

TRANSPARÊNCIA NO MASP: EXPOSIÇÕES DIDÁTICAS

Stela Politano

Antropóloga, mestranda em História da Arte-Unicamp.

Pesquisadora de moda, estética, arte e vitrinas.

stelapt@gmail.com

Resumo

Este pequeno devaneio visa pensar a idéia de transparência como objeto apropriado pela arte contemporânea servindo primeiramente de suporte (vidro) e, posteriormente como a própria obra de arte. Para tanto, escolheu-se como pano de fundo a expografia do Museu de Arte de São Paulo – MASP - da rua 7 de Abril, de 1947 a 1951¹ - mas especificamente as exposições didáticas - momento especial de profusão e inclusão de novas idéias e propostas no campo artístico. Define-se qual a importância da transparência nas artes e nos museus, percorrendo a idéia de expografia proposta pelo MASP, inserido este em momento decisivo em São Paulo (família artística paulista, estrangeiros no país, pós-guerra, mudança no olhar para as artes, passagem da figuração para a abstração), que buscava, através de painéis didáticos e “transparentes”, levar ao espectador novas idéias sobre arte.

Introdução

Para além de pensar questões sobre uma possível idéia de transparência (no sentido do suporte – vidro, tela – como dá própria idéia de uma arte em busca de uma transparência, do mais puro real) que percorre o campo das artes no século XX, principalmente as vanguardas, o presente trabalho visa olhar para uma ação museográfica determinante no contexto paulista, durante as décadas de 40/50: as exposições didáticas do Museu de Arte de São Paulo (MASP), organizadas sob direção do Prof^o Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 - São Paulo, 1999). Esses grandes painéis de vidro repletos de reproduções de

¹ O período histórico abrange alguns importantes feitos dentro do campo artístico paulista e carioca: o nascimento do MASP, em 1947; do Museu de Arte Moderna – MAM, 1948; importante exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, em 1949, no MAM; e, em 1951, realização da primeira Bienal de Artes de São Paulo e a vida de Max Bill, com a obra “Unidade Tripartida”, marco decisivo para se pensar abstração no país.

obras de arte, de objetos de design, de elementos da arquitetura e com textos explicativos/introdutórios/questionadores de noções estilísticas, iconológicas e formalistas possuíam a inicial função de apresentar aos visitantes do museu um panorama da história da arte, para que estes pudessem, a partir das informações adquiridas, olhar com outros olhos para as obras do acervo. Olhos estes que buscavam, segundo palavras do próprio Prof^o Bardi, uma arte sem escolas, sem definições de tradicional e vanguarda ou antigo e novo, como a própria definição daquele espaço museográfico exigia ².

No entanto, ao mesmo tempo em que a Exposição Didática dialogava diretamente com a proposta e exposições temporárias e do acervo do MASP, ela estava em sintonia com as idéias de intelectuais como Aby Warburg (Hamburgo, 1866 – 1929), Walter Benjamin (Berlim, 1892 – Portbou, 1940), André Malraux (Paris, 1901 – Créteil, 1976) e do próprio Pietro Maria Bardi com relação à importância das imagens dentro da história da arte. Apesar de diferentes contextos históricos e preocupações centrais, a idéia que traço entre esses autores é o uso das reproduções das obras de arte como suporte para pensar a própria estrutura e desenvolvimento da disciplina. Com olhar crítico e vanguardista, projetos como *Atlas Mnemosyne* (1929), *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), *O Museu Imaginário* (1947) – todos livros e projetos teóricos - e *La Tavola degli Orrori* (1931) trabalham as imagens, dentro de contextos políticos extremos do século XX (a I e II Guerra Mundial, por exemplo), como portadoras de valores sociais, políticos, religiosos, econômicos e culturais e, ao mesmo tempo, como desorientadoras da história linear, do progresso contínuo e evolutivo. As formas dialogam com o passado e com o presente dentro da história da arte, e a memória coletiva que o uso das imagens, a partir das técnicas de reprodução (gravura, fotografia, cópia, cinema) concebe proporciona um pensar sobre o funcionamento da própria memória social. A transparência no campo das artes, o uso do vidro como suporte às vanguardas, a desconstrução do espaço do próprio objeto artístico e do seu entorno, além do uso das reproduções no lugar das próprias obras democratiza a arte em sim, retira-lhe sua áurea e oferece novos olhares, novas reflexões sobre a sua função, existência e durabilidade e depara-se com o surgimento de outros mecanismos sociais e de funcionamento dentro do seu campo.

Falemos, a princípio, da idéia de transparência, como a qualidade de ser transparente, transpassado, aquilo que deixa atravessar-se pela luz, que se deixa

² Assis Chateaubriand (Umbuzeiro, 1892 – São Paulo, 1968) quando propôs a Bardi a direção do museu de arte, disse que gostaria que o mesmo se chama-se Museu de Arte Antiga e Moderna. Bardi disse apenas que, para ser um museu, ele deveria apenas ser chamado de “Museu de Arte”. Sem definições, sem separação. Museu e pronto.

ver através de si. O ato de ser transparente pressupõe o olhar distante de obstáculos e livre à visão infinita, longínqua, ora mirando o vazio ora mirando o todo. Revitalizando ainda mais, um olhar voltado simplesmente às formas, a linha, a cor e a textura. No caminho histórico e no campo das artes, pode-se pensar a transparência como a própria busca de uma arte fora dos tipos classificatórios, num movimento *Avant Garde* [vanguarda]. Para além das obras, as palavras dos manifestos de vanguarda artísticas do século XX, como cubismo, dadaísmo, futurismo e surrealismo, expressavam e lançavam dúvidas sobre a real função da arte. Para além da certeza, de uma obsessiva busca pela verdade e pela originalidade absoluta, o fazer se dirigia para o não feito, o não realizado, a transgressão, o não original. Para Hans Belting (Andernach, Alemanha, 1935-), os movimentos de vanguarda, pensando até mesmo nos dias atuais, não são movimentos em direção ao fim da arte ou da própria história; trata-se de um esgotamento de uma certa tradição de conhecimento, de uma certa reflexão sobre a visualidade. A pergunta feita seria um teste aos limites daquele tipo de narrativa. Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 – Neuilly-sur-Seine, 1968), ao falar e se questionar sobre a sua própria obra, diz que a arte nada mais é do que a sua própria definição, para além de conceitos estéticos e determinações fechadas de escolas e movimentos. A arte seria, portanto, um contínuo movimento de construção e reflexão do pensar de uma época com o seu passado.

Marcel Duchamp ressalta a transparência como principal fator fundante da execução de *A noiva desnuda por seus celibatários, mesmo e/ou Grande vidro* (1912-23)³. O vidro em si interessava pela sua transparência, pela possibilidade do enxergar da cor pura, sem oxidação, através do suporte revelador do espaço, dos corpos que interagem com a obra, com os gestos e caminhar dos passantes, dos olhares frente ao novo, daquilo que se permite sem precedentes, sem regras. Assim como a arte pela arte, da história pela

³ A obra é uma das mais emblemáticas “anti-peças” de Duchamp, indivíduo da metrópole e um “estrategista criterioso da sua obra” [TOMKINS, 2004: 7]. Primeiro artista moderno a chegar à América, mais precisamente Nova York, em 1915, Duchamp fez de si mesmo um ready-made, um objeto deslocado do seu contexto (França); para ele, não havia a necessidade do lugar para a realização do seu trabalho já que a arte moderna estava consigo. Em 1923, abandonou *O Grande Vidro*, incompleto, semelhante aos movimentos urbanos: dispersos, fragmentados, aleatórios, transparentes como o vidro. A metrópole é o ambiente ideal para um celibatário (personagem da obra), representante do homem moderno e projeto existencial e intelectual do próprio Duchamp.

história. A verdade, no caso, a verdade absoluta, se faz em vão, pois cada observador possui sua própria verdade, seu presente.⁴

Ao levar a questão da transparência ao espaço, pode-se pensar em como ela foi incorporada pela museografia. Inicialmente, com o cubo branco do *Museum of Modern Art*, a partir de 1929, e na sua expografia branca, neutra, vazia de elementos pictóricos e decorativos⁵. O vazio no sentido de ausência de matéria e da presença da racionalidade, do sensível enquanto primário a interpretação no interior de um cubo, sala, espaço transparente. O todo como a soma silenciosa do conjunto do espectro cromático de refração, de difusão, de reflexão de todas as outras cores, matérias e interpretações.⁶ Voltando ao nosso

⁴ Pode-se estabelecer aqui um paralelo entre *O Grande Vidro* de Marcel Duchamp e a expografia de Lina Bo (Roma, 1914 – São Paulo, 1992) para o MASP através dos cavaletes de vidro, muito mais uma representação do que um artifício: Duchamp utilizou-se do vidro como suporte sendo que este não permitia a opacidade da obra; pelo contrário, era possível um fluir das informações que, paradoxalmente, separam a obra do espectador. Ou seja, era possível ver o entorno através da obra. Já Lina Bo distribuiu as obras nacionais e estrangeiras do acervo do museu sobre cavaletes de vidro, que ela mesma desenhou; o resultado foi uma profusão de obras de artes que pulsam sem hierarquias que não se pode acessar mais. Lina pensava no público leitor, na forma como este estaria “livre” para interpretações (mesmo que em todas as obras expostas existisse, por trás do suporte e não junto a obra, uma ficha contendo informações históricas e de autoria da mesma). A modernidade era uma forma de usar o museu. Os cavaletes de vidro, que afastaram as obras da parede e as colocaram como “iguais” no centro do espaço, tornaram-se o ponto de honra do MASP, o seu diferencial e marca no campo da museologia.

⁵ Por mais que a interpretação não fosse ausente de um olhar e movimento disciplinador do caminhar do espectador, para uma direção às obras e ao seu percorrer dentro do espaço expositório.

⁶ Ascetismo purista da arquitetura e do desenho industrial racionalista, a tipologia museográfica do MoMA permeou fortemente os anos 30, 40 e 50, ainda com resquícios nos dias atuais.

The Museum of Modern Art's founding director, Alfred Barr, did not select the paintings for the Museum's inaugural exhibition, "Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh" – but he did install them. A. Conger Goodyear, the Museum's founding president, chose the works for the show, which was held from November 7 to December 7, 1929. Its installation may now look utterly unexceptional; this manner of presenting paintings has become so conventional that its significance may be completely invisible. But it marked the beginning of several decades of innovative exhibition design at the Museum of Modern Art, "Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh" also contributed to the introduction of a particular type of installation that has come to dominate museum practices, whereby the language of display

objeto central, a arquitetura do MASP da Av. Paulista reforça a tendência: assim como a pele de vidro externa do edifício propõe uma possível transparência do mundo, um mar de obras convive juntas nos cavaletes de vidro. No limite, as pinturas renascentistas, por exemplo, que propunham um abrir de janelas, perdem a sua função, já que as paredes são translúcidas, virtuais, e a sua ausência é a própria janela da obra.⁷

A transparência no espaço leva-nos ao vidro, elemento industrial com diálogos na arquitetura, artes plásticas e design. Para Pietro Maria Bardi, o vidro é um dos principais reflexos da modernidade, mesmo sendo de origem antiga. Este material pesado, sólido, resistente, duro, tenaz que, ao mesmo tempo, se torna um nada, no sentido mais abstrato, para a visão, para a luz. Misteriosa faculdade de se anular diante da misteriosa faculdade de se ver, em uma magia de ser o que não é ser, de desaparecer, restando este nada que é, em si, um todo.⁸ Nas primeiras expografias (de 1947 até 1950) do museu, na rua 7 de abril ⁹, o uso do vidro (expositores e cavaletes) como suporte é utilizado no sentido

articulates a modernist, seemingly autonomous aestheticism [STANISZEWSKI, 1998: 63].

⁷ A possibilidade de transparência no fazer histórico e artístico busca, ao meu ver, o rompimento com as finitas possibilidades de olhar, de compreensão e assimilação de um passado que, por ele mesmo, já está imune de uma sua significação. Os agentes e razões são múltiplos e, a partir de cada época, de cada momento, ganham uma nova reinterpretação.

⁸ O vidro, em si, poderia ser a própria metáfora para a idéia de “vazio” nas artes do século XX, como a busca pelos artistas de significados em um mundo não-lugar, um mundo distinto da razão e da idéia de mundo do Iluminismo. Não há mais confluência entre o pensar e a realidade, entre o ser e o real. O vidro revelando o vazio do espaço e, ao mesmo tempo, revelando-o na sua forma mais pura, mais total, mais completa. As Monotipias (1964-66) de Mira Schendel exemplificam essa busca: o gesto da artista emerge do papel japonês sobreposto a uma placa de vidro repleta de tinta e talco, dificultando a absorção imediata da tinta pelo papel (recusa ou demora da impressão/materialidade da ação). O papel, impresso de ambos os lados, não possui mais lados, ou frente e verso, sendo a transparência a máxima a ser buscada pela artista. Uno, o desenho explora as possibilidades dessa superfície, servindo de exercício ao olhar e à compreensão. A falha, o borrão, o gesto que não se completam se tornam a explosão máxima da ação da artista e escapam, ao mesmo tempo, do controle da técnica.

⁹ Antes, apenas chamado de Museu de Arte de São Paulo. Pelos funcionários, imprensa e pelo próprio diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, a instituição era chamada de “museu”. O Museu de Arte de São Paulo nasceu em dois de outubro de 1947 numa salinha provisória na sobreloja do edifício dos Diários Associados, não rebocada, onde

didático ao olhar: a transparência no suporte permite ao visitante, este munido de informações sobre a obra e o artista, interpretar o objeto a partir do seu universo de conhecimento e assimilação daquilo que é proposto. Nascimento de um museu para além de um espaço “oratório” ou de contemplação; e, sim, uma proposta didática, uma escola. Os grandes painéis de vidro também representavam símbolos da industrialização moderna, da arquitetura – racionalista italiana, Le Corbusier (Le Chaix-de-Fonds, 1887 – Roquebrune-Cap-Martin, 1965) e Mies Van der Rohe (Aachen, Alemanha, 1886 – Chicago, 1969)¹⁰ – e da não-divisão entre o público e o privado, entre a rua e o interior, entre o eu e o outro, são essenciais à liberdade da interpretação, proposta principal e inicial do museu.

O Museu de Arte de São Paulo inicia-se com a proposta de ser uma obra aberta¹¹. Espaço de diálogo entre o passado e o presente nas artes, de

se instalaram as primeiras relações públicas da instituição e ministravam conversações esclarecedoras sobre vários argumentos da história e crítica de arte. No entanto, a idéia de construção de um museu-didático, longe dos moldes tradicionais e esquema oitocentista do *Victoria and Albert* (padrão completamente fora de contexto e realidade com a América do Sul como um todo) começara antes: Assis Chateaubriand (Umbuzeiro, 1892 – São Paulo, 1968)), Frederico Barata e Elyseu Visconti já mantinham o projeto vivo durante os anos 30. O momento histórico (pós-guerra e movimento de nacionalização e desenvolvimento do Brasil) e a vinda do casal Bardi ao país foram os fatores propulsores à construção do museu, juntamente com a vasta cartela de influência e contas bancárias que Cható possuía, junto com a sua influente rede de notícias.

¹⁰ A partir da década de 30, com o incentivo e apoio ao desenvolvimento industrial e nacional por parte do governo, o uso do vidro foi incorporado à arquitetura, juntamente com o concreto e outros recursos técnicos e matérias. Junto a isso, a incorporação de inovações norte-americanas e européias, a vinda de intelectuais ao Brasil, o crescente despontar dos arquitetos nacionais – Oscar Niemeyer e Lúcio Costa – facilitou o crescimento e desenvolvimento da arquitetura e industrialização no país. Projetado em 1936 e inaugurado em 1943, têm-se o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, com uma fachada inteira de vidro e as *brises-soleil* (placas redutoras de luz-solar) de Le Corbusier, inéditas no Brasil. No mesmo ano, ocorre a exposição *Brazil View* no MoMA de New York, como reconhecimento de Lúcio Costa e Niemeyer. Em 1947-1949, uso de suportes de vidro na expografia do Museu de Arte de São Paulo, nas exposições didáticas e nos cavaletes de vidro, projetados por Lina Bo (Ver nota nº4); 1951, construção da Casa de Vidro, residência no Morumbi de Pietro Maria Bardi e Lina Bo; e, em 1960, fechando o ciclo de incorporação do vidro à arquitetura brasileira, a construção de Brasília, em 1960, feita de concreto e vidro.

¹¹ Umberto Eco (Alexandria, 1932-) salienta que:

convívio entre a pintura, a escultura, a gravura, e outras técnicas artísticas. E, ao mesmo tempo, espaço difusor de conhecimento a todas as idades: crianças, jovens, adultos, e de concentração de intelectuais brasileiros e estrangeiros¹². A proposta da Exposição Didática é o espelho deste contexto, do momento de difusão do conhecimento de artes, na busca de formação de um centro vivo de cultura. Nas próprias palavras de Bardi, as “mostras didáticas” representariam:

[...] Cada obra que enriquece o Museu não pode ser abandonada em seu isolamento casual, mas dever ser situada no conjunto do processo histórico, pelo qual é expressa, moldeada e amadurecida, se desejarmos que ela revele todo o mundo que encerra. [...] Não há solução de continuidade; não existem saltos na história do desenvolvimento humano. Cada acontecimento, fato ou gesto tem a sua razão, que o liga ao passado numa espécie de ressonância viva [BARDI, 1947: 1]

[...] O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consoma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas [ECO, 2001: 280].

O discurso aberto — ou obra aberta —, fomentado principalmente pela arte de vanguarda, apresenta-nos o mundo de uma forma nova, muita além dos hábitos conquistados e enrijecidos pelo nosso cotidiano, que infringe as normas simbólicas e de linguagem que nos rodeia. Os leitores do discurso precisam do esforço individual e coletivo para a compreensão da obra, junto com o conjunto de significados que a própria obra e seu autor oferecem (elementos legitimadores do objeto enquanto obra de arte). A interpretação é singular e difere do restante, dando à obra uma amplitude aos seus próprios limites. Transparência não como meio, mas como finalidade.

¹² Campo artístico oriundo da geração de 22, da Família Artística de São Paulo e do Núcleo Bernadelli do Rio de Janeiro, da Exposição Francesa em 1940, da criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948, do Vera Cruz em 1949 e da vinda de estrangeiros, com Lévi-Strauss, foragidos da II Guerra Mundial. Muitos fizeram parte do corpo docente da USP (Universidade de São Paulo). É nesse ambiente de construção e crescimento artístico e cultural que se tem o surgimento do Museu de Arte de São Paulo em 1947, do Museu de Arte Moderna – MAM em São Paulo em 1948 e em 1949 no Rio de Janeiro, e da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, onde Max Bill ganhou o primeiro prêmio com a escultura “Unidade Tripartida”, servindo de estopim e símbolo de paixão ao concretismo brasileiro.

Quase como uma bandeira à democratização das artes¹³, as Exposições Didáticas propunham a importância da forma como fator dominante e determinante do espaço e do tempo, não só das atividades corriqueiras, mas também dos ideais, das harmonias, das ideologias; a arte é a operadora da mais forte modificação da natureza, sendo, nas palavras de Bardi, “a experiência mais perfeita e humana que possa ser realizada” [BARDI, 1947: 2]. E, para além do campo artístico, as formas também são geradas em outras áreas, como a cultural, religiosa, econômica, industrial.

[...] O objetivo das mostras didáticas não pode limitar-se a uma exibição de obras primas cristalizadas no tempo, consagradas ao altar poeirento dos museus e transmitidas à tricromia com maior e menor fidelidade. Ao contrário, seu alvo é o de persuadir os homens da profunda intimidade que unifica as artes à vida cotidiana. Demonstrar e mostrar que não existe separação entre as formas criadas pela visão artística e a sugestão que elas exercem [BARDI, 1947: 2].

A arte, para o homem moderno, deve ser sentida como uma sucessão ilimitada de formas, como uma ação pura, sem determinantes estilísticos, que servirão mais à compreensão do olhar do que à determinação de certos ou errados; quase como se a arte fosse um processo vital do ser humano, como respirar, comer, andar. A proposta da “mostra” é reconstruir, através das reproduções sob pranchetas de vidro¹⁴, a própria técnica humana: a pintura, a arquitetura, o artefato, o objeto manufaturado (design), a escultura, a gravura e assim por diante. Através da técnica reproduzir a técnica. Para além da “frieza da reprodução”, da “mera ilustração”, juntava-se as pranchetas objetos

¹³ [...] *A humanidade não está destinada a tornar mais profundo o dualismo entre classe dominante e classe dominada, entre a aristocracia e turbas, entre elites e massa: a humanidade deve visar a formação de uma única e grande aristocracia* [BARDI, 1947: 2]. Claramente se vê a influência que o fim da II Guerra Mundial e a vinda de Bardi para o Brasil no texto, dando-lhe o caráter de um panfleto à democratização das artes. Ainda mais no contexto brasileiro, especificamente o paulista e carioca, onde o circuito artístico se originava, principalmente, dentro dos círculos sociais das classes dominantes. Pelas margens, corriam e nasciam outros movimentos contestatórios, mas que sempre eram liderados ou encabeçados por intelectuais oriundos (ou que conviviam) desses círculos.

¹⁴ A Galeria de Arte D’Palma, em Roma, auxiliou nos anos iniciais o museu, principalmente com relação as Exposições Didáticas. Era da galeria italiana, ora dirigida no passado pelo próprio Bardi, a origem das fotografias, das grandes placas de vidro e das legendas em italiano para as imagens.

artísticos, constituintes da “Vitrine das Formas” (1950)¹⁵. E, na tríplice arte – cultura – forma¹⁶, critica-se a história da arte tradicional, suas fórmulas escolásticas, “cristalizadas em fórmulas vazias, insignificantes e pouco instrutivas” [BARDI, 1947: 6]. A obra de arte, fecunda da experiência humana, como ela própria não se paralisa. Ela continua e constitui sempre um recomeçar. As pranchetas não eram fixas, nem mesmo as suas reproduções. Elas sempre eram modificadas, de acordo com as novas propostas de exposições do museu.

O interesse pela questão da sobrevivência das formas de um tempo para o outro, no caminhar da história, sempre foi uma das preocupações centrais do pensamento de Aby Warburg, fundador da iconologia moderna, juntamente com a idéia de que a produção de arte é a representação da vida de uma época. O conceito de que há uma transmissão de uma memória coletiva através das imagens surge em seus escritos a partir de 1905, quando escreve sobre Albert Dürer (MATOS, 2007: 132) e amadurece com o projeto

¹⁵ Uma das principais exposições do museu nos seus primeiros anos teve como nome “Vitrine das Formas”, de 1950, onde várias peças de design (todas oferecidas e doadas pelo casal Bardi) estavam expostas junto com reproduções de grandes mestres e obras de arte. Tudo misturado e distribuído pelo espaço, enfatizando a importância dos objetos fabricados pelo homem e como eles afetavam diretamente sua vida. Idéias como proporção, racionalidade, inteligência, gosto, arte e historicidade foram levadas a questionamento durante a amostra, que tinha temas didáticos: Formas Naturais, Tradição e Cultura Popular, Egito Antigo, Ciclos das Artes, Estilo Floreal (expressão oitocentista) e Desenho Industrial (criador de formas hediondas), entre outras. A exposição era esporádica e ocorria a cada dois meses, pois era o tempo necessário para a maturação das idéias e pensamentos levantados pelos observadores, segundo a organizadora do evento, a própria Lina Bo Bardi. A vitrina que agregava a exposição era longa, transparente e dividida pelos temas didáticos. Era possível percorrer todo o entorno e, por qualquer ângulo, conseguia-se observar os objetos expostos. O ambiente externo, onde se localizava as reproduções e obras de arte, integrava-se com a vitrina e fazia parte da exposição. “Vitrine das Formas” era mais do que uma simples demonstração de objetos de design: era a exposição de todo um pensar sobre o coletivo, sobre as sociedades antigas, modernas e contemporâneas e como todo este passado integrava-se e consolidava-se no presente.

¹⁶ Sobre arte, cultura e forma:

A arte é trabalho, produção, instrumento de vida e de civilização. A cultura é expressão e trabalho, linguagem e história, imaginação e ação. A forma de expressão, quando é realmente uma forma de expressão, isto é, quando realizada especificamente, é constante em todas as épocas e lugares, tanto nas grutas de Altamira quanto nos quadros de Ticiano ou nas figuras de Matisse [BARDI, 1947: 6].

Mnemosyne, (1924 – 1929), que consistia em uma síntese do seu pensamento sobre a função psicossocial das imagens. Organizada sobre pranchas e fotografias¹⁷, sem textos, ilustravam uma possível permanência de determinados valores expressivos, que transmitiriam formas determinadoras de estilos. A idéia era reconstruir uma história da arte através das imagens, possibilitada pela difusão em massa da reprodução das obras, algumas antes nem conhecidas pelo público leigo. As imagens rompem com a linearidade da história, constituindo-se uma memória coletiva que perpassa gerações, espaços e tempos; além disso, são realidades históricas e conversam entre si, sendo um espaço de embricamento de valores históricos, econômicos, sociais. O *Atlas Mnemosyne* tratava-se, de certo modo, de um dispositivo cinematográfico que exigia a participação do espectador à desconstrução das pranchas a partir do olhar e a recriação de seus significados. O pensamento das imagens que aparece no atlas é um pensamento silencioso que se edifica a partir da simples relação entre os fenômenos imagéticos, de atração e repulsão [MICHAUD, 1998:239].

A fotografia é o princípio fundador do cinema. A repetição e reprodução das imagens em alta velocidade¹⁸ fixa o visual mais rápido do que as palavras. De tal importância para a evolução e a construção do pensamento no século XX, as técnicas de reprodução, segundo Walter Benjamin [BENJAMIN, 1985], começaram a se dedicar não apenas a todas as obras de arte existentes e de modificar o modo como elas são captadas pelo olhar humano, como se transformaram, elas próprias, em formas originais de arte. Walter Benjamin discute em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em francês em 1936, estas novas potencialidades artísticas, dentro de uma visão política (o autor se encontrava refugiado em Paris devido à perseguição dos judeus alemães pelo regime nazista), decorrentes da reprodutibilidade técnica e como elas modificaram o olhar para as artes e

¹⁷ As pranchas eram de madeira com um fundo preto e as imagens eram oriundas de jornais, revistas, desenhos, gravuras e materiais o dia-a-dia. No total, eram 63 pranchas e cerca de 2000 reproduções. E, ao ser formada as pranchetas, elas eram novamente fotografadas como sendo, elas próprias, novas imagens, entidades complexas e significantes.

¹⁸ O dadaísmo buscava produzir, através da pintura e da literatura os próprios efeitos do cinema, como a velocidade e rapidez de informações.

[...] *De espetáculo atraente para o olho e de sonoridade para o ouvido, a obra de arte, mediante o dadaísmo, transformou-se em choque. Ela feria o espectador ou o ouvinte; adquiriu poder traumatizante. E, dentro disso, favoreceu o gosto pelo cinema, que também possui um caráter de diversionismo pelos choques provocados no espectador devido às mudanças de lugares e de ambientes* [BENJAMIN, 1986].

possibilitaram, a princípio, a sua democratização¹⁹. Anteriormente, a obra de arte era condicionada pela sua áurea, pela distância e reverência (associada ao ritual religioso e, posteriormente, como advento da sociedade moderna), pois se constituía uma única obra. O aparecimento da fotografia permite um grande acesso do público às obras de arte, eliminando a distância e transformando-a numa imagem. Ao invés de uma estetização da política, típica dos regimes totalitários (busca por uma imagem, da materialização do poder), têm-se uma politização da estética, numa libertação da arte para novas interpretações, usos e pensamentos. As novas condições técnicas de reprodução deixam intacto o conteúdo da obra de arte; no entanto, eliminam a sua áurea, tornando-as fenômenos de massa, junto com o cinema²⁰ e a fotografia.

A relação entre o fascismo e a cultura italiana, a princípio, foi diferente da que o nazismo estabeleceu na Alemanha. O fascismo se apoiou nos modernos, nos futuristas, na arquitetura de Terragni e em Pietro Maria Bardi e a sua *Tavola degli orrori*, de 1931, realizada especialmente para a *Esposizione Italiana di Architettura Razionale a Roma*, organizada na Galleria D'Arte de Roma. O próprio Mussolini declarou válida a colagem de Bardi em uma crítica aos arquitetos classicistas. Na mesa, estão fotografias de edifícios e obras acadêmicas intercalados por vinhetas e impertinências contrárias às correntes então em uso ligadas ao passadismo. O interesse de Bardi pela fotografia surge no começo dos anos 30, quando esteve envolvido na campanha de renovação da arquitetura italiana que resultou, além de inúmeras outras ações e movimentos, na exposição em Roma. A paixão e estudo por essa técnica o acompanhou ao longo da sua carreira, principalmente durante a sua direção no Museu de Arte de São Paulo, que originou na criação de um estúdio fotográfico e de revelação dentro do museu, de inúmeras exposições sobre fotografia, além das Exposições Didáticas. A fotografia e a sua “liberdade” de uso e reprodução possibilitou Bardi a aplicar suas idéias na mudança de uma perspectiva

¹⁹ A fotografia, segundo o autor, seria contemporânea dos primórdios do socialismo e geraria, junto com outros fatores, um rompimento dentro do campo das artes. A realidade, agora fotografada, captada pela máquina, não precisa mais ser retratada. Busca-se o que, afinal, nas artes? A arte pela arte: abstração, a recusa de se desempenhar qualquer papel essencial [BENJAMIN, 1985].

²⁰ O cinema possui em si a necessidade de difusão maciça, a devido ao alto valor agregado a sua produção. A distribuição e difusão dos filmes são necessárias para abarcar os custos [BENJAMIN, 1985].

museológica, vindo de encontro com o pensamento de André Malraux em *O Museu Imaginário*, de 1947 (mesmo ano de fundação do MASP)²¹.

O conceito de museu imaginário foi desenvolvido pelo escritor francês André Malraux em seus discursos estéticos, onde um museu de imagens e imaginário seria concebido no espírito, um lugar mental capaz de criar uma rede de linguagens, de evidenciar as potencialidades das obras. A crítica como experimentação na obra, forma e deforma as imagens que habitam esse lugar mental de cada indivíduo. Essa nova relação entre arte e espectador, proporcionada pelos museus do século XX, possibilita uma libertação da função de aprisionamento da forma em si mesma, permitindo aos artistas usufruírem de imagens e formas do passado para retrabalharem a sua linguagem particular. Releituras, colagens, *ready-mades* são permitidos e solicitam por um espaço, agora o museu moderno (o outro), que impõe um estado permanente de interrogação.

E, frente a abrangência do campo da história da arte, o museu nasce mutilado; não é possível abarcar tudo materialmente, com as obras e objetos. Assim, a fotografia permite, além da difusão do conhecimento, as comparações, os questionamentos e as releituras do que já existe. O prazer de admirar cede espaço ao prazer de conhecer e surge assim a criação dos grandes estilos, das grandes obras-primas.

O museu e a reprodução respondem mal à questão: “O que é uma obra-prima?”, mas põem-na de maneira premente, e definem-na, provisoriamente, não só a partir da família a que pertence como através das suas rivais. [...] E como a reprodução não é a causa da nossa intelectualização da arte mas, sim, o seu meio mais poderoso, as suas astúcias (e alguns acasos) ainda servem esta [MAURALX, 195-?: 22].

As obras, com a reprodução, perdem a sua escala, criando-se artes fictícias, irreais, mas imageticamente existentes, possibilitando, por exemplo, o fragmento, o olhar sobre detalhes das obras antes nunca vistos, o ver uma escultura em todas as suas dimensões, simultaneamente. Criticamente, podemos considerar a história da arte do século XX a história daquilo que é fotografável, ou seja, uma ampliação do campo. O que, portanto, se perde com a

²¹ Em entrevista a Roberto Sambonet e Claudio M. Valentinetti, Bardi, quando questionado sobre quais historiadores da arte estrangeiros ele era mais ligado, mencionou não se interessar por Malraux. Preferia Le Corbusier, a quem tinha mais contato e amizade, além de acreditar que este lhe era mais positivo. “Aquele [Le Corbusier] que, quando se lhe dizia de fazer uma coisa, fazia. O mundo caía, mas ele persistia em fazê-la” [BARDI, 1996, 14].

reprodução? A qualidade de objetos das obras de arte. O que se ganha? A maior significação do estilo que elas podiam assumir. As obras tornaram-se estampas: estampas de um estilo, de um gosto, de uma forma, de um tipo.

O museu imaginário é um espaço de abertura, um espaço de produção de um jogo interminável de significantes sem uma significação única; esse museu é o espaço da crítica onde a arte não para de descobrir novos meios de transformação e ressurreição. A obra de arte é uma forma de conhecimento, um núcleo forte de transmissão de valores e o espectador que a contempla, pratica sua crítica, metamorfoseando a obra de arte. O museu imaginário, por fim, destrói as limitações da cronologia do mundo e reúne os objetos artísticos por uma e em uma sincronia e mudança, desencadeando uma potencialização das obras através da crítica.

Toda imagem é uma memória das memórias. Pode-se dizer que a imagem é uma forma que (se) pensa. A pergunta, portanto, que se faz é quais são as suas maneiras de nos fazerem pensar? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto fotografado, que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula uma figura e muito mais: de um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para eles, todos esses espectadores que incorporaram neles, seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções. A fotografia (e toda imagem) ao combinar nela um conjunto de dados signícos (formas, traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações), ou ao associar-se com outra(s) imagem (ns), seria "uma forma que pensa". A provocação torna-se plena, quando se quer alocar, desta vez à imagem, um "pensamento" que lhe seria próprio. A imagem teria uma "vida própria" e um verdadeiro "poder de ideação" (isto é, essa possibilidade de suscitar pensamentos e 'idéias') ao se associar a outras imagens. Essa é uma rede de questionamentos, afirmações e conclusões que posso tirar até este momento.

O fato de, no mesmo espaço do Museu de Arte de São Paulo, reunir-se academia e museu, surpreendeu os europeus e norte-americanos, que em muito contribuíram para o crescimento e difusão do museu no exterior. Em muito, o projeto didático obteve de herança e formação a vivência e experiência de Pietro Maria Bardi na Itália, durante os anos 20 e 30, onde atuou fortemente no jornalismo, nas artes - como galerista e curador -, na arquitetura e na política. Pensava-se em problemas museográficos daquele tempo, como o contato com o público, a contribuição à arte do presente, a coordenação de atividades em relação ao desenvolvimento da vida artística nacional, a caracterização de uma esfera de ação, quase de cunho político/reformador/ativista. E, com certeza, o conhecimento de críticos, historiadores, intelectuais - como os que citamos neste texto - que pensavam

e dialogavam com as artes plásticas e com a política (no caso, o fascismo, por exemplo). Sentiu-se a necessidade de construção de um presente artístico e histórico no Brasil, sem deixar para trás a herança cultural que a tradição poderia oferecer, buscando um equilíbrio. Por isso, as exposições didáticas e as temporárias, os cursos e a preocupação com o universo das artes visuais como um todo faziam parte da agenda e do programa do MASP.

Talvez a verdadeira boa ação do museu, segundo Bardi, foi a de combater uma possível insensibilidade histórica, evitando a facilidade dos “álbuns-sínteses” com as reproduções brilhantes em cores bem platinadas e falsas [MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1963: 25 - 26]. As exposições didáticas de história da arte, reconhecidas oficialmente pela UNESCO como uma nova possibilidade de pensar museografia e expografia, compunham uma centena de possibilidades de leitura. Fixando um acontecimento histórico ou um período, indicava-se o caráter da arquitetura, escultura, pintura e arte aplicada ²². E, mesmo para aqueles que não sabiam ler ou escrever, o museu contava com uma equipe de monitores, treinados pelo próprio Bardi, para direcionar todas as pessoas às obras. O objetivo, além de tanto outros, foi de dar ao museu um caráter “popular”, talvez como desejava fazer John Ruskin (Londres, 1819 – Londres, 1900) com os museus aos operários.

Com a crescente e rápida popularização do museu, à fórmula escolástica acrescentou-se a fórmula espetáculo: sessões de cinema, dança, espetáculos, desfiles, festas. Ao invés do museu ser um “guarda desconfiado de tesouros mumismáticos fechados em escrínios”, ele era um “colaborador, um conselheiro que desejaria ver progredir o gosto, a harmonia no seio do povo, o pensamento e a inteligência no mundo, uma idéia de vida que queria atingir no passado germes estimuladores para o presente” [MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1963: 24 - 25].

É com essa fala que fechamos esta pequena e introdutória discussão sobre transparência, espaço museográfico, MASP e a eterna (re)construção do pensar e fazer de uma sociedade, no caso de São Paulo. A importância do museu dentro do fértil ambiente cultural e artístico paulista bate de frente e alia-se ao momento histórico do pós-guerra: pensar sobre um passado que, no presente, não faz mais sentindo e tentar, neste passado, encontrar faíscas para o futuro. Pensar a reprodução das imagens como fórmula de democratização das artes e de um aliado à política. A

²² Todo o material foi enviado pelo Studio de Arte Palma, de Roma, galeria que mantinha relações de amizade e profissionais com Bardi [MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1963: 22].

transparência em si, a idéia do ensinar que o museu oferecia nos seus primeiros anos de vida, em conjunto principalmente com a juventude (mentes férteis e de fácil enraizamento de idéias novas), com as novas instituições artísticas e com os intelectuais brasileiros e europeus, permitiu o desenvolvimento e ascensão de inovadores movimentos vanguardistas. Como o pensamento e obra “abertos”, buscou-se a transparência²³ do olhar; não só no meio, mas na sua finalidade e princípio.

Referências bibliográficas

BARDI, Pietro Maria. **As mostras didáticas** [Relatório de P.M Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Acervo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, 1947.

_____. **Dialógo pré-socrático com Roberto Sambonet e Claudio M. Valentinetti**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Milano: All’Insegna Del Pesce d’Oro, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Trad. Rodney Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CABANE, Pierre. **Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido**. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um sonho – o teatro brasileiro de comédia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

MATOS, Cláudia Valladão de. “Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea” In: **Concinnitas ano 8**. Universidade Federal do Rio de Janeiro: volume 2, número 11, dezembro de 2007.

²³ E, uma última pergunta que fica e que acompanha esse pensamento final é se a transparência proposta também não seja, em si mesma, uma outra forma de disciplinar, pois sabe-se que o olhar neutro e livre de referências é impossível. O objeto nunca é virgem de significados e significantes.

- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris: Macula, 1998
- MILLIET, Sergio. “A exposição de pintura francesa”. In: **Revista do Arquivo Municipal**. Ano 6. Volume 52. Setembro, 1940.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 1963.
- NAVES, Rodrigo. “Pelas costas”. In: SCHENDEL, Mira. **No vazio do mundo**. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. [Catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, com curadoria de Sônia Salzstein].
- REIS FILHO, NESTOR GOULART. **Quadro da arquitetura brasileira no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SCHENDEL, Mira. **Mira Schendel - A forma volátil**. São Paulo: Marca d'água, c1997.
- SCHINCARIOL, Zuleika. **Através o espaço do acervo: o Masp na 7 de Abril**. São Paulo: FAUUSP, 2000.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. **The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art**. Massachusetts Institute of Technology. 1998.
- TENTORI, Francesco. **P.M.Bardi: com as crônicas artísticas do “L'Ambrosiano” 1930-1933**. Tradução de Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. Tradução Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.