leva em consideração as tendências européias e não aceita ainda as novas tendências propostas pela arte norte-americana. Outro fator, tão significativo quanto este, se dá por conta das relações de Yolanda e Ciccillo com a arte européia, em especial França e Itália - fator evidente em suas coleções particulares. Essas relações influenciam os contatos realizados com artistas, críticos e empresários ligados ao MAM e às Bienais.

Em 1953, com a presença de mais de 6.000 pessoas, a II Bienal de São Paulo é inaugurada, sendo considerada uma das três mais importantes exposições de arte moderna do mundo, equiparada à de Veneza e à Carnegie International, de Pittsburgh, EUA. Com cerca de 4000 trabalhos, a II Bienal apresenta uma retrospectiva do Cubismo e do Futurismo, salas dedicadas a Picasso e Klee, além de obras de Laurens, Moore e móveis de Alexander Calder. Laurens recebe o Grande Prêmio pela influência que sua escultura exerce na arte do século XX. Moore ganha o de

melhor escultor estrangeiro e Bruno Giorgi o de melhor escultor nacional. Na pintura, o mexicano Tamayo obtém o prêmio de melhor pintor estrangeiro; Di Cavalcanti e Volpi dividem o prêmio de melhor pintor nacional⁷.

Em 1955, inspirada no exemplo da Bienal de Veneza, a III Bienal escolhe um artista vivo para simbolizar os movimentos contemporâneos da arte. O eleito é o pintor Fernand Léger, que recebe o grande prêmio. O conjunto de obras da III Bienal, no setor nacional, tem como artistas premiados: Milton Dacosta, pintura; Marcelo Grassmann, gravura; Carybé e Aldemir Martins, desenho.

A IV Bienal ocorre em clima de polêmica: acontecem diversas manifestações para que se anule a decisão do júri, porém Francisco Matarazzo Sobrinho garante o resultado final. A delegação da Alemanha envia trabalhos de Kandinsky, Klee, Gerhardt Marks e Munch. Os brasileiros rejeitados, em sua maioria por adotarem uma postura figurativa, protestam e conseguem que Giorgio Morandi, representante dessa corrente, seja contemplado com

o grande prêmio de pintura.

Na V Bienal, o júri toma uma atitude conciliadora e concede o Grande Prêmio à escultora inglesa Barbara Hepworth, enquanto que os prêmios nacionais ficam com alguns artistas rejeitados da III Bienal, tais como Manabu Mabe, e com vários figurativos, tais como Marcelo Grassmann.

A partir da sexta edição, a Bienal não pode mais contar com o patrocínio exclusivo de Ciccillo. O aumento das delegações e o conseqüente crescimento de público tornam as bienais um sucesso, mas ultrapassam os limites econômicos do empresário. A solução é transformá-la em Fundação para que possa ser beneficiada com incentivos públicos. Contudo, nesse momento já está consolidado o evento.

Os dez primeiros anos de existência da Bienal motivam a internacionalização da arte no país, assim como sua ampliação e divulgação. A partir das bienais, jornais abrem suas seções especializadas em artes plásticas, multiplicam-se galerias e *marchands* e a arte transforma-se, também, em investimento.



Fig. 4: Liuba Wolf, Pássaro. Foto Cecília Bastos.

NO PERCURSO DA BIENAL, DEVE-SE LEVAR EM CONTA A GRANDE ABERTURA PARA A REFLEXÃO ESTÉTICA E O ESPAÇO DE LIBERDADE QUE PODE SER CONSTRUÍDO PELA ARTE...

O percurso histórico das bienais e, especialmente, o destaque de artistas, obras e movimentos através das premiações, provoca debates e críticas, porém constitui também importante eixo para o entendimento das profundas transformações na produção artística brasileira. O impacto museológico da aquisição desses prêmios para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo é bastante significativo. O segmento do acervo que congrega desenhos, gravuras, pinturas e objetos tridimensionais, vindos das bienais, mostra a diversidade



Fig. 5: Bruno Giorgi, Figura, 1951. Imagem: divulgação.

das tendências e a disparidade das obras no que se refere aos movimentos estéticos que entram no país.

Como “museu fórum”, o MAC USP está voltado à pesquisa e às interfaces do conhecimento, tem nesse referencial de premiações farto material para leituras especializadas e experimentações. Dessa forma, o museu tem o seu perfil internacional enfatizado, o seu rico acervo acrescido por obras representativas de diversos movimentos e uma grande abertura para a inserção da arte emergente.

De modo geral, a Bienal Internacional de São Paulo consolida uma proposta de cunho transformador, tornando-se ponte de comunicação do Brasil com as mais novas tendências artísticas – verdadeiro divisor de águas da arte brasileira tanto interna como externamente.

O impacto das primeiras bienais é grande. Embora tenham causado perplexidade, o visitante não pôde ficar indiferente diante das obras dos artistas de vanguarda. De fato, para o grande público, a Bienal

passa a ser a oportunidade de entrar em contato direto com as obras de artistas consagrados. A Bienal torna-se o espaço para a democratização do conhecimento da arte internacional no Brasil.

Dessa forma, estabelecem-se as bases de uma nova etapa para a arte no país, não só no que se refere à sua titulação pelo acesso ao conhecimento de novas tendências internacionais, mas também à profissionalização e à criação de um mercado promissor para as obras de artistas brasileiros. A Bienal proporciona momentos para divulgação do modernismo brasileiro e de artistas emergentes. A cada nova edição, jovens artistas vão sendo divulgados, renovando o panorama artístico brasileiro em diálogo, ou mesmo sob debate, com as manifestações artísticas internacionais.

A trajetória das Bienais Internacionais de São Paulo não é linear. Nessa avaliação crítica, são contínuos os questionamentos sobre as premiações das primeiras edições: deveriam ter ocorrido ou não? Um item sempre lembrado é a questão

do núcleo histórico e retrospectivo, completando leituras e o seu caráter informativo-educacional. Outras questões levantadas envolvem até o sentido e os critérios de seleção. Apesar de todos os debates, não se pode ignorar a importância histórica e presente dessas grandes mostras.

No percurso da Bienal, deve-se levar em conta a grande abertura para a reflexão estética e o espaço de liberdade que pode ser construído pela arte. Soma-se, ainda, a mudança de mentalidade dos colecionadores com relação à arte brasileira, atraindo o investimento de órgãos públicos e da iniciativa privada. Deve-se assinalar também: a geração de novas atuações profissionais dentro do universo cultural; o estímulo à crítica; a formação de peritos na área artística e a ampliação da divulgação da arte em todos os meios de comunicação.

NOTAS

1 “Todos os demais prêmios posteriormente instituídos se compreendem como sob cláusula de aquisição, passando as obras adquiridas à plena propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (Catálogo da I Bienal de São Paulo, 1951).

2 Entre as categorias de prêmios distribuídos pelas bienais, pode-se encontrar: os prêmios regulamentares (grandes prêmios), atribuição de certa quantia em dinheiro aos artistas pelo júri da Bienal; prêmios de aquisição, a obra e adquirida por empresas e/ou instituições e doada ao Acervo do MAM SP e, prêmios especiais, indicados pelo júri da Bienal.

3 BIENAL 50 ANOS (1951-2001). Edição de Comemoração do 50º Aniversário da I Bienal de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal Internacional de São Paulo, 2001.

4 A obra Unidade Tripartida, pertencente ao Acervo do MAC USP, encontra-se na exposição “Beyond Geometry: Experiments in Form 1940s–70s”, emprestada ao Los Angeles

County Museum of Art (LACMA).

5 ARTE NO BRASIL, São Paulo: Abril Cultural, 1979 (vol. II).

6 A obra de Tarsila do Amaral foi adquirida pela Reitoria da Universidade de São Paulo e a obra de Sophie Tauber Arp foi o Banco Nacional Imobiliário. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Bienais no Acervo do Mac USP (1951-1985), São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987 (catálogo de exposição).

7 BIENAL 50 ANOS (1951-2001). Edição de Comemoração do 50º Aniversário da I Bienal de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal Internacional de São Paulo, 2001.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. *Acervo do MAC e as bienais*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.

AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: BFB/Projetos, 1987.

ARTE NO BRASIL, São Paulo: Abril

Cultural, 1979 (vol. II).

BIENAL 50 ANOS (1951-2001). Edição de Comemoração do 50º Aniversário da I Bienal de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal Internacional de São Paulo, 2001.

JARDIM, Evandro. C. F.P. *Exposição das obras premiadas nas bienais internacionais de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1989.

LINS, Paulo de Tarso Amendola. *Arquitetura e as primeiras bienais 1951 e 1953*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos: São Carlos, 2000 (dissertação).

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, *Bienais no Acervo do Mac USP (1951-1985)*, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987 (catálogo de exposição).

MUSEU LASAR SEGALL. *Bienais e a Abstração: a década de 50*, São Paulo: Museu Lasar Segall, 1978.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ZANINI, Walter. *MAC USP e Bienal: anos 1960-70*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.



Fig. 1: L'exposition immersive "Gustav Klimt". Atelier des Lumières © Culturespaces / Eric Spiller.

ARTIGO

A ARTE NA ERA DA ESPETACULARIZAÇÃO DA ARTE

Os centros culturais de Arte Digital "Atelier des Lumières" e "Carrières de Lumières" têm o objetivo de operar com tecnologias inovadoras, criando um modelo inédito de exibição da arte

**GABRIELA ABRAÇOS
ABCA/SÃO PAULO**

Em abril deste ano de 2018, Paris inaugurou um novo Centro Cultural o "Atelier des Lumières" com exposições de Gustave Klimt, Egon Schiele e Hundertwasser. O espaço trouxe à capital francesa, a receita muito bem sucedida da matriz "Les Carrières de Lumières" localizada em Les-Baux-Provence. A rede é gerida pelo grupo empresarial *Culturespaces*, que ainda é responsável pela gestão de vários outros centros de arte multidisciplinares na França. Os centros culturais de Arte Digital "Atelier des Lumières" e "Carrières de Lumières" têm o objetivo de operar com tecnologias inovadoras, criando um modelo inédito de exibição da arte. Esta abordagem com projeções fílmicas de imagens e sons apresenta um novo tipo de relação com a arte, chamada de "Arte imersiva".

A partir do uso de altas tecnologias e de equipes especializadas, estes centros culturais criam filmes temáticos de artistas, com recortes específicos que remontam a uma narrativa. Por este aspecto cinematográfico e tecnológico, estas exposições atraem somas extraordinárias de público.

Segundo os organizadores, em um ano de exposições estes centros culturais receberam cerca de 3 milhões de espectadores, e segundo a gestão, este fenômeno se deve às novas tecnologias que permitem a transmissão de conteúdos da arte e da cultura a um público mais amplo, e caracterizam estas instalações como uma revolução digital.

A experiência neste espaço de arte é realmente uma imersão na obra colocada em foco. O ambiente lembra a câmara escura do cinema. Para além da sensação cinematográfica de uma tela 2D, o espaço envolve o visitante com imagens e uma trilha sonora devidamente selecionada, de acordo com a releitura que se propõe fazer de cada artista. A partir do uso de 140 projetores, as imagens vão sendo projetadas na superfície de projeção, distribuídas entre as paredes e o chão. Isso significa dizer que as imagens também são estampadas nos visitantes, que tem seus corpos "tatuados" pelos motivos artísticos selecionados. A apresentação digital de cada artista tem a duração de cerca de 30 minutos. E são 30 minutos

de uma contemplação deslumbrante, em uma experiência fenomenológica, no qual o espectador é convidado a sorver o espetáculo mágico da arte.

Neste ambiente imersivo, o espectador é tomado pela emoção da épica conjunção entre imagens e músicas. O conceito de arte imersiva é muito recente e envolve os paradigmas da realidade virtual e da interação visual. Por meio de distintas tecnologias, desenvolvem-se os diversos tipos de ambientes imersivos. O conceito abrange desde uma visualização em três dimensões, até a instalação de um espaço de CAVE¹. Neste último caso, cria-se um ambiente virtual onde o indivíduo é dotado da capacidade de interação virtual, através do processamento e trocas de dados entre os equipamentos interligados e as manifestações humanas de sons ou movimentos.

A EXPOSIÇÃO É CONCEBIDA E PREPARADA PARA SER UM ESPETÁCULO EM SI, INDEPENDENTE DOS ARTISTAS OU DOS TEMAS QUE SÃO COLOCADOS EM EVIDÊNCIA...

A tecnologia utilizada no espaço expositivo de 2 000 m² do *Ateliê*

des Lumières em Paris conta com a tecnologia AMIEX® (Art & Music Immersive Experience) que coloca mais de 3000 imagens de alta resolução em movimento no ritmo de uma trilha sonora selecionada.

A exposição é concebida e preparada para ser um espetáculo em si, independente dos artistas ou dos temas que são colocados em evidência. O ambiente desperta a curiosidade pela novidade tecnológica e pelo apelo dos sentidos, com os quais dialoga. Desde a fundação do primeiro espaço de arte imersiva em Les-Baux-Provence, as exposições têm atraído grandes somas de público, que saem maravilhados com a experiência vivida. De fato são 30 minutos de contemplação de uma performance em que o espectador é convidado à mergulhar em uma piscina fenomenológica de uma narrativa criada por imagens sincronizadas aos efeitos sonoros.

A proposta artística do espaço é extremamente sedutora. Justamente porque se vale da tradição artística de nomes consagrados da história da arte para produzir um novo espetáculo.

A receita do sucesso é simples: tradição artística + tecnologias digitais= espetacularização da arte. E é justamente a transformação da arte em espetáculo que atrai tanto público. Sobretudo o público leigo, não especializado em arte.

O termo “espetáculo” como origem etimológica, remete à noção de “*spectare*”, ou seja, olhar com atenção. No contexto atual da teoria crítica, o termo foi revestido de um sentido mais sinestésico e menos intelectual, em outras palavras, associa-se o espetáculo àquilo que nos tira da realidade física e nos transporta virtualmente a uma vivência agradável e deleitosa.

Um dos maiores críticos da sociedade do espetáculo é o autor de uma obra homônima. Nesta obra, Guy Debord identifica a produção do espetáculo como o mecanismo que alimenta a alienação do sistema vigente. Sua obra, essencialmente marxista, apresenta a tônica de reprovação deste mecanismo e descreve-nos como isto se reproduz no universo da cultura, “*A cultura tornada integralmente mercadoria deve também*

tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular”. (DEBORD, 1967)². Debord localiza a cultura como um foco importante na prática da alienação, sobretudo, quando ela é descontextualizada. Ao ser afastada de seu contexto, a arte perde sua capacidade crítica de juízos, ao ser desconectada de sua historicidade, e assim a cultura torna-se mercadoria e pode ser consumida espetacularmente:

O fim da história da cultura manifesta-se por dois lados opostos: o projeto de superação na história total e sua manutenção organizada como objeto morto, na contemplação espetacular. Um desses movimentos ligou seu destino à crítica social: o outro, à defesa do poder de classe. (Idem, pp.121)

Sem História, sem a contextualização do autor e de suas motivações, a obra de arte é esvaziada de seu valor cultural. Nesta perspectiva, Debord aponta a transformação da arte em mercadoria, consumida através do espetáculo. Sem o suporte da História para atribuir-lhe valor, a produção espetacular faz-se necessária para tornar a arte, ou a cultura em questão, em mercadorias desejadas para o consumo superficial e irrefletido. Por esta razão, o consumo do espetáculo atrai multidões, que fruem a experiência sem ponderar sobre elas, uma vez que, a reflexão exige contextualização, espaços de silêncio e de reelaboração do conteúdo “visto e consumido”.



Fig. 2: L'exposition immersive “Hundertwasser, sur les pas de la sécession viennoise”. Atelier des Lumières © Culturespaces / Eric Spiller.

IMERSO NESTA PISCINA SINESTÉSICA DE ESTÍMULOS VISUAIS E SONOROS, O ESPECTADOR NÃO ELABORA O QUE VÊ, ELE USUFRUI PASSIVAMENTE O ESPETÁCULO QUE LHE ESTÁ SENDO PROPOSTO...

No caso dos espetáculos cinematográficos oferecidos pela proposta tecnológica do *Atelier des Lumières*, apresentam-se exposições em ambiente de luzes, movimento e sons, e pouco espaço há para que o espectador medite sobre o que esta vendo. Imerso nesta piscina sinestésica

de estímulos visuais e sonoros, o espectador não elabora o que vê, ele usufrui passivamente o espetáculo que lhe está sendo proposto. Não há espaço para a reflexão crítica e elaborativa por dois aspectos: ausência da contextualização do objeto de exibição e ausência da pausa para o pensamento. Ao refletir sobre a elaboração do pensamento, o filósofo Merleau-Ponty, salienta que o pensamento exige espaço de elaboração. Em *O Olho e o Espírito*, ele declara:

“(...) Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental em que intervêm fenômenos altamente “trabalhados”, os quais nossos aparelhos antes produzem do que registram.” (Merleau-Ponty, 1961).³

Se a atividade do pensamento exige produção e transformação, podemos acrescentar que o processo de construção de ideias exige o silêncio da reflexão. Logo, poderíamos inferir que o exercício do pensar é avesso ao excesso de estímulos. Neste sentido, nos cabem algumas questões sobre

o sucesso de público da proposta imersiva do *Atelier des Lumières*. O público visita o espaço com o intuito de conhecer a obra do artista em questão, ou é atraído pela inovação da linguagem e pela experiência sinestésica espetacular?

Ao descrever este Centro Cultural, a crítica de arte Sheila Leirner afirma que a exposição inaugura “*o grande kitsch temático da arte*”⁴ comparando o espaço de exposições tecnológicas à um grande parque temático, como os tantos que já existem na França e na Europa em geral. A comparação evidencia o fato de que o *Atelier des Lumières* está mais para um “parque de entretenimento”, que especificamente para um Centro Cultural de Arte. Leirner ainda acrescenta:

Até a próxima que agora é hoje e os que se vendem ao mundo do espetáculo, ao invés de levar arte ao povo – em nome da diversão, vulgarização e consumo – acabam por afastá-lo cada vez mais da verdadeira experiência estética! (LEIRNER, 2017).

Nesta perspectiva, o espectador adentra o espaço com a noção que verá

uma exposição de Klimt, de Schiele e de Hundertwasser. Entretanto, estas obras são temas para outro tipo de exposição, que de fato é o mote do espaço cultural- a relação imersiva com as potencialidades tecnológicas. Os artistas em questão são somente pretextos culturais, para a exposição da linguagem cibernética. Segundo a pertinente crítica de Leirner, o espaço vende um produto, cuja maior importância e atenção está na forma e não exatamente no conteúdo apresentado. Ao sair da visita o espectador esteve imerso em uma realidade cibernética que transitou por temas e cores, a partir dos artistas da vez. O espectador viveu uma experiência tecnológica, não artística.

WALTER BENJAMIM JÁ PROBLEMATIZOU A PERDA DA AURA DIANTE DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA...

A discussão aqui levantada não se trata de negar a inovação tecnológica e de demonizá-la. Muito longe disto. As potencialidades da arte imersiva são tremendas e são um marco das

conquistas culturais do século XXI. Não se trata de enaltecer a aura da obra de arte, trata-se de problematizar o quanto de pensamento elaborado, de criação artística, o quanto de conteúdo cultural, estão sendo oferecidos sobre os artistas colocados em foco. Walter Benjamin já problematizou a perda da aura diante da reprodutibilidade técnica. Ele analisou a situação da obra de arte, à luz do advento e popularização da fotografia e das gravações radiofônicas. Benjamin sinaliza a destruição da aura artística, mas valoriza o poder de alcance da reprodução:

Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar,

a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra. (BENJAMIN, 1955).⁵

Benjamin aponta a dimensão positiva dos mecanismos de reproduções técnicas. Podem-se evidenciar detalhes, ângulos, movimentos que a imagem ou peça original deixavam entrevistos. A reprodução ainda colabora para a divulgação, para levar o conhecimento da obra de arte, para outros públicos que não teriam condições de conhecê-la *in locu*.

Com estes aspectos positivos levantados por Benjamin, fazemos votos que a experiência imersiva do *Atelier des Lumières* de Paris possa vir somar, à experiência estética, e que possa alargar as possibilidades

perceptivas da obra de arte. Se a exposição de arte imersiva tem se apresentado como espetáculo, que estes mecanismos de divulgação e sedução possam despertar no público leigo a curiosidade pela arte colocada em foco.

Se a exposição tem apresentado tanto sucesso de público, desejamos que este dado colabore para a divulgação da arte e de sua história. Desejamos que estes milhares de espectadores saiam do espaço, com a autêntica vontade de buscar conhecimento sobre os artistas apresentados.

Que a arte não se resuma à mercadoria. Ainda cremos no potencial transformador da arte!!

NOTAS

1 CAVE: Sigla para Cave Automatic Virtual Enviroment. São ambientes 3D criados por computadores criando um sistema de realidade virtual através da estereoscopia, técnica computacional que provoca a sensação visual de profundidade em imagens planas. Fonte de informações: MODIA JR. Roberto Cabado. Experimentações artísticas no Ambiente Imersivo da CAVE. Dissertação de mestrado em Artes Plásticas. 67 pp. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006. Acesso disponível in: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-14082009-172103/pt-br.php>

2 DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. pp. 121; 126.

3 MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac & Naif, sem data.

4 LEIRNER, Sheila. “Na França, o grande kitsch temático da arte”. Estadão, 18/08/2017. Acesso online: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/sheila-leirner/na-franca-o-grande->

[kitsch-tematico-da-arte/](#)

5 BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na época da Reprodutibilidade técnica. (Tradução do alemão, publicação de 1955) Acesso online: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1563569/mod_resource/content/1/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf

Fig. 1: N.A. Taunay, Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista. Detalhe - autorretrato do artista. Imagem: divulgação.



ARTIGO

O INCÊNDIO QUE DESTRUIU O MUSEU NACIONAL

Considerando apenas a relação de artistas plásticos - pintores e escultores -, este acervo incluía 47 autores como Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Joseph A. Conde de Gobineau, Cândido Portinari, Domingos A. de Sequeira, Simplício R. de Sá, Johann M. Rugendas e Nicolas-Antoine Taunay...

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO
ABCA/RIO DE JANEIRO

Foram aterradoras as imagens das labaredas consumindo, durante horas, o extenso prédio do Museu Nacional: sua fachada, paredes, espaços internos, consumindo milhões de objetos de seu precioso acervo, sobretudo científico.

No entanto, minha apreensão como historiadora e crítica da arte não estava voltada - naturalmente - para coleções de biologia, paleontologia, etnologia ou sequer centrada em coleção de objetos da arqueologia clássica, de artefatos das escavações em Pompéia e Herculano. Muito embora estas peças - por mérito da imperatriz Teresa Cristina - constituíssem um belo acervo trazido para o Brasil¹.

Meu interesse e preocupação estavam focados nas obras e objetos que faziam parte do acervo histórico-artístico documental do Museu Nacional representado por pinturas, gravuras e esculturas bem como por fotografias, mobiliário e artefatos diversos. Incluía ainda exemplos de numismática, diplomas comemorativos e instrumentais histórico-científicos utilizados ao longo da existência do Museu Nacional como centro de pesquisa natural².

Considerando apenas a relação de artistas plásticos - pintores e escultores -, este acervo incluía 47 autores como Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Joseph A. Conde de Gobineau, Cândido Portinari, Domingos A. de Sequeira, Simplício R. de Sá, Johann M. Rugendas e Nicolas-Antoine Taunay.

De acordo com nosso levantamento, ambas as obras de Johann Moritz Rugendas - tanto o desenho a lápis de um esboço da *Vista do Palácio de São Cristóvão* quanto a pintura a óleo *Retrato de Ludwig Riedel* (doação da Prof.^a Amélia Riedel) foram guardados no cofre da Diretoria, por seu valor e tamanhos reduzidos. É possível que tenham escapado da destruição. Quem sabe? Por enquanto, ainda aguardamos por notícias mais animadoras.

PERDIDA MAIOR PAISAGEM CARIOCA SOBRE QUINTA DA BOA VISTA

Retornando ao passado, em 1826 o olhar anônimo de um carioca é noticiado na *Astrea*, uma publicação editada e impressa pela tipografia da Rua da Alfândega, nº 426, dizendo:



Fig. 2: J. M. Rugendas, Vista do Palácio de São Cristóvão. Lápis sobre papel.

“Aqui neste Museu³ - se vê huma obra prima de Taunay, Pay. Como he bela Paisagem! Que Arvores, que frescura, que colorido; estava vendo a Quinta do Monarcha. Taunay se deo a immortalidade: viverá no Rio de Janeiro sempre que existir este seo Painel (...)”.⁴

A tela atualmente intitulada *Primeiro passeio de D. João VI e D. Leopoldina na Quinta da Boa Vista*, de autoria de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), era a única de autoria do artista no acervo do Museu e, lamentavelmente,

não sobreviveu. Esta notícia já se confirmou: o majestoso e importante quadro **não escapou**. Um fogo impiedoso engoliu a imensa imagem panorâmica - a maior de todas - realizada no Brasil. Uma composição extensa como esta era pouco frequente na produção do artista, que cultivava pinturas diminutas e intimistas.

Taunay, destacado pintor e um dos membros da Missão Artística Francesa de 1816, foi mestre de quadros de pequenas dimensões. Retratou o Brasil em diversas paisagens: vistas do Rio de Janeiro, seus aspectos urbanos com edifícios profanos e religiosos, habitações singelas, palacetes da nobreza e outras moradias locais, além de diversas vistas da baía de Guanabara, marinhas de águas calmas salpicadas de veleiros e pequenas embarcações a remo. Sempre com a presença de minúsculas figuras humanas da sociedade que tanto o surpreenderam quanto o cativaram. Que experiência!

Devemos salientar que o pintor foi, antes de tudo, observador atento da natureza em volta de sua moradia e

também retratista, particularmente de sua própria família. Não era chegado - ao contrário do seu compatriota Jean-Baptiste Debret (1768-1848), outro membro da Missão - aos registros pictóricos em homenagem à Família Real portuguesa.

Entre os mais destacados membros da Corte, Taunay **não disputou atenção** nem insistiu em encomendas vantajosas. Restrito ao ensino na Escola Real de Artes e Ofícios, retratou a realeza em uma única - porém espetacular - exceção, numa paisagem em São Cristóvão, no Rio de Janeiro.

Foi esta a pintura onde focalizou a Quinta da Boa Vista com a presença logo de três retratos significativos. Numa carruagem, levando dois personagens ilustres: o Rei D. João VI e sua nora Dona Leopoldina. Outra terceira se refere a si próprio, num autorretrato, reverenciando as duas figuras ilustres com chapéu na mão.

Ao filho do artista, Théodore, não escapa os personagens da cena. Observa o **séquito** de cortesãos, cavaleiros e “o som da passagem”. A obra foi assim por ele comentada, em 1830:

“(…) Vejo, da cidade, um grupo avançando;
Inquietos cortesãos que o dever anima
Em direção à mão real que beijam a cada noite.
São os brilhantes cavaleiros e os cortejos numerosos,
As carruagens voam, seguidas por traços poirentos;
E a ponte, abalada sob o azul radiante,
Revela, através do fogo dos corcéis, o som da passagem”.

E quanto às figuras Reais?⁵

Seria procedente o título tradicional que herdei do quadro, dito original?

Conheci a pintura com o título em francês - *D. João et Dona Carlota Joaquina passant la Quinta de Boa Vista près du Palais de São Cristóvão* (D. João e D. Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do Palácio de São Cristóvão). Foi assim que o denominei, ao concluir o levantamento do acervo histórico-documental das dependências do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tomei por base, nessa análise, listas e comunicados



Fig. 3: Debret. À esquerda D. Carlota Joaquina, à direita D. Leopoldina (águas-fortes). Biblioteca Nacional. Imagem: divulgação.

burocráticos (muitos em rascunho e sem data) do arquivo daquele Museu, e algumas notícias publicadas na imprensa.

E assim o apresentei à pesquisadora francesa Claudine Lebrun Jouve, a quem acompanhei para ver a obra *in loco* na Quinta da Boa Vista, nos idos de 1988-89. Como não houve manifestação em contrário, minha certeza de que se tratava de D. João VI, bem como a suposição de que a acompanhante seria sua esposa, a rainha Carlota Joaquina, esta informação passou ao catálogo

raisonnée da grande especialista em Taunay e sua obra.

No entanto, a mulher na carruagem sempre me intrigou **não parecendo** ser D. Carlota Joaquina. Os traços fisionômicos da rainha, à época da feitura do quadro, eram de uma mulher de idade, madura e magra, de rosto nada redondo. Para reafirmar isto, ainda, todos os seus retratos conhecidos - tais como o de Debret, o de Domingos de Sequeira (1768-1837), o de Manuel Dias de Oliveira (“o Brasiliense”, 1764-1837) e o do



Fig. 4: N.A. Taunay, Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista. 92,5 x 146,5cm MN. Imagem: divulgação.



Fig. 5: N.A. Taunay, Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista. (detalhe - D. João VI e D. Leopoldina). Imagem: divulgação.

próprio Taunay - retratam uma figura angulosa, de faces cavadas.

O rosto retratado nesse quadro era jovem, bochechudo, queixo duplo, típico e saliente. Este último traço, tão característico, está, no entanto, presente em todos os quadros que retratam a arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo, a então recém-chegada nora de D. João. A massa corpórea da figura sentada ao lado do rei, no passeio na Quinta, corresponde ao retrato pintado por Debret em seu estudo para o *Desembarque de D. Leopoldina no Brasil*, pintura pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

Tanto seu perfil quanto o colo e os braços roliços, característicos de ambos os quadros, são idênticos, não encontrando paralelo nos retratos existentes da rainha ou mesmo de suas filhas. Comparem-se, por exemplo, a figura feminina em passeio na Quinta com duas gravuras (águas-fortes) coloridas em formato circular que, segundo Debret, retratam-na em separado, em ambas aparecendo de perfil, obras que atualmente integram o acervo da Biblioteca Nacional.

Chegamos à conclusão de que o monarca português teria a iniciativa de fazer-se acompanhar pela nora em passeio pelas redondezas do Palácio, sendo notório o pouco interesse do príncipe D. Pedro, esposo da arquiduquesa d'Áustria, por passeios de cortesia, e suas preferências por companhias menos oficiais e caseiras.

Além disso, encontramos ainda uma antiga suposição de se tratar de D. Leopoldina no texto de Afonso d'Escragnoille Taunay em um dos anuários do Museu Nacional de Belas Artes (1947-48): "(...) o Rei vai com uma infanta ou quiçá a Princesa Real, D. Leopoldina". Tudo corroborando com nossa nova identificação, acreditamos, por fim, que estivesse correta.

As imagens que, assim, se constroem dessa obra de Taunay formam um tecido de enredos multissensoriais que impressionam a vista e os sentidos. História e histórias, apreciação de significados orientada pelos fatos e pelas ideias que fazemos dos fatos, essa matéria orgânica da atenção presente no olhar anônimo, ou no olhar do *connaisseur*. Assim foi consolidada,

para nós, a identidade da personagem feminina do quadro de Taunay.

PRESERVADA NO CONSCIENTE COLETIVO

Recém-chegada ao país e tomando conhecimento da história e cultura nacionais, tive meu primeiro contato com a obra em 1972, em uma extensa exposição organizada pela efeméride de 150 anos de Independência do Brasil⁶, exposta em 1.400m² nos dois andares do Museu Nacional de Belas Artes.

Fiquei **tão profundamente marcada pela obra que**, anos mais tarde, em 1988-89, ao receber no MNBA a visita da já citada pesquisadora francesa Claudine Lebrun, indiquei a existência e importância da obra, que passou a fazer parte do catálogo *raisonnée* publicado pela especialista.

Novamente, em 2008, o quadro ganhou atenção especial e restauro sob iniciativa de Lilia Moritz Schwartz, e teve um capítulo dedicado à obra publicada em seu livro, onde tive o prazer de discutir os aspectos relativos à mudança da personagem D. Leopoldina, presente também nesse

artigo que, ademais, contou com palestra ministrada no Museu Nacional de Belas Artes.

Em suma, este quadro me marcou de forma especial. Eu, que já estava ligada ao país por afeto, tive o destino selado pelo contato envolvente com a riqueza da natureza, exuberância da flora e dos panoramas paisagísticos de vegetação pouco frequentes em meu país de origem.

Essa obra consolidou o meu amor pelo Brasil e me levou a querer contribuir para resguardar a sua história, particularmente artística. Infelizmente, a materialidade do quadro foi perdida.

Espero, porém, que esse depoimento, assim como a profusão de conhecimento acadêmico, em geral retido em publicações diversas a seu respeito, rendam homenagens preservando sua importante memória e valiosa existência entre nós.

Rio de Janeiro, 21 de novembro de 2018.

Dedico este artigo à Lygia Martins Costa (1914-) que devotou durante mais de meio século à área museal brasileira e que, para mim, é um exemplo de ética, carisma aliados ao vasto conhecimento e qualidade de seu brilhante trabalho.

NOTAS

1 Objetos que foram há pouco tempo cuidadosamente restauradas e assim apresentadas ao público numa exposição primorosa em um passado recente.

2 Realizamos o Levantamento Histórico-Artístico do Acervo Documental do Museu Nacional - 1986 a 1988.

3 Provavelmente a antiga Casa dos Pássaros, nos arredores da Quinta da Boa Vista.

4 in “Astrea”, Rio de Janeiro, 1826.

5 A análise que se segue consta na seguinte referência: PATERNOSTRO, Zuzana. A quinta do “monarca”, a nobreza do olhar e a visão do artista. In: SCHWARTZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (Org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Sextante. 2008 pp.176-181

6 Consideramos este catálogo de qualidade extraordinária do ponto de vista histórico-documental fundamentado em pesquisa de diversos

profissionais e estudiosos nacionais.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL. *Dom Pedro II e a Cultura*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, 1977.

ARQUIVO NACIONAL. *Arquivo da Mordomia da Casa Imperial*. 1857

JOUVE, Claudine Lebrun. *Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830*. Paris: Arthena. 2003.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Taunay e o Brasil: obra completa | 1816 - 1821*. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda. 2008

MNBA. *BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES*. Rio de Janeiro: Departamentos Técnicos e de Educação do MNBA. ANO VII - n.19/20/21. 1988

PATERNOSTRO, Zuzana. A quinta do “monarca”, a nobreza do olhar e a visão do artista. In: SCHWARTZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (Org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Sextante. 2008 pp.176-181

PATERNOSTRO, Zuzana. *Levantamento Histórico-Artístico do acervo*

documental do Museu Nacional. Levantamento realizado no museu por Zuzana Paternostro entre anos de 1986 a 1988 (inédito).



Imagens: divulgação.

EXPOSIÇÃO

AS FACES DE SÃO PAULO EM HORIZONTES INTERNOS

Fotografias de Marcia Gadioli, Rosa Esteves e Vera Albuquerque trazem a memória da cidade no Museu Lasar Segall. A curadoria é de Vera d’Horta.

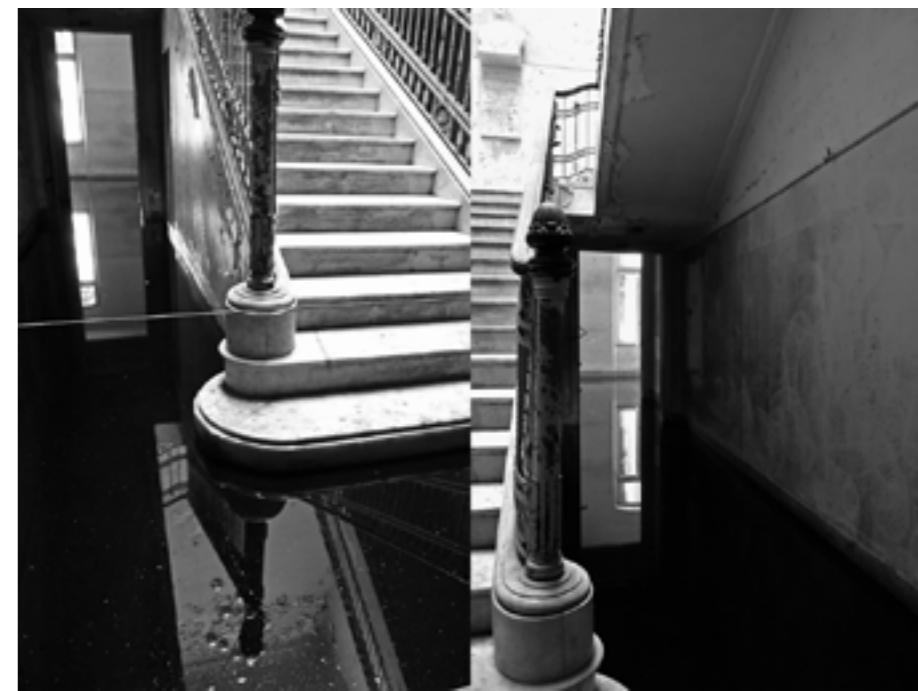
A memória da cidade de São Paulo é resgatada nas fotografias de Marcia Gadioli, Rosa Esteves e Vera Albuquerque. São 60 imagens contando histórias que vão se perdendo no cotidiano da cidade. Com a curadoria de Vera d’Horta, a exposição *Horizontes Internos* propicia ao espectador voltar no tempo para buscar também a sua própria história. Um exercício poético e intimista.

“Marcia Gardioli registra as mudanças no bairro paulistano do Tatuapé e a destruição de um sobrado na Vila Mariana”, explica Vera d’Horta. “Rosa Esteves produz imagens que aproximam distâncias, colocando em uma mesma cena espaços de diferentes lugares. Suas fotografias são caleidoscópios oníricos que subvertem a realidade”.

E Vera Albuquerque, convidada em 1997 para fazer o *making off* de *A cidade e suas histórias* do Arte/Cidade, fotografou os espaços abandonados da antiga Fábrica Matarazzo, na Avenida Francisco Matarazzo, e do Moinho Central, na Barra Funda. “Ela registrou o que restou desses antigos marcos da São Paulo fabril. Nesse caminhar

ela vai contando outra história, cujo roteiro se alimenta mais de poesia do que da inóspita e gasta vida real”, observa a curadora.

“Horizontes Internos” está no Museu Lasar Segall, sala Oscar Klabin Segall, na rua Berta 111, São Paulo, SP. De quarta a segunda-feira, das 11 às 19 horas. Entrada gratuita. A exposição fica em cartaz até 25 de fevereiro de 2019. Maiores informações pelo telefone 11 2159 0400





Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std