

EX2011.10.01



O objetivo da mostra MODERNISMOS NO BRASIL é apresentar o "Modernismo Brasileiro" (1917-1948) a partir de uma postura que problematize a visão cristalizada da arte produzida no país durante o período. Neste sentido a mostra se adequa aos estudos recentes que buscam desconstruir ou pelo menos atenuar a visão ainda hegemônica, como aquela presente no livro *De Anita ao Museu*.

A referência ao livro de Paulo Mendes de Almeida não é gratuita uma vez que foi a partir do surgimento em forma de livro daquele importante estudo (1976), que se consolidou a visão "exemplar" do que se convencionou chamar "Modernismo Brasileiro": um fenômeno estético e artístico aflorado em São Paulo por uma necessidade individual (a produção do início da carreira de Anita Malfatti), desenvolvido praticamente sem conflitos, até tornar-se uma vontade coletiva, cuja realização maior teria sido a criação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (matriz do MAC USP).

Com parte das obras que compõem a coleção brasileira do MAC USP, esta mostra explicita que durante aquelas décadas não houve um modernismo no Brasil, e sim várias vertentes em que demandas estéticas e artísticas diversificadas muitas vezes se confundiam e/ou se combatiam, comprometendo o caráter unitário e heroico que um dia quiseram conceder à arte daquele período.

Como apoio para suscitar os debates esperados, as obras brasileiras escolhidas para esta exposição são apresentadas ao lado de peças internacionais também pertencentes à coleção do MAC USP. Focada no debate local, MODERNISMOS NO BRASIL, no entanto, ao colocar obras brasileiras em diálogo com a produção internacional, contribui para dar a dimensão da complexidade do que foi o fenômeno da arte produzida no país durante as primeiras décadas do século passado.

Com o objetivo de sugerir outras possibilidades de apreciação das obras, MODERNISMOS NO BRASIL está dividida em blocos, sempre levando em conta a porosidade inerente à produção do período:

- a arte como subjetivação do real;
- a arte como suspensão do real aparente;
- a arte como fuga do real aparente;
- a arte como representação do real aparente/apresentação de seus limites;
- a arte como apresentação de si/rompimento dos limites impostos pela tradição;

Para tal divisão – meramente instrumental, uma vez que a curadoria é consciente da resistência de toda obra de arte em adequar-se a qualquer catalogação – partiu-se das seguintes premissas: em primeiro lugar, o caráter experimental e, ao mesmo tempo, conservador dessas obras. A maioria das peças, mesmo atestando insatisfação com a tradição, não transgride os limites impostos por ela. Embora enfatizem a matéria, a bidimensionalidade do plano ou os volumes, as massas, e mesmo a própria ação aparentemente desenfreada sobre a matéria (deixando propositalmente à vista os índices dessa atividade), são ainda pinturas, esculturas, gravuras e desenhos. São, quase sempre, alegorias, retratos, paisagens e naturezas-mortas.

Dentro dessa insatisfação limitada pelo respeito à tradição que enfrentavam, percebem-se três eixos: no primeiro, aquelas obras que nos fazem entender o ato de criar como o espaço de emergência de alternativas à realidade circundante – quer criando outros mundos; quer denunciando as mazelas do mesmo – ou, simplesmente, dele se evadindo, projetando novas formas, em consonância com os limites da matéria e do suporte. Outras nos fazem compreender o ato de criar, simultaneamente, como afirmação/negação do entorno. Outras, ainda, nos fazem entender o ato de criar como espaço de afirmação do real e/ou como espaço para a transformação objetiva do mesmo.

Para melhor percepção dessas propostas, MODERNISMOS NO BRASIL reuniu todas as visões mais subjetivas da arte do período nos blocos referentes à "subjetivação", "suspensão", na "fuga" do real aparente e na "apresentação/representação do real". Aquelas obras que desenvolvem a supremacia da forma objetiva até aquelas que rompem os estatutos das "belas artes", foram reunidas em um único bloco.

Em todos os seguimentos, ganham protagonismo obras produzidas no Brasil, por artistas que aqui nasceram ou que aqui residiram. Não por considerá-los melhores e também não por um sentimento provinciano menor, mas apenas para que o visitante possa pensar a arte aqui produzida como mais um importante elemento constitutivo do debate artístico internacional – em que tanto as manifestações que um dia foram consideradas "derivativas", quanto as pensadas como "matriciais" –, configuram um todo que precisa ser pensado sempre em relação umas com as outras.

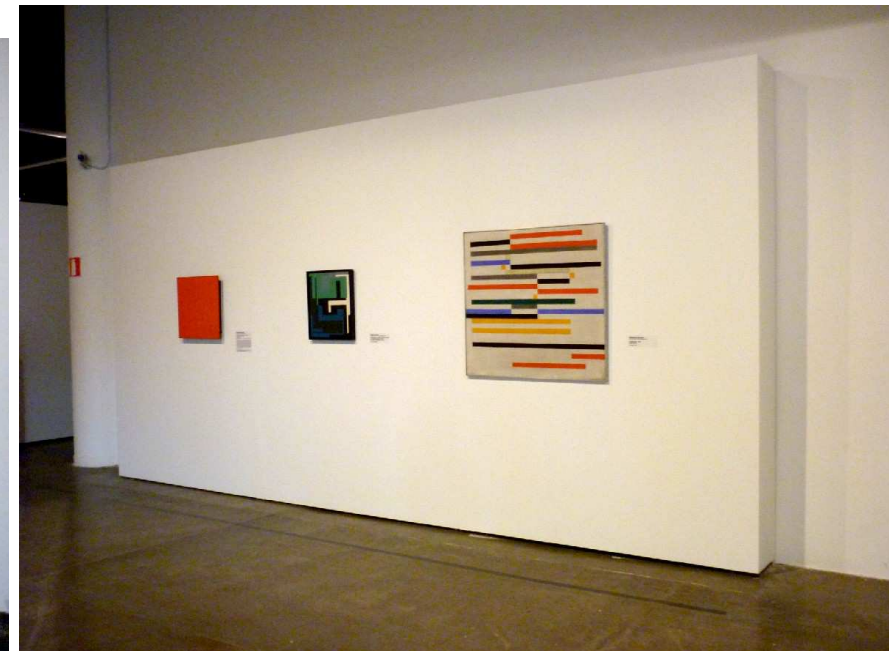
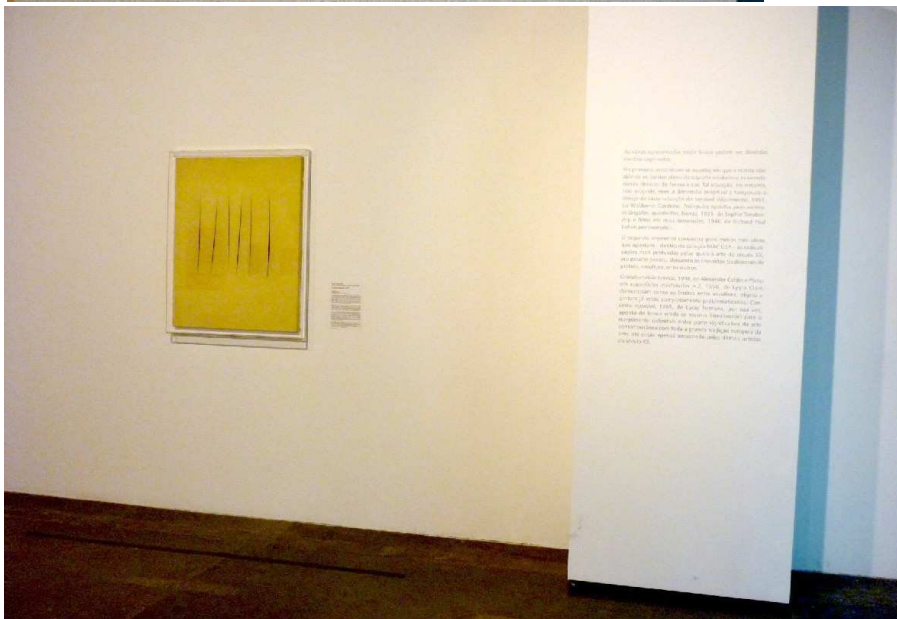
Tadeu Chiarelli
Curador

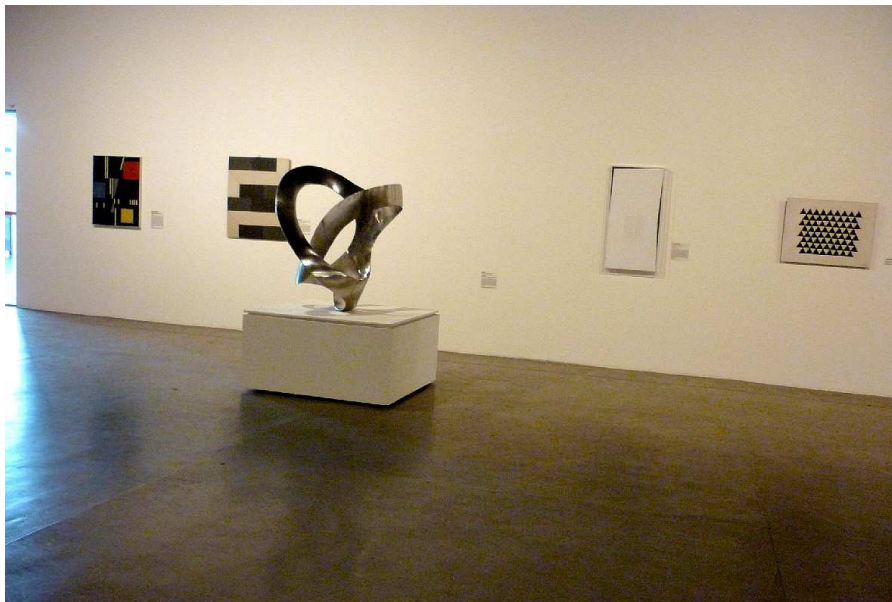
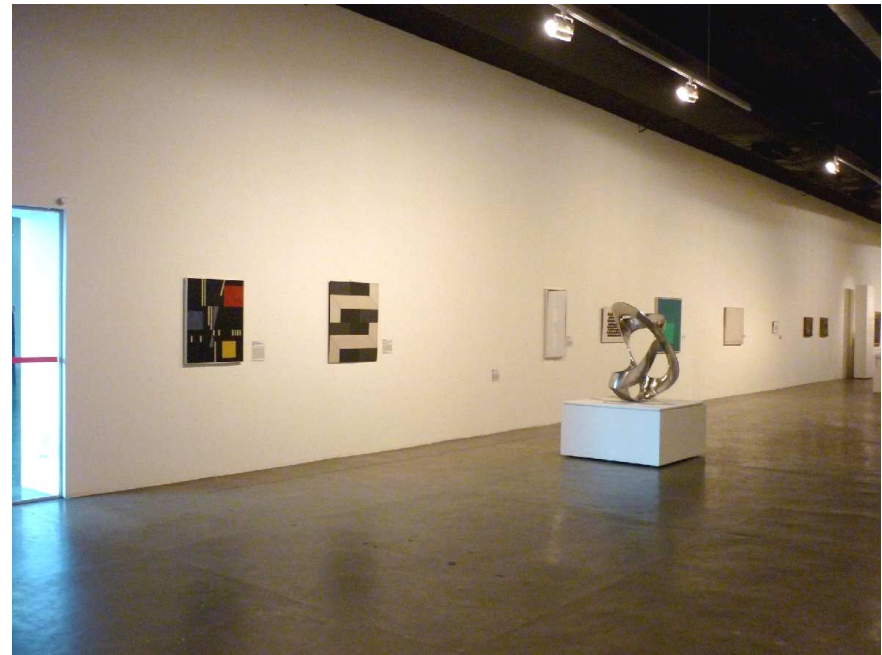
As obras apresentadas neste bloco podem ser divididas em dois segmentos:

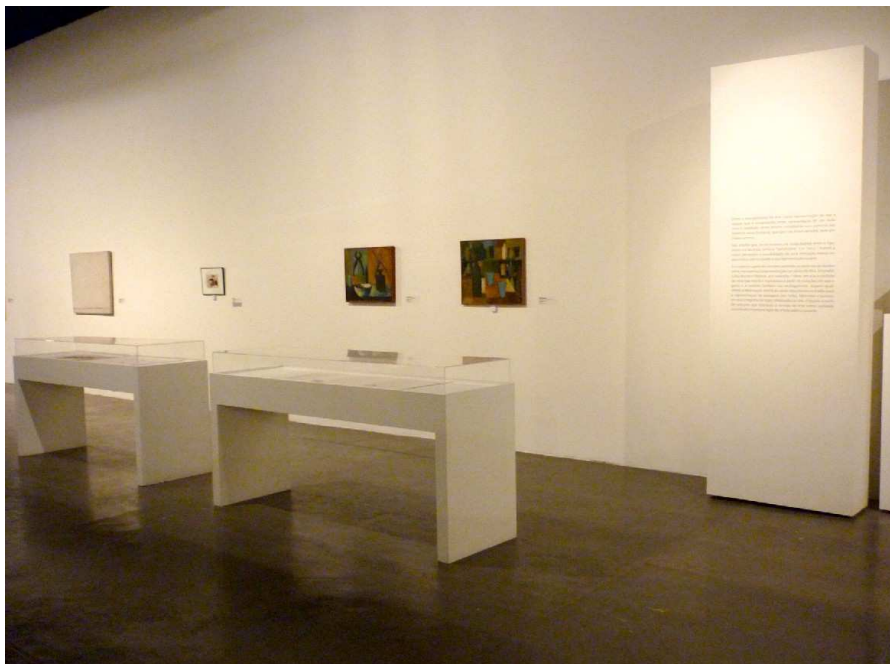
No primeiro, encontram-se aquelas em que a estrita obediência ao caráter plano do suporte estabelece as coordenadas rítmicas de forma e cor. Tal situação, no entanto, não esconde, nem a dimensão projetual e tampouco o desejo de racionalização do sensível (*Movimento*, 1951, de Waldemar Cordeiro, *Triângulos opostos pelo vértice*, retângulos, quadrados, barras, 1931, de Sophie Taeuber-Arp e *Tema em duas dimensões*, 1946, de Richard Paul Lohse, por exemplo).

O segundo segmento concentra pelo menos três obras que apontam – dentro da coleção MAC USP – as radicalizações mais profundas pelas quais a arte do século XX, aos poucos passou, deixando os conceitos tradicionais de pintura, escultura, entre outros.

Grande móbil branco, 1948, de Alexander Calder e *Plano em superfícies moduladas n.2*, 1956, de Lygia Clark demonstram como os limites entre escultura, objeto e pintura já estão completamente problematizados; *Conceito espacial*, 1965, de Lucio Fontana, por sua vez, aponta de forma nítida (e mesmo literalmente) para o rompimento definitivo entre parte significativa da arte contemporânea com toda a grande tradição europeia da arte, até então apenas tensionada pelos demais artistas do século XX.



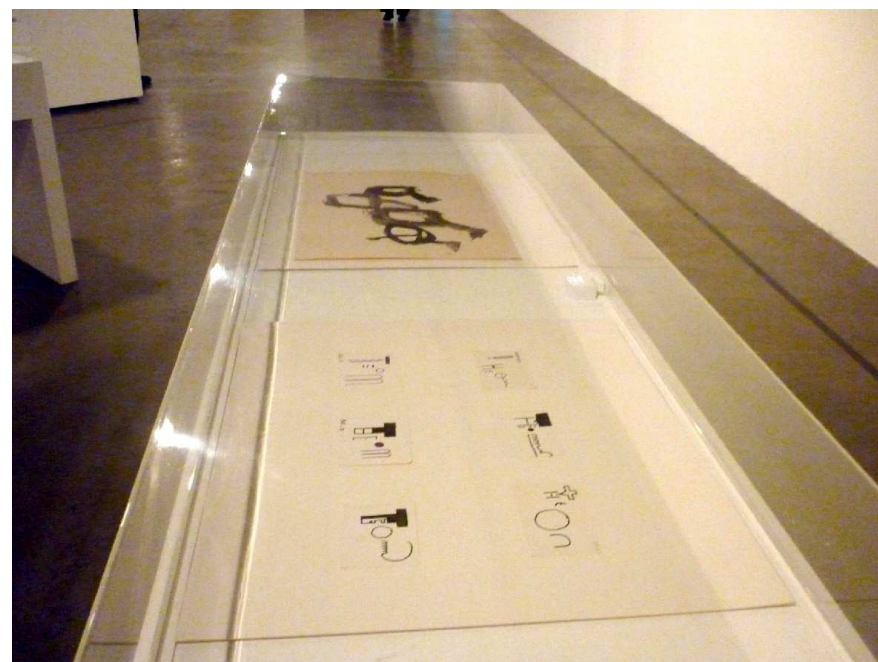
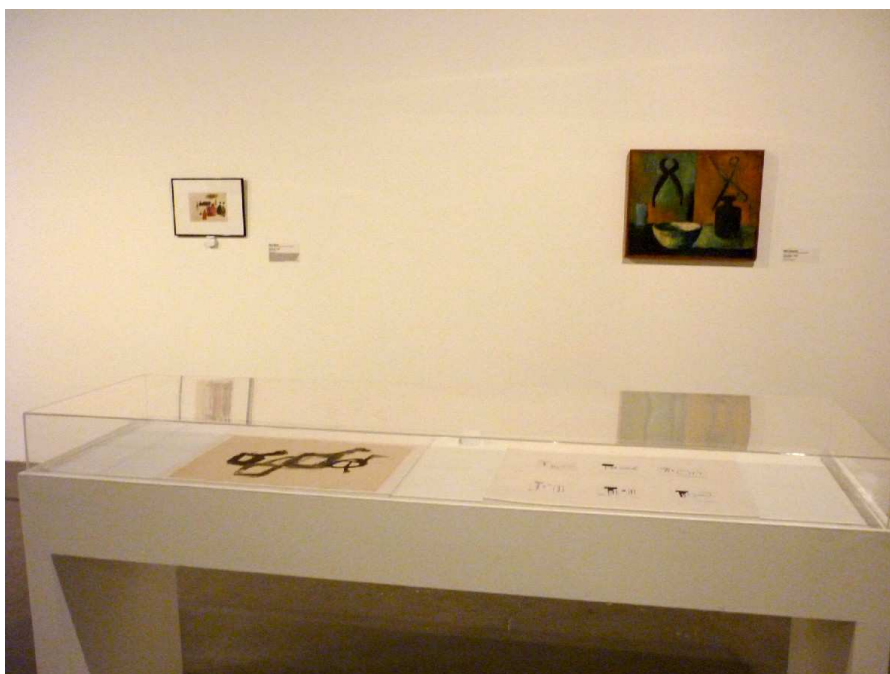


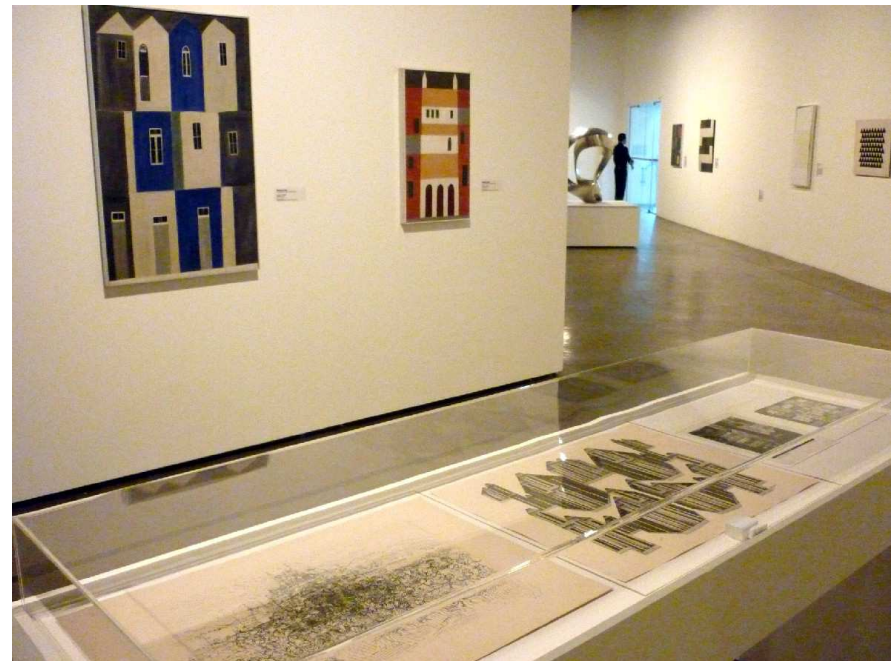


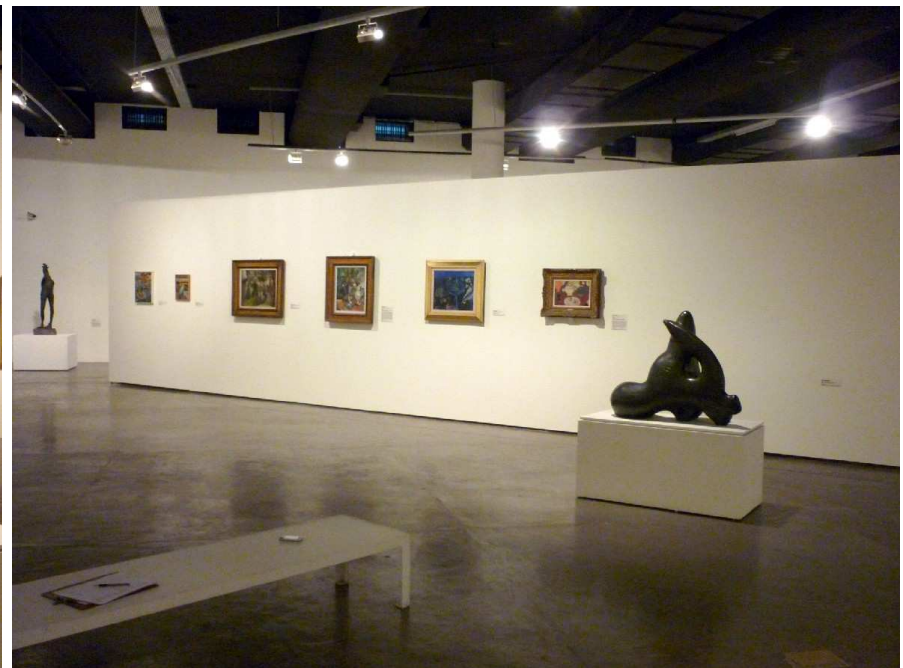
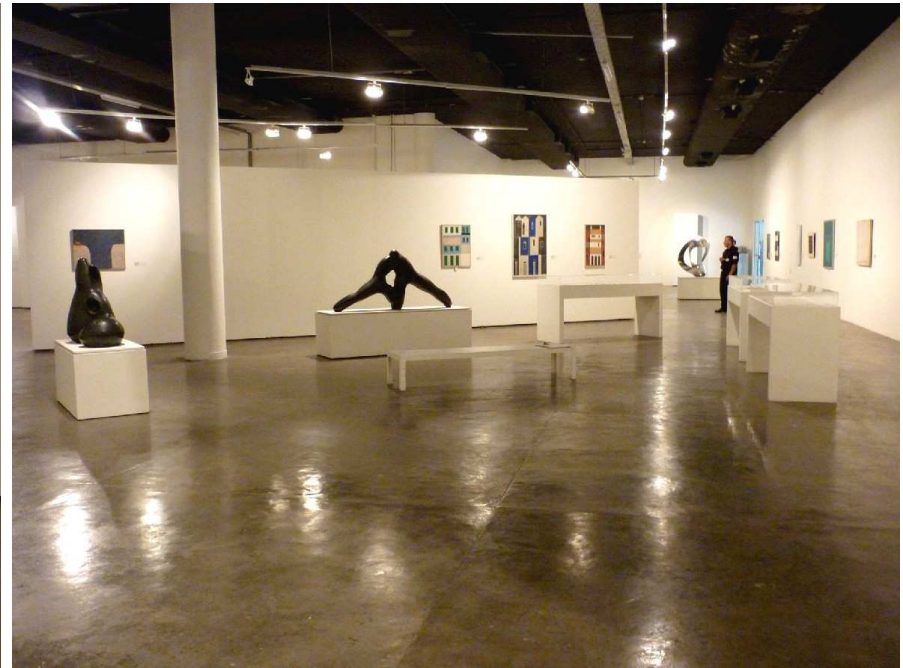
Entre o entendimento da arte como representação do real e aquele que a compreende como apresentação de um dado novo à realidade, vários artistas constituirão suas poéticas justamente nessa fronteira, quer por um breve período, quer por toda a carreira.

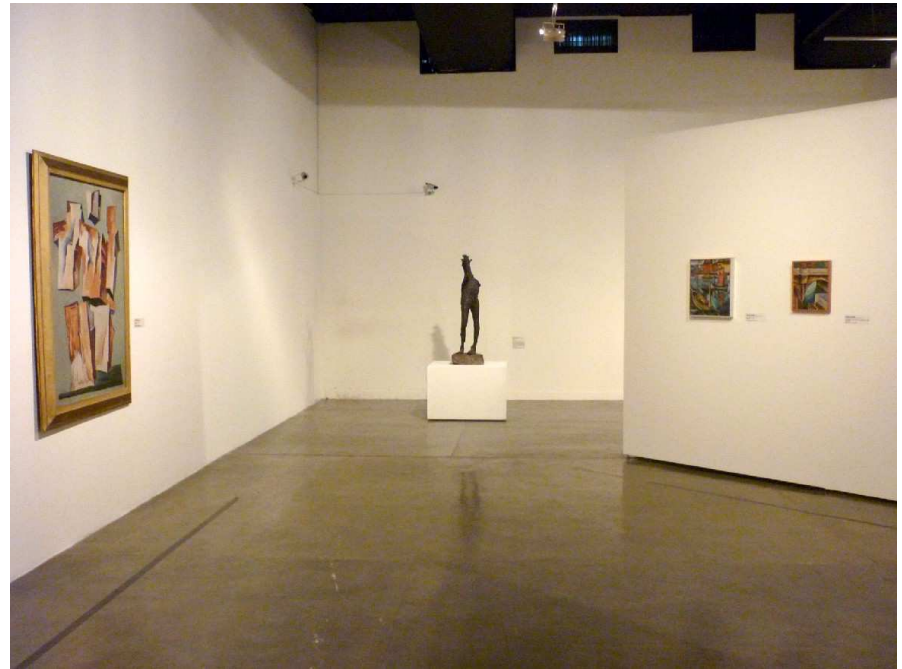
São artistas que, ao se situarem na corda bamba entre o figurativo e o abstrato, entre o “construtivo” e o “lírico”, trazem à nossa percepção a possibilidade de uma interação menos esquemática com o mundo e sua representação na arte.

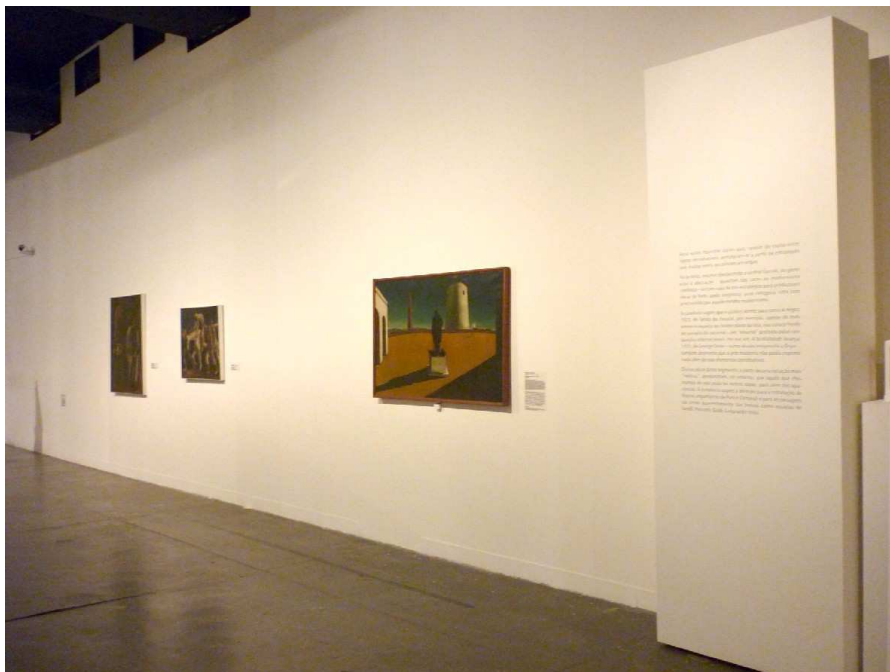
A curadoria sugere ao visitante perceber as potentes oscilações entre representação/apresentação nas obras de Mira Schendel, Julius Bissier e Matisse, por exemplo – obras em que a tradição da natureza-morta é reposta a partir de soluções em que o gesto e a matéria também são protagonistas. Sugere igualmente a observação atenta às várias soluções encontradas para a representação da paisagem (em Volpi, Mestriner e outros), em que o registro do lugar, idealizado ou não, é forjado a partir de soluções que reforçam o sentido da arte como realidade constituída na própria ação do artista sobre o suporte.









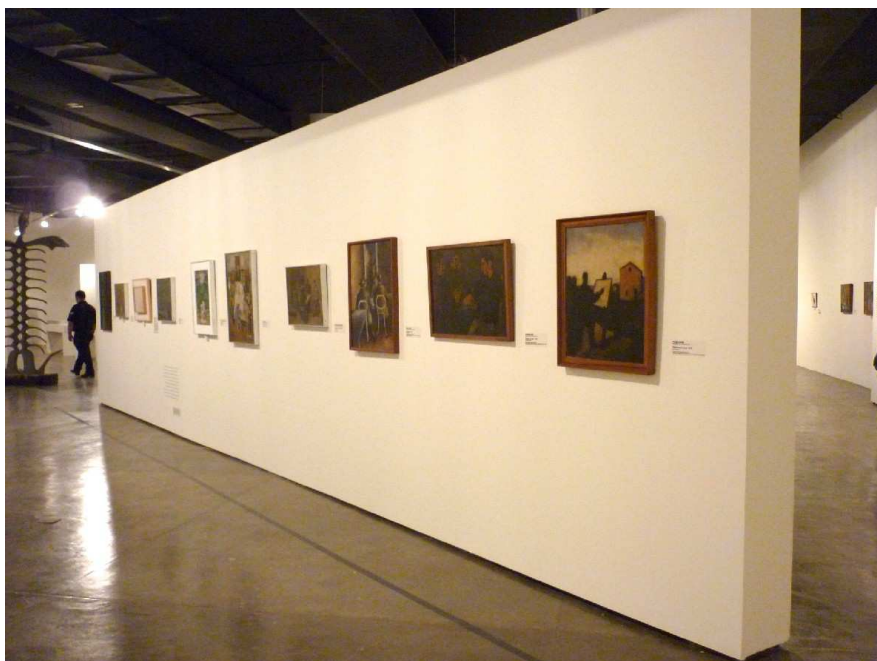


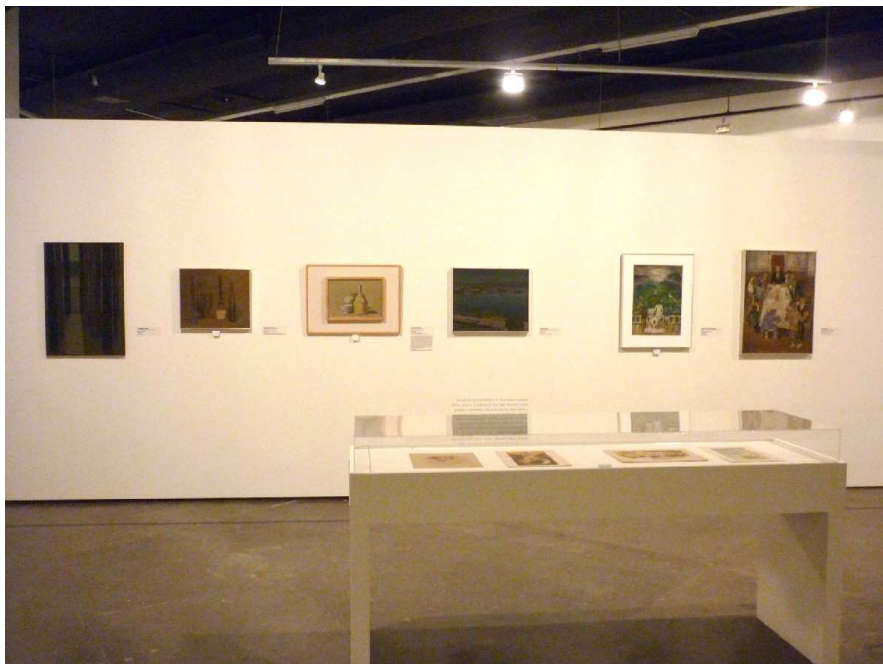
Aqui estão reunidas obras que, apesar de explorarem signos reconhecíveis, estruturam-se a partir de estratégias que, muitas vezes, os colocam em xeque.

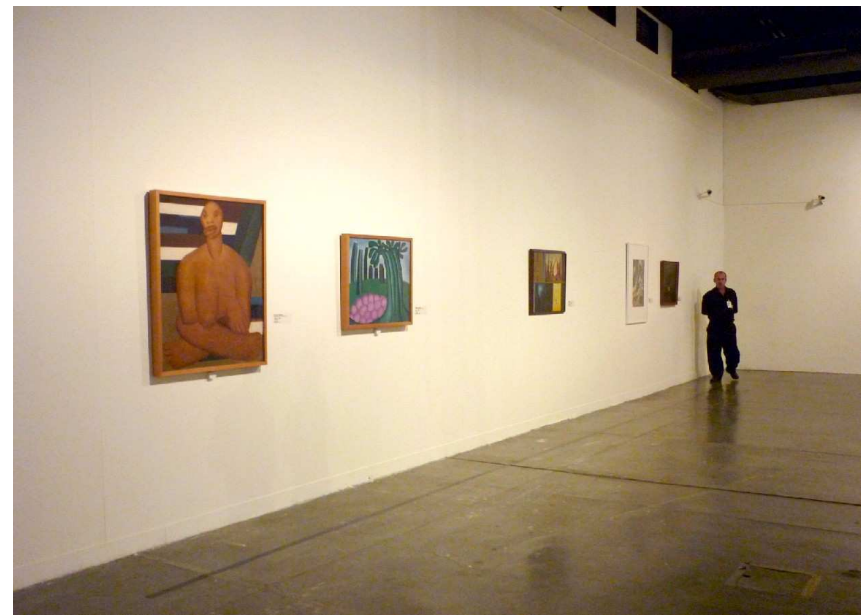
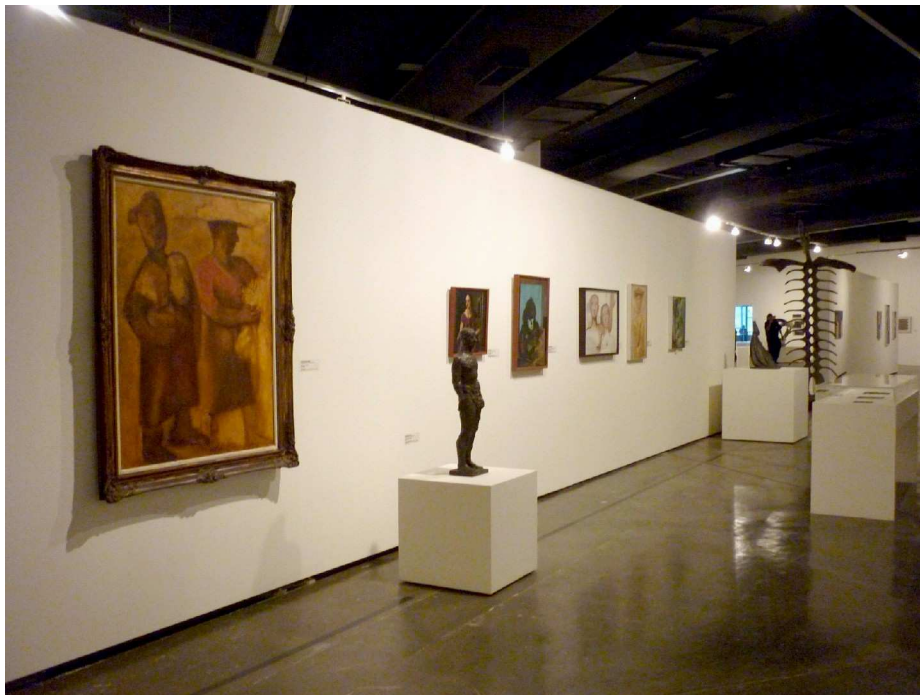
Parte delas, mesmo obedecendo a síntese formal, ao gesto e/ou à abstração – questões tão caras ao modernismo canônico – lançam mão de tais estratégias para produzirem obras de forte apelo alegórico, uma categoria vista com preconceito por aquele mesmo modernismo.

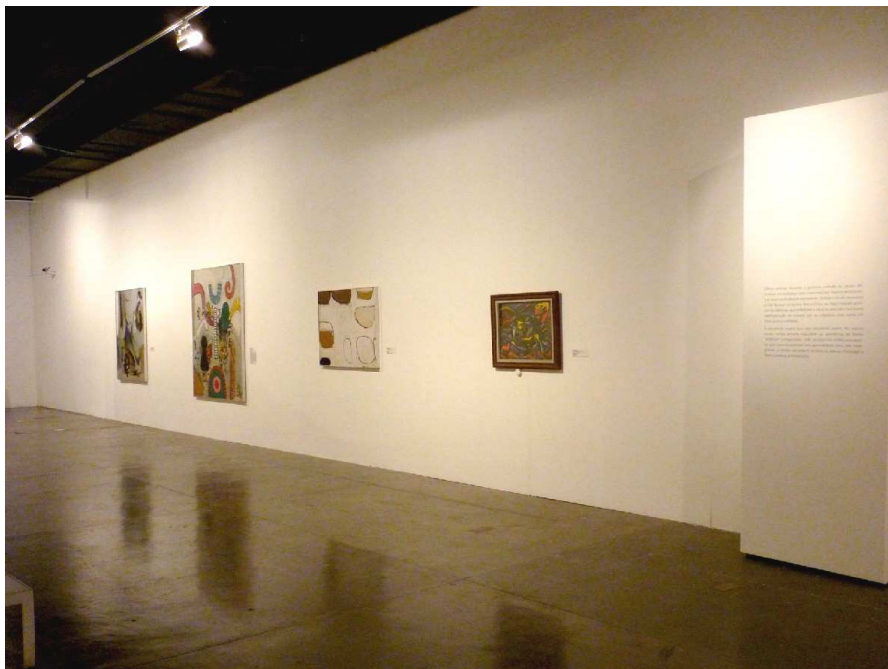
A curadoria sugere que o público atente para como *A negra*, 1923, de Tarsila do Amaral, por exemplo, apesar de toda síntese e respeito ao caráter plano da tela, nos coloca frente ao conceito do nacional – um “assunto” proibido pelas vanguardas internacionais. Por sua vez, *A bestialidade avança*, 1933, de George Grosz – numa alusão inesperada a Goya –, também desmente que a arte moderna não podia exprimir nada além de seus elementos constitutivos.

Outras obras deste segmento, a partir de uma notação mais “realista”, demonstram, no entanto, que aquilo que chamamos de real pode ter outras capas, para além das aparências. A curadoria sugere a atenção para a retratação de figuras arquetípicas de Funi e Campigli e para as paisagens ou cenas aparentemente tão banais como aquelas de Ianelli, Pancetti, Guidi, Guignard e Volpi.









Vários artistas, durante a primeira metade do século XX, insistem em trabalhar com o reconhecível, mesmo moldando-o às suas necessidades expressivas. Outros com ele romperão e irão buscar na forma (biomórfica ou não) relações puramente plásticas, que enfatizam a obra de arte não mais como representação do mundo real ou subjetivo, mas como um novo dado à realidade.

A curadoria sugere que seja percebido como, em alguns casos, certos artistas explodem as aparências de forma "didática" (*Composição*, 1938, de Léger) ou então para aqueles que, mesmo optando pela gestualidade pura, não transgridem os limites da própria história da pintura (Soulages e Iberê Camargo, por exemplo).

