

Ministério da Cultura, Museu de Arte Moderna
de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo apresentam

mam ||||| 70



Patrocínio Máster



Bradesco

Patrocínio



Apoio



**PREFEITURA DE
SÃO PAULO**
CULTURA

Realização

mam



MINISTÉRIO DA CULTURA GOVERNO
FEDERAL

Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de São Paulo

Museu de Arte
Moderna
de São Paulo

mam 70

1948 2018

Ana
Magalhães

expor e co- lecio- nar:

mam70

a formação de acervos
de arte moderna e
contemporânea entre
o MAM e o MAC USP

Ana
Magalhães
é curadora do
MAC USP

1. Para uma análise atualizada desse processo, veja-se Ana Gonçalves Magalhães, *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016, em especial o capítulo 1. Veja-se ainda Annateresa Fabris, "A travessia da arte moderna", In: *História e(m) movimento: atas do Seminário MAM 60 Anos*. São Paulo: MAM, 2008.

2. Cf. Lourival Gomes Machado, "Apresentação". In: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a novembro de 1951*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951 (catálogo de exposição), vol. I, p. 15.

"Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo [...]" Lourival Gomes Machado, 1951

"O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, condenados ao moderno." Mário Pedrosa, 1959

Essas duas epígrafes, daqueles que foram, respectivamente, o segundo e o último diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em sua primeira fase de existência, pareceram importantes para tratar da questão que se pretende desenvolver aqui, isto é, a criação de um programa de exposições para fomentar a ampliação do acervo do MAM, a partir de um modelo de exposição-certame para colecionar. Ele sobreviveu mesmo depois de sua traumática separação da Bienal de São Paulo e da transferência de seu acervo inicial para a Universidade de São Paulo – que deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP).¹ Já na universidade, o MAC USP também se valeu desse modelo para fazer crescer suas coleções.

Embora Gomes Machado e Pedrosa não falem diretamente sobre o tema principal de que pretendemos tratar, eles nos dão a chave de entrada para aquilo que parece ter orientado o colecionismo nas duas instituições. No primeiro caso, trata-se do texto de apresentação que Gomes Machado fez como diretor artístico do MAM e da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, e o crítico paulista dá ênfase ao papel que ela teve na formação do meio artístico local, tomando por modelo a Bienal de Veneza.² Por outro lado, se, para ele, a Bienal de São Paulo viria a cumprir a função de colocar a arte moderna produzida no Brasil no circuito internacional, ela se retroalimentaria do "vivo contato" com a produção internacional. Esse "vivo" para qualificar "contato" é um termo permeado de outros significados, já que a Bienal de São Paulo viria a ser esta arena onde as tendências de momento seriam exibidas a cada dois anos. E se Gomes Machado parece ainda se imbuir de certa atmosfera heroica e positiva que naquele início dos anos 1950 marcava o contexto brasileiro – do processo acelerado de modernização do país no segundo pós-guerra –, seu contemporâneo Mário Pedrosa usa termos paradoxais para

definir esse mesmo processo. A “condenação ao moderno” é, a princípio, uma contradição em termos, já que só se pode condenar o que já foi, existiu, e não um devir – como a palavra “moderno” sugeria naquele contexto.

Pedrosa escreve diante da nova capital federal em construção, discute sobre sua legitimidade como cidade moderna em que a sociedade brasileira deveria se espelhar, ao mesmo tempo que desconfia do eterno “correr atrás” do último avanço, da última tendência de um país que nunca havia saído de um lugar secundário na ordem mundial, tanto econômica quanto culturalmente.³ O crítico começava a questionar essa dinâmica no campo artístico para afirmar uma posição altiva da produção brasileira, inclusive num momento em que ele se envolveu diretamente com a divulgação da nossa arte moderna no exterior.⁴

Essa postura de atualização, à qual Gomes Machado parece aderir e da qual Pedrosa desconfia, foi seminal na formação dos acervos do MAM e do MAC USP e, de certo modo, está diretamente relacionada ao fato de que esses museus construíram suas coleções no diálogo com a Bienal de São Paulo. Mesmo depois, quando a Bienal deixou de trabalhar com o sistema de premiação de aquisição, eles adotariam a premissa de editais de exposições bienais ou anuais para colecionar.

Apresentaremos a seguir uma análise da seleção de obras que propusemos para entender essa ideia de atualização na construção de um acervo de museu. Para tanto, procuraremos situar essa dinâmica em três momentos diferentes. O primeiro focará a formação do acervo do MAM, principalmente quando o museu foi o organizador e gestor da Bienal de São Paulo, e a premiação de aquisição da exposição tinha por função a ampliação de seu acervo. O segundo tratará do período da dissolução e reabertura do MAM, da criação do MAC USP e da Fundação Bienal de São Paulo, sobretudo entre os anos 1960 e 1970, quando os dois museus elaboraram os seus próprios editais de exposições com premiação de aquisição para colecionar. Por fim, trataremos do período mais recente, em que as duas instituições, de modos distintos, deram continuidade às suas aquisições dentro de seus respectivos programas de exposições.

3. Cf. Mário Pedrosa. “Brasília, a cidade nova”. In: Aracy Amaral (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva (Coleção Debates), 1981, pp. 345-53.

4. Veja-se a exposição itinerante de arte moderna brasileira que circulou por várias cidades europeias, entre 1959 e 1960. Cf. *Brasilianische Kunst der Gegenwart*. 27 nov. 1959 – 10 jan. 1960. Leverkusen: Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 1959 (catálogo de exposição), fruto de uma parceria entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Itamaraty.

5. Sobre essas aquisições de Matarazzo, em especial o conjunto de obras italianas, veja-se Ana Gonçalves Magalhães, op. cit., cap. 2. Com relação às doações Rockefeller para o MAM de São Paulo, veja-se a dissertação de mestrado de Carolina Rossetti de Toledo, “As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”, 2015, sob minha orientação, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29012016-105805/pt-br.php>. A pesquisadora trouxe à luz um conjunto de 28 gravuras de artistas norte-americanos, que compôs uma segunda doação que Rockefeller fez ao MAM em 1948.



O MAM instalado no térreo do Pavilhão da Bienal, c. 1959-60. Fonte: Arquivo MAC USP.

O MAM e a Bienal de São Paulo

Ao ser fundado em julho de 1948, o MAM já havia recebido algumas doações para o núcleo inicial de seu acervo. A historiografia brasileira da arte remete-o à doação de catorze obras que o então chefe do Departamento de Estado norte-americano, o magnata do petróleo Nelson Rockefeller, havia feito para incentivar a criação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, em novembro de 1946. Com as pesquisas mais recentes, sabemos que a doação de Rockefeller foi antecedida por uma ação de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente e patrono do museu, que, desde março daquele mesmo ano, havia mobilizado intermediários poderosos, na Itália e na França, para adquirir obras para seu acervo.⁵

O museu, portanto, abria suas portas em posse de um conjunto de 145 obras reunidas por Matarazzo e Rockefeller. Ao dar início ao seu programa de exposições, com a mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, em março de 1949, algumas delas puderam ser vistas pelo público de São Paulo e, depois, na itinerância

da exposição para o Rio de Janeiro. Foi o caso das obras de Alexander Calder, Jean Arp, Fernand Léger, Jean Bazaine, Joan Miró, presentes aqui na exposição de comemoração dos setenta anos do MAM. O *Móvil amarelo, preto, vermelho e branco*, de Calder [p. 80], e os guaches de Léger [p. 79] e Joan Miró [p. 81] vieram na doação Rockefeller de 1946, e são obras que, de certo modo, refletem muito o modo como o ambiente nova-iorquino havia recebido a produção desses artistas, a partir da chegada de alguns deles nos Estados Unidos, nas décadas de 1930 e 1940, fugindo da guerra na Europa. Como nos mostra a pesquisa de Carolina Rossetti de Toledo,⁶ elas compunham uma escolha de Alfred Barr para dar conta das experiências europeias vanguardistas, sobre as quais ele havia trabalhado numa série de exposições na segunda metade da década de 1930.⁷ Um exemplo disso é *Personagem atirando uma pedra num pássaro*, de Joan Miró, que havia sido apresentada na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, realizada entre dezembro de 1936 e janeiro de 1937.⁸ *Composição*, de Fernand Léger, talvez derive de estudos ou versões que o artista teria feito a partir do famoso painel cinemático para o apartamento de Nelson Rockefeller, em Nova York, em 1938. Já o móbil de Calder doado por Rockefeller havia sido adquirido de um dos galeristas nova-iorquinos no entorno do MoMA, assim como as obras de Léger e Miró, dentre os demais artistas imigrantes selecionados por Barr. O *Snow Flurry II [Grande móbil branco]* [p. 77] aparecia na mostra *Do figurativismo ao abstracionismo* como pertencente à coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, adquirido, ao que tudo indica, na exposição individual do artista, realizada pelo MASP, em 1948.⁹ Entretanto, ela entraria para o acervo do MAM como prêmio de aquisição da 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, quando foi novamente exposta na sala especial de Calder.¹⁰ Por fim, as obras de Jean Arp [p. 75] e Jean Bazaine [p. 78], Matarazzo as havia comprado por intermédio do pintor italiano Alberto Magnelli, em Paris, entre 1946 e 1947.¹¹ Elas ainda apareciam, na mostra inaugural do MAM, como pertencentes à Coleção Matarazzo, mas, já em 1950, foram catalogadas como obras do MAM, doadas por Matarazzo.¹²

A exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* apresentou as novas tendências da abstração para o ambiente brasileiro, vinculando-as às vanguardas artísticas do início do século XX. Deve-se observar que as obras e os artistas que vieram da

6. Veja-se nota 5.

7. A mais conhecida delas, em que Barr concebe um diagrama de evolução da arte moderna em direção à abstração, é *Cubism and Abstract Art*, de 1936 (disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>).

8. Veja-se *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, entre 1936 e 1937 (disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/28237#installation-images>), master checklist da exposição. Naquele momento, a obra era de propriedade da Coleção René Gaffé, Bruxelas.

9. Cf. Roberta Saraiva Coutinho (org.), *Calder no Brasil. São Paulo: Cosac Naily! Pinacoteca do Estado de São Paulo*, 2006 (catálogo de exposição), p. 99.

10. *Snow Flurry II [Grande móbil branco]* foi Prêmio de Aquisição Sul América Seguros da 2ª Bienal de São Paulo. A Sul América, empresa de origem italiana e já com sólido mercado no Brasil, havia cedido sua sede para realização da itinerância da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, que ocorreu em maio de 1949, no Rio de Janeiro. Foi a grande patrocinadora da mostra ali, ao lado do Ministério de Educação e Saúde. Veja-se Ana Gonçalves Magalhães, "O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949", in: Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira (orgs.), *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História de Arte. Historiografia da arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História de Arte, 2009, pp. 120-8. O modo como Matarazzo tratou dessa aquisição e de sua respectiva doação ao MAM, assim como das

demais obras compradas entre a Itália e a França, merece ainda um estudo mais aprofundado. De acordo com antigos balancetes do MAM, encontrados no Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho (Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo), sua "coleção" doada ao MAM aparecia entre os débitos do museu dos quais ele era o credor como ente privado.

11. Sobre Magnelli e o Brasil, com uma nota sobre as aquisições que ele havia feito para Matarazzo, veja-se Daniel Abadia, Lisbeth Rebollo Gonçalves (orgs.), *Magnelli. São Paulo: MAC USP, 2010* (catálogo de exposição).

12. Veja-se Léon Degand (org.), *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949, (catálogo de exposição), p. 59, e a doação delas ao MAM, na lista datiloscrita preparada pela primeira secretária do MAM, Eva Lieblch Fernandes, em 1950. Seção de Catalogação, MAC USP, Pasta Francisco Matarazzo Sobrinho. Na lista, o Arp é a obra inventariada de número 30 e o Bazaine, a de número 41.

13. Sobre as vicissitudes que envolveram a organização da mostra, veja-se Regina Teixeira de Barros, "Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo", dissertação de mestrado sob orientação de Tadeu Chiarelli, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA USP, 2002. No que diz respeito ao perfil das obras provenientes da França e sua ligação com as experiências construtivas naquele país, veja-se Maria Cecília França Lourenço, *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

França constituíam um panorama das vertentes construtivas ali disseminadas por grupos como Cercle et Carré, Abstraction Création, e o que se usou chamar de uma "Segunda Escola de Paris" (por uma via que passava pela referência sobretudo ao orfismo, aqui representada pela obra de Jean Bazaine).¹³ Além disso, há dois aspectos a ser considerados na permanência de algumas dessas obras no acervo do MAM. O primeiro deles é uma sinalização para a abstração como aquela que viria a ser construída como sinônimo de arte moderna, ao longo da década de 1950. O segundo diz respeito a essa vinculação com as vanguardas, ainda que as obras colecionadas não fossem propriamente produzidas no início do século. Era imperativo conectá-las a seus discursos, mas a ênfase sobre sua atualização era a grande questão.

O ano de 1948 foi marcado pela retomada das edições da Bienal de Veneza, interrompidas durante a Segunda Guerra Mundial. Nessa reinstauração do certame, a apresentação de salas especiais dedicadas a rever as vanguardas artísticas do início do século XX era um ponto fundamental de reinserção da Itália no ambiente artístico internacional.¹⁴ É nesse mesmo ano que têm início as tratativas de Matarazzo com o então secretário da Bienal de Veneza, Rodolfo Pallucchini, para o envio de uma representação do Brasil para a Itália.¹⁵ Ela só se concretizaria em 1950, mas no cerne dessa troca entre o presidente do MAM e o secretário da Bienal de Veneza já estava a questão da criação de uma bienal de arte para São Paulo. As duas bienais tinham em comum a premiação de aquisição, cuja finalidade era o fomento e a ampliação de coleções de arte moderna para suas respectivas cidades.¹⁶ Criada dentro do MAM, a Bienal de São Paulo adotou o mesmo modelo para ampliar o acervo do museu e arregimentou um mecenato local para o pagamento dos prêmios.¹⁷ Nesse sentido, a estreita ligação entre a Bienal de Veneza e o MAM de São Paulo nessas iniciativas também se refletiu, ao longo da década de 1950, no gesto de Matarazzo de patrocinar um prêmio de aquisição para a mostra veneziana, que ele intitulou "Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo", de modo que as obras adquiridas por meio dessa categoria fossem doadas ao MAM.¹⁸

Nesse contexto, reunimos aqui um pequeno conjunto de obras incorporadas ao acervo do MAM, nos anos 1950, que tentam dar conta dessa mesma ideia de atualização. As obras selec-

nadas falam da consolidação das experiências de abstração naquele momento e dos embates entre as vertentes de arte concreta e as novas tendências da abstração dita lírica, ou não geométrica. Começamos com *Limões* (1951) [p. 82], do italiano radicado no Brasil Danilo Di Prete – premiado como pintor nacional na 1ª Bienal de São Paulo –, em confronto com *Natureza-morta* (1951) [p. 83], da brasileira Maria Leontina – Prêmio de Aquisição Moinho Santista S/A, naquele mesmo ano. Em sua tese de doutorado sobre a trajetória de Danilo Di Prete e a construção de sua carreira dentro do ambiente da Bienal de São Paulo, a pesquisadora Renata Rocco tratou de rever a polêmica causada pela premiação dada a Di Prete, um imigrante italiano recém-chegado ao Brasil, mas que entrou para a história da arte moderna entre nós como o primeiro artista nacional a receber um prêmio regulamentar de pintura da 1ª Bienal de São Paulo.¹⁹ Rocco analisa com precisão como a pintura de Di Prete dialogava perfeitamente com a coleção de pinturas italianas do entreguerras que Matarazzo havia adquirido para a formação do acervo do MAM, entre 1946 e 1947. Ademais, ela aponta para as tensões no meio artístico brasileiro, sobretudo o paulista, para a aceitação de Di Prete como o premiado e, ao mesmo tempo, assinala a sua rejeição às linguagens abstratas da pintura.²⁰ Maria Leontina havia ficado na disputa final com Di Prete, e o prêmio de aquisição dado à sua pintura, além de ser uma resposta às insatisfações dos artistas e críticos locais, é testemunho desse processo, ainda muito conflituoso, de incorporação das experiências abstratas. A *Natureza-morta* de Leontina deve muito a suas aproximações às poéticas cubistas, mas essas parecem ser lidas por seu estudo, de um lado, das naturezas-mortas de Cézanne,²¹ e, de outro, da consagração da pintura pós-cubista de Picasso a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Além de ter sido o nome cuja retrospectiva celebrou a Liberação de Paris, em 1944, Picasso tornara-se uma figura emblemática na luta pela derrubada dos regimes totalitários da Europa, tendo em seu *Guernica* (1937) a obra de denúncia das atrocidades cometidas por eles. *Guernica* circulou pelas capitais europeias entre 1952 e 1953, antes de chegar à sala especial dedicada a Picasso na 2ª Bienal de São Paulo. Mas antes mesmo dessa itinerância, observamos uma retomada do interesse dos artistas ligados às resistências francesa e italiana nas vanguardas artísticas, em especial, Picasso. Para os artistas que seriam projetados como os grandes representantes da experiência abstrata

14. Essa revisão historiográfica das vanguardas iniciara-se com sala especial dedicada ao impressionismo. Cf. *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia. Introduzione di Lionello Venturi*. Veneza: Edizioni Daria Guarnati, 1948 (catálogo de exposição). As salas teriam desdobramentos até a edição de 1952.

15. A esse respeito, veja-se Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, “Considerações sobre a 1ª Bienal de São Paulo: uma correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini”. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, RHAA, nº 25 [no prelo]. A questão é plenamente desenvolvida em “Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo”, tese de doutorado sob minha orientação, apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, MAC USP, abr. 2018.

16. No caso veneziano, as obras reunidas por meio da premiação de aquisição da Bienal italiana formaram inicialmente a Galleria d’Arte Moderna da cidade de Veneza, hoje no Museo di Ca’ Pesaro. Cf. Flavia Scotton, *Ca’ Pesaro. Galleria Internazionale d’Arte Moderna*. Veneza: Marsilio/Skira, 2002.

17. Cf. Ana Gonçalves Magalhães, *Um outro acervo do MAC USP: prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*. São Paulo: MAC USP/ PRCEU (Coleção MAC Essencial), 2018. Cabe mencionar que a Bienal de São Paulo criou, assim, dois sistemas de premiação: o regulamentar (nas categorias de pintura, escultura, desenho e gravura) e o de aquisição (nas mesmas categorias). Apenas o segundo tinha por cláusula a passagem da obra premiada ao MAM, o que não era

compulsório ser feito no caso de premiação regulamentar – embora muitos artistas tivessem doado obras premiadas nessa categoria ao museu.

18. É o caso, por exemplo, da obra do artista britânico Graham Sutherland, *Forma de espinho*, 1955, óleo/tela, hoje no acervo do MAC USP.

19. Cf. Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, op. cit., 2018.

20. Essa tensão se arrastava desde a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* e da passagem de Léon Degand por São Paulo. Veja-se, sobretudo, o ataque de Emiliano di Cavalcanti às palestras de Degand, em 1948. Cf. Emiliano di Cavalcanti, “Realismo e Abstracionismo”. In: Léon Degand (org.), *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 49, originalmente publicado na revista *Fundamentos*, em set. 1948.

21. Para a crítica de arte moderna brasileira e estrangeira, Cézanne era certamente o grande “pai” da arte moderna. Isso passa pelos escritos de autores como Roger Fry (na Inglaterra), Lionello Venturi (na Itália), Alfred Barr (nos Estados Unidos); no caso do Brasil, é retomado por Sérgio Millet, Mário Pedrosa, Mário de Andrade, para citar os mais relevantes.

22. Para um estudo aprofundado dessas aquisições feitas por Matarazzo, veja-se Marina Barzon Silva, “O Grupo degli Otto e as aquisições do Francisco Matarazzo Sobrinho nas XXVI e XXVII Biennali di Venezia”, dissertação de mestrado sob minha orientação, apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, no MAC USP, nov. 2017.

italiana em pintura, no contexto da Bienal de Veneza, Picasso era uma espécie de farol a partir do qual a arte moderna deveria se orientar. Estamos falando do chamado Gruppo degli Otto, formado a partir do grupo de resistência Fronte Nuovo delle Arti dos anos de guerra, e que, na batuta do crítico Lionello Venturi, seria apresentado como a nova pintura italiana na Bienal de Veneza de 1952. Mattia Moreni era um dos oito com- prados sistematicamente por Matarazzo, nas edições da Bienal de Veneza, entre 1952 e 1954.²² Seu *História de mar* (1952) [pp. 86-7] toma vários elementos da pintura de Picasso dos anos 1930-40, ao mesmo tempo que procura atualizar essa linguagem dentro de estilemas próprios do ambiente italiano. Embora não haja qualquer evidência de ligações entre Maria Leontina e o Gruppo degli Otto, as duas pinturas incorporadas nesse ambiente da Bienal são remanescentes desse “espírito do tempo”, e das reinterpretações possíveis das experiências de Picasso e do cubismo nessa retomada das vanguardas do final dos anos 1940 e início da década de 1950.

Já as obras escolhidas de Ivan Serpa e Yolanda Mohalyi exprimem a consolidação do debate em torno da abstração na Bienal de São Paulo e no meio artístico brasileiro. O prêmio de aquisição dado às delicadas colagens de Serpa, intituladas *Construção* (1955) [pp. 88-9] e apresentadas na 3ª Bienal de São Paulo, são experimentos do artista já signatário do manifesto do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, ligado à linguagem construtiva da arte e à noção de arte concreta disseminada no País. *Composição I* (1959) [p. 85], de Yolanda Mohalyi, Prêmio de Aquisição Caixa Econômica Federal da 5ª Bienal de São Paulo, serve aqui para assinalar as várias experiências do abstracionismo informal no Brasil.

No processo de separação entre o MAM e a Bienal de São Paulo, entre 1962 e 1963, que deu origem à Fundação Bienal de São Paulo (ainda em 1962) e ao MAC USP (em 1963), houve uma quebra da destinação dessa premiação de aquisição. A 7ª Bienal de São Paulo, inaugurada em setembro de 1963, destinou alguns dos prêmios de aquisição para museus de arte moderna instalados em outros estados brasileiros, dando ao MAC USP a prerrogativa de recolher um maior número de obras premiadas.²³ Dentre elas, estava *Vibração* (1963) [p. 90], de Jesús Rafael Soto, Prêmio de Aquisição Ernesto Julio Wolf naquela edição da

Bienal de São Paulo. Soto vinha como um dos artistas representantes da Venezuela, então se apresentando apenas na categoria “pintura”. Os objetos cinéticos de Soto, como o que ficou para o acervo do MAC USP, poderiam ser tomados como um divisor de águas entre a retomada das experiências construtivas da década de 1950 e o anúncio das práticas processuais que se desenvolveram na década de 1960, e constituem as origens do que chamamos de arte contemporânea.

O MAC USP, o MAM e a produção artística brasileira nos anos 1960-70

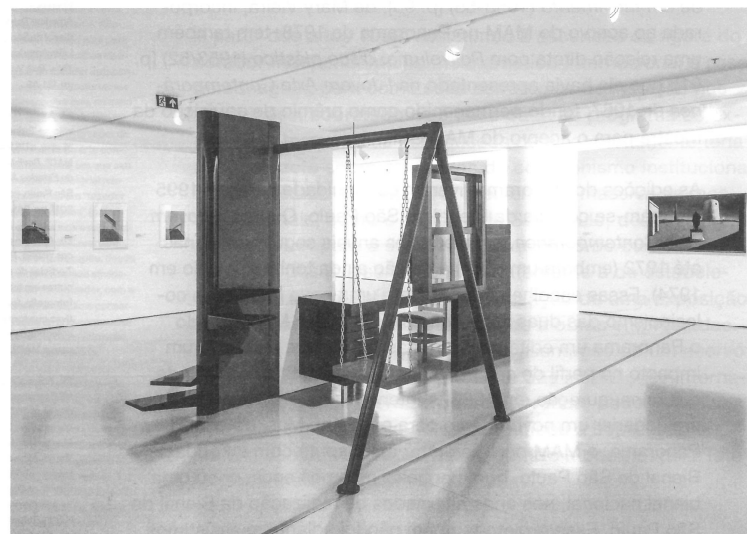
A transferência do acervo do MAM para a USP, sua respectiva dissolução, e a criação da Fundação Bienal de São Paulo significaram que o MAM deveria reconstruir seu acervo, e o MAC USP encontrar outros modos de colecionar. Como primeiro diretor do MAC USP, e diante do entusiasmo do momento pós-separação institucional e do convite a selecionar obras dentro da 7ª Bienal de São Paulo, Walter Zanini faria novas investidas para adquirir obras nas edições subsequentes.²⁴ Tal tentativa não se mostrou de todo frutífera, e Zanini logo criou um edital de exposições para dar continuidade à atualização e ampliação do acervo recebido do MAM. Entre 1963 e 1966, o MAC USP organizou alternadamente as exposições *Jovem Desenho Nacional* e *Jovem Gravura Nacional*. Já em 1967, e de certo modo acompanhando os debates dentro da Bienal de São Paulo, elas foram reintituladas *Jovem Arte Contemporânea*, cujas edições anuais teriam lugar até 1972. De alguma forma, essas exposições emprestavam da Bienal de São Paulo não somente o sistema de premiação, mas também o foco sobre as novas tendências, dando espaço para jovens artistas. Das obras selecionadas para esta mostra de setenta anos do MAM, o acervo do MAC USP guarda os primórdios da produção de artistas hoje fundamentais para a história da arte contemporânea no Brasil. Temos aqui *Gravura 19* (1964) [p. 109], de Anna Bella Geiger, *No espelho mágico nº 1* (1964)

III Jovem Arte Contemporânea, 1969. Fonte: Arquivo MAC USP. Foto: German Lorca.

Exposição *O agora e o antes: uma síntese do acervo do MAC USP*, 2013-2015. Foto: Flávio Demarchi.

23. De acordo com o levantamento das atas de premiação, cotejadas no contexto da pesquisa de iniciação científica de Mariana Leão Silva, bolsista CNPq PIBIC sob minha orientação entre 2015 e 2016, o MAC USP recebeu 28 obras na distribuição, sendo o primeiro a escolher dentre os premiados. Os demais prêmios de aquisição foram distribuídos para o Museu de Arte Moderna da Bahia, o Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte e o de Florianópolis, dentre outros.

24. Foi o caso das aquisições de *Expansão controlada* (1967, exposta na 9ª Bienal de São Paulo), de César Baldacchini, e de *Homenagem ao quadrado (signo raro)*, de Josef Albers (1967, mas exposto na 10ª Bienal de São Paulo, em 1969).



[p. 108], de Wesley Duke Lee, ambas premiadas na primeira edição de *Jovem Gravura Nacional* do MAC USP; e *É proibido dobrar à esquerda* (1965) [p. 111], de Rubens Gerchmann (Prêmio Jovem Desenho Nacional do MAC USP). Além deles, *Bibelô: a secção da montanha* (1967) [p. 117], de José Resende, que assinala a virada para as edições da *Jovem Arte Contemporânea*. Essas mostras também contemplaram artistas que já vinham se formando na década anterior, e dentro do ambiente da Bienal de São Paulo, como é o caso de Maria Bonomi e Mary Vieira, presentes nesta exposição.

Bonomi e Vieira apareceriam também logo no início da retomada do programa de aquisições do MAM, agora reaberto e buscando ampliar seu acervo por meio de um edital anual de exposições para artistas brasileiros, o Panorama da Arte Brasileira.²⁵ Na sua primeira edição, em 1970, o MAM incorporara *Mastros* (1970) [pp. 92-3], de Alfredo Volpi, mas, em 1971, Bonomi aparece com obras muito próximas àquelas apresentadas anteriormente na *Jovem Gravura Nacional* do MAC USP. É clara a relação entre *Escada* (1966, MAC USP) [p. 107] e *U Sheridan* (1970, MAM) [p. 94]. Nessa mesma chave, *Luz-espaco: tempo de um movimento* (1953-55) [p. 95], de Mary Vieira, incorporada ao acervo do MAM no Panorama de 1978, tem também uma relação direta com *Polivolume: disco plástico* (1953/62) [p. 91], que ela havia apresentado na *Jovem Arte Contemporânea* de 1967, tendo permanecido como prêmio de aquisição da mostra para o acervo do MAC USP.

As edições do Panorama tiveram continuidade e desde 1995 alternam-se com as da Bienal de São Paulo. Quanto à *Jovem Arte Contemporânea*, suas edições anuais seguiram apenas até 1972 (embora uma última edição ainda tenha ocorrido em 1974). Essas escolhas promoveram uma nova quebra no colecionismo das duas instituições. No caso do MAM, sendo o Panorama um edital para artistas brasileiros, isso teve um impacto no perfil de seu acervo, que se constituiu a partir de sua reinauguração em 1969. A intenção primeira da exposição era angariar um novo acervo para o museu. Mas, ao criar o Panorama, o MAM parecia entrar em disputa com a Fundação Bienal de São Paulo, que, naqueles mesmos anos, criou uma bienal nacional, nos anos alternados de realização da Bienal de São Paulo. Esse projeto também não foi adiante, e assistimos,

25. Para uma análise das edições do Panorama da Arte Brasileira, veja-se a pesquisa inédita de Paula Signorelli, "O Panorama da Arte Brasileira no MAM SP: da formação do acervo aos projetos curatoriais", dissertação de mestrado sob orientação de Helouise Costa, apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, no MAC USP, fev. 2018.

26. Veja-se Paulo Signorelli, op. cit., bem como as pesquisas de Renata Cristina de Oliveira Maia Zago e Isobel Whitelegg. Cf. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, "As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976". In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais, 21 a 26 set. 2009, Salvador, Bahia, disponível em: http://www.ampsp.org.br/bienais/2009/pdf/chitca/renata_cristina_de_oliveira_maiia_zago.pdf; e Isobel Whitelegg, "Brazil, Latin America: The World, The Bienal de São Paulo as a Latin American Question", *Third Text*, Vol. 26, 2012, pp. 131-40.

27. A esse respeito, veja-se Tadeu Chiarelli, "A arte, a USP e o devir do MAC", *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 25, nº 73, 2011, pp. 241-52.

28. As exposições *Poéticas Visuais, Prospectiva, 7 artistas do vídeo*, dentre outras em torno da fotografia, foram iniciativas que formaram as coleções de novas mídias para o MAC USP.

29. Foi assim que o MAC USP recebeu, ao longo dos anos 1970 e 1980, obras como *Códices Madrid* (1974), de Joseph Beuys, exposta na representação nacional alemã, na Bienal de 1974; os painéis grafados de Kenny Scharf, realizados

pelo artista na Bienal de 1981; bem como dois dos objetos leiloados da instalação *A casa da rainha do frango assado*, de Alex Vallauri, também da Bienal de 1981.

30. Nas últimas décadas, a figura do curador tem sido um objeto de estudo relevante da história da arte. Na historiografia internacional, o curador suíço Harald Szeemann é tomado como modelo dessa nova curadoria de arte. Veja-se a exposição de apresentação de seu arquivo, incorporado ao Getty Research Institute de Los Angeles, na Califórnia, *Harald Szeemann: Museum of Obsessions* (6 fev. a 6 de mai. 2018). Disponível em: www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/szeemann/index.html. No caso do Brasil, marca-se a emergência da curadoria de arte independente a partir das duas edições da Bienal de São Paulo, organizadas por Walter Zanini, em 1981 e 1983, respectivamente. Não temos espaço aqui para uma análise crítica da figura do curador independente, mas gostaríamos de ressaltar que, no caso de Zanini, ele de fato foi curador/conservador de um acervo de arte contemporânea, em que seu trabalho curatorial não era só o de um "fazedor de exposições" (para usar uma expressão muito citada de Szeemann), mas se preocupou, desde sempre e na sua atividade de pesquisador, com a documentação e conservação da arte contemporânea, e, especialmente, com sua memória.

31. Para uma discussão do "efeito Tate" e a proposição de exibição de seu acervo a partir de recortes temáticos, e não mais cronológicos ou historiográficos, veja-se T. J. Demos, "The Tate Effect". In: Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter

dentro da Fundação Bienal, à emergência de outra proposta – a de realização de uma Bienal de Arte Latino-Americana.²⁶ De qualquer forma, além da concorrência com a Fundação Bienal, por meio do Panorama, o MAM manteve apenas sua atualização no que diz respeito à produção brasileira, já que, ao que tudo indica, o museu não chegou a pensar em estratégias de um colecionismo da produção internacional.

No caso do MAC USP, o problema da manutenção de um edital com premiação de aquisição talvez viesse das dificuldades que a Universidade teria em compreender a importância de um fundo de aquisições para a atualização do acervo do museu.²⁷ Assim, na segunda fase de sua gestão no MAC USP, Zanini criou a estratégia da exposição focada em novas práticas artísticas para dar continuidade às aquisições – dessa vez por meio da doação dos artistas – para o acervo do museu.²⁸ Além disso, o MAC USP parece ter continuado a ser o destino de algumas doações de obras expostas nas edições da Bienal de São Paulo, sem que houvesse, por parte do museu ou por parte da Fundação Bienal, qualquer formalização ou proposta de um diálogo entre as duas instituições.²⁹

A partir dos anos 1980, assistimos à ascensão da figura do curador independente no meio artístico internacional e esse personagem, bem como suas estratégias de inserção nas instituições, sobretudo na ênfase dada ao programa de exposições temporárias nos museus de arte, certamente teria novo impacto sobre processos de colecionismo institucional, como veremos a seguir.³⁰ Na proliferação massiva de mostras sazonais, como é a Bienal de São Paulo, desde a virada do século XX para o século XXI, a atuação do curador independente passa a ser preponderantemente a de estabelecer temas ou conceitos para a realização de uma exposição temporária, com artistas convidados e obras emprestadas. Ela viria a incidir nos modos de apresentação de um acervo de um museu de arte. No ambiente das instituições internacionais de arte moderna e contemporânea, podemos talvez sintetizar essa questão no que significou a superação do MoMA, como modelo do museu de arte moderna, pela Tate Modern, inaugurada em 2000.³¹

Curadoria de exposições e colecionismo

Nos últimos vinte anos, o MAM e o MAC USP adotaram estratégias um pouco diferentes entre si, em seus programas de aquisição. No caso do MAM, embora a partir de 1995 o Panorama da Arte Brasileira passasse a se alternar com a Bienal de São Paulo, essa decisão não parece ter levado em consideração uma atualização de seu acervo com eventuais aquisições internacionais. De um lado, a Bienal já não tinha mais uma premiação de aquisição (nem mesmo uma regulamentar); de outro, o Panorama cristalizou-se na ideia de um recenseamento da produção artística nacional e de colecionar dentro desse âmbito. O MAC USP, por sua vez, retomou mais ativamente seu colecionismo desde o projeto de sua nova sede no Ibirapuera (2010). Na idealização de ocupação de seus andares de exposição e na discussão sobre uma nova apresentação de seu acervo, a reaproximação com artistas contemporâneos para propor novas doações foi fundamental.

Mas o que esses dois museus hoje talvez ainda tenham em comum é a persistência da ideia da atualização, agora passando por dois níveis. O primeiro vem daquilo que pode se configurar como a herança modernista dessas instituições – colecionar o “agora”. O segundo nível deriva do diálogo entre o passado modernista e o presente, no qual se procurou construir algumas genealogias possíveis, principalmente no que diz respeito à produção brasileira. Esse diálogo entre o moderno e o contemporâneo também se faz por proposições temáticas, o que, no caso de edições mais recentes do Panorama do MAM, resultou no convite a curadores externos à instituição para organizá-las.³² No caso do MAC USP, Tadeu Chiarelli, como diretor do museu entre 2010 e 2014, propôs exposições com obras históricas do acervo, em articulação com obras de arte contemporânea.³³ A partir delas, Chiarelli situou o que ele entendeu como lacunas no acervo do MAC USP para retomar o colecionismo de arte contemporânea na instituição.

Dessas estratégias, que liam as respectivas instituições e seus acervos dentro de chaves temáticas, resultaram aquisições dos dois lados, que se conversam e continuam a operar na ideia de atualização, agora mais pontualmente no colecionismo da arte

Weibel (orgs.). *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2009, pp. 78-87.

32. Veja-se as edições de 2009 (com curadoria de Adriano Pedrosa), 2011 (curadoria de Cauê Alves e Cristiana Tejo), 2013 (curadoria de Lisette Lagnado e Ana Maria Maia), e 2015 (com curadoria de Aracy Amaral e Paulo Miyada). No rol de nomes aqui elencados, Adriano Pedrosa foi curador adjunto e cocurador da Bienal de São Paulo em 1998 e 2006, respectivamente; e Lisette Lagnado, curadora-chefe da Bienal de 2006.

33. A exemplo de mostras como *O agora e o antes: uma síntese do acervo do MAC USP* (abr. 2013 a set. 2015, disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSICAOES/2013/agora_antes/home.htm) e *O artista como autor/O artista como editor* (jun. 2013 a set. 2015, disponível em: www.mac.usp.br/mac/EXPOSICAOES/2013/autor_editor/home.htm). Ressaltamos que, na década de 1990, ao assumir a função de curador-chefe, Tadeu Chiarelli empreendeu um resgate da história institucional do museu, que se refletiu no modo como ele repensou as edições do Panorama da Arte Brasileira na sua gestão. Cf. Paulo Signorelli, op. cit.

contemporânea brasileira. Os artistas selecionados para esses setenta anos de MAM aparecem aqui e lá, ao mesmo tempo que também passaram pela Bienal de São Paulo. Os nomes de Iran do Espírito Santo [p. 116], Nelson Leirner [pp. 186-7], Tunga [pp. 98-9], Cildo Meireles [p. 173] e Ana Maria Tavares [pp. 114-5] perpassam, evidentemente, as três instituições, em momentos diferentes. Nesse sentido, o caso mais emblemático é o de Mauro Restiffe, aqui representado com as séries *Empossamento* (2003, prêmio do Panorama da Arte Brasileira de 2005) [pp. 164-5], e *Obra* (2012, encomendada e incorporada ao acervo do MAC USP a partir de sua exposição em 2013, que inaugurou o anexo expositivo da nova sede do museu) [pp. 168-9]. A série *Empossamento* foi apresentada ao público brasileiro na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. O que ela guarda em comum com a série *Obra* é justamente o fato de trabalhar com nosso imaginário do Brasil dos modernistas. Até porque, em *Empossamento*, a arquitetura modernista de Brasília é o cenário onde a história do País acontece; em *Obra*, o foco é a própria arquitetura, inicialmente construída para ser efêmera e abrigar uma exposição temporária, e agora adaptada para a permanência – o museu.

Colocamos em diálogo as obras de Restiffe com as de Marwan Rechmaoui e Ana Maria Tavares, presentes nesta exposição. Tavares, com seu *Palazzo. Desviante Triple_Dia L* (2011), empresta elementos paradigmáticos da arquitetura modernista – em especial alguns reconhecíveis nas edificações do parque Ibirapuera – para desfigurá-los. O artista libanês Marwan Rechmaoui, que havia participado com *Espectro* [pp. 112-3] da 27ª Bienal de São Paulo, revisita um projeto modernista dos anos 1960, no Líbano, para discutir sua degradação e sua ruína em um país dilacerado pela guerra. Nada mais apropriado para voltarmos à ideia de atualização. Ao falar de nossa “condenação ao moderno”, Pedrosa explicitava a atualização sempre entendida como o contemporâneo, o aqui e agora, que vimos se refletir naquilo que formou os acervos do MAM e do MAC USP. Nesse sentido, *Inventário arte outra, JP II* (2015) [pp. 118-9], de Gustavo von Ha, vem parodiar essa nossa cultura do “atual”. Von Ha pinta um falso Jackson Pollock, que ele inventou a partir de um estudo atento dos processos de trabalho do artista norte-americano, por meio de documentários e registros em artigos e livros. Assim, ele problematiza as questões da originalidade (gesto do artista) e da autoria, que eram

próprias do modo como a arte moderna foi institucionalizada. Que ele escolha o célebre herói do expressionismo abstrato norte-americano para tratar disso é sintomático, inclusive, da maneira pela qual, nós aqui no Brasil, assimilamos esse modernismo de Pollock – leia-se aqui, não o Pollock artista, mas a imagem do Pollock projetada por uma política de hegemonia cultural norte-americana para o mundo, nos anos 1950 e 1960, que fizeram dos Estados Unidos o novo centro da arte ocidental. Embora a 4ª Bienal de São Paulo tenha recebido uma significativa sala Pollock como representação nacional dos Estados Unidos, nenhuma pintura dele foi incorporada ao MAM como premiação de aquisição, nem mais tarde ele foi propriamente entendido como uma lacuna nos acervos do MAM e do MAC USP. Pollock compõe esse ideário modernista internacional, mas não foi preciso que uma obra dele efetivamente estivesse aqui para nos articular a tal ideário. Bastava que fôssemos eternamente modernos, e depositários, no fim das contas, de um “cânone alternativo” – para usar uma expressão lançada pela curadoria do Panorama de 2009 –, isto é, de como nosso meio artístico dialogou com esse sistema de arte internacional.

