

Outro modo de ver as filiações estéticas da Arte Brasileira

Others Meanings of Brazilian Art ongoing aesthetic

SILVIA MIRANDA MEIRA*

Doutora em Historia da Arte pela Universidade Paris IV — Sorbonne, Paris, França.

PH.D. in Art History at University Paris IV — Sorbonne, Paris, France

RESUMO A pesquisa em torno de cartas e documentos, delinea questões da atuação dos artistas internacionais Max Bill, Marcel Duchamp e do crítico Léon Degand na formação da cultura moderna brasileira. A pesquisa sugere equívocos acerca desta história como: a reputação construída de Max Bill, a atuação do marchand e crítico Léon Degand e do curador e artista Marcel Duchamp no Brasil. A renovação no meio artístico relegou as tradições locais a um modelo de provincianismo consagrando-as como não negociáveis, colocando as categorias tradicionais europeias como ferramentas para a prática moderna nacional. A pesquisa busca uma metodologia para ressignificar o entendimento do discurso sobre a arte moderna brasileira.

PALAVRAS-CHAVE Colecionismo no Brasil, questões da estética brasileira, história de acervos nacionais.

ABSTRACT The research around letters and documents outline the performance issues of international artists in Brazil as Max Bill, Marcel Duchamp, and critics as Léon Degand who acted in the formation of modern Brazilian culture. Research suggests some misconceptions about this story as the reputation built by Max Bill, the role of art dealer and critic, Leon Degand and curator and artist Marcel Duchamp. The renewal of the local artistic and folk Brazilian traditions considered Brazilian art provincialiste and academic putting the European traditional categories, such as tools for artistic practice. The research methodology seeks an understanding and integration method of circulating today in the speech of Brazilian art, some excluded dimensions of modern Brazilian art so as to include interests aspects of Brazilian modern art.

KEYWORDS Brazilian Art Collection, others meanings of Brazilian's aesthetic, Brazilian art collection's history.

*Silvia Miranda Meira é Doutora em Historia da Arte pela Universidade Paris IV — Sorbonne, Paris, França. Membro do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, CBHA. Trabalha em programas de pesquisa em Historia da Arte, e ministra cursos no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. / *Silvia Miranda Meira is PH.D. in Art History at University Paris IV — Sorbonne, Paris, France. Member of Brazilian Art History Committee , CBHA. Work in Art History research programmes and give leçons at Contemporary Art Museum of the University of São Paulo.*

A atuação de artistas e da crítica de arte na formação da cultura moderna brasileira

A reputação construída de Max Bill em São Paulo

As primeiras contribuições para o desenvolvimento da arte brasileira encontram-se, sem dúvida, na implantação do Museu de Arte de São Paulo, especificamente nas exposições ocorridas em 1950 e 1951, de Le Corbusier e Max Bill. A acolhida desses nomes, inaugurando o programa cultural do MASP, instituição paulista recém-criada, fez parte das intenções de Pietro Maria Bardi e de sua mulher, a arquiteta Lina Bo Bardi, de oferecer cultivo aos imigrantes italianos da América do Sul e fazer circular no Novo Mundo, sem vícios, outro campo intelectual,¹ com base nas redes de relações por eles traçadas na Itália.

Assim, o início da internacionalização e proliferação de exposições de artes na capital paulista, iniciativa enraizada no pós-guerra italiano, situa-se na atuação do casal, aliada aos círculos em que conviveram na Europa. Lina ocupou espaços importantes no mundo editorial italiano. Seus artigos, além de debates em torno da arquitetura moderna, propunham temas originais, como o dilema da crescente expansão do conhecimento artístico em direção à produção de objetos da cultura industrial, especificidades que, aparentemente, estavam fora do interesse e do diálogo com a cultura local brasileira; questões estas relacionadas com as pesquisas europeias reformistas das primeiras décadas, ligadas à *cultura della vita*, propagadas pelo grupo da Bauhaus. A editoria da revista *Habitat*, em São Paulo, colocou essas questões, da relação forma e função, na posição de farol e intérprete privilegiada.²

A posição de Lina Bo Bardi era, muitas vezes, ambígua, falando como estrangeira aos brasileiros, e como nativa aos seus amigos europeus. A atuação política de Lina, próxima aos círculos do poder, oferecia à crítica europeia encantos do seu abraileiramento. “Lina ficava fascinada com a arquitetura que florescia com liberdade, com a paisagem tropical, com um país que não tinha ruínas, nem as de guerra e nem as históricas”,³ menciona Marcelo Ferraz. “Lina mergulha no mundo brasileiro para pro-

¹ Na seção didática do museu, no ensino das artes gráficas, da arquitetura, da urbanística, na comunicação visual e no desenho industrial.

² Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991, organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 33.

³ Ferraz, M. *Uma idéia de museu*. In: Museu arte hoje, org. Martin Grossmann, São Paulo, Hedra, 2011, p. 124.

The role of artists and art critics defining modern Brazilian culture

Max Bill built reputation at São Paulo Art Museum

The first contributions to the development of Brazilian art are undoubtedly the exhibition occurred in 1950 and 1951 of Le Corbusier and Max Bill inaugurating São Paulo Art Museum (MASP). The international acceptance of these artists, conquered and affirmed São Paulo's museum, inaugurating a recognized cultural program. The art program developed in São Paulo was part of the intent of Pietro Maria Bardi and his wife, the architect Lina Bo Bardi, offering culture to Italian immigrants from South America, and circulate in the New World without vices, other intellectual field¹, based on networks of relations drawn by them in Italy.

The beginning of the internationalization and proliferation of art exhibitions in the capital, was rooted in the Italian post-war initiative and lies in the actions of the couple, together with the circles in which they lived in Europe. Lina Bo Bardi held a important place in the Italian publishing world. Her articles, and debates around modern architecture, proposed themes such as the dilemma of the increasing expansion of artistic knowledge toward the production of objects of industrial culture. Her themes had specificities were apparently out of concern and dialogue with Brazilian culture. Her issues were related more to the European aesthetic research of the first decades and linked to *cultura della vita*, propagated by the Bauhaus group. The editors of the magazine *Habitat*, in São Paulo, put these issues, the relationship of form and function, in the headlamp and privileged interpreter position².

The position of Lina Bo Bardi was often ambiguous, speaking as foreign to Brazilians, and how native to their European friends. Lina's references and political activities offers conditions and motives what modernity was to Brazilian circles, and introduced to European criticism the charms

¹ In the didactic section of the museum, teaching graphic arts, architecture, urban planning, visual communication and industrial design.

² Lina written texts chosen by Lina Bo Bardi, 1943-1991, edited by Silvana Rubino and Marina Grinover, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 33.

of Brazilian culture. “Lina was fascinated by the architecture that flourished in freedom, with tropical landscape with a country that had not ruined, nor war, nor the historical”³, mentions Marcelo Ferraz. “Lina’s imagination for the Brazilian world was to design a museum for a new people, without the burden and the shackles of the past. “Lina’s approach was integrated into the distinctive architecture of the museum building, which, especially today, identifies the city of São Paulo, the bonds of tradition.

The exhibition of Max Bill, in March and April 1951, at MASP, becomes landmark in this membership, despite the article published in the local press in the Journal of São Paulo, in 1949, enter the Swiss artist improperly as a Futuristic membership. The framework developed in Brazil since Pietro Maria Bardi and Max Bill, was to continue the militancy of the European model of the Bauhaus vanguards. The idea was of a “School of Design “calculated by automated technological repertoire. It was a good way in which art joined an industrial view as having backed a political, social and educational address. The European economic reconstruction was one of their according inner logic mentioned in Rodrigo Otavio Silva Paiva thesis.⁴

Pietro Maria Bardi sets other priorities on the basis of what is termed location: “bananas, mulatto, parrots and toucans”⁵. The art linked to technological advancement mentions Pignatari created a violent ideological debate to Brazilians goals, since the expectation was that Latin America reveal the process that lived attached to rural and agrarian world. The reality of the industrial world subverted almost predatorily local traditions, aspiring to São Paulo at the time, the position of the Rio de Janeiro of cultural capital.

The acceleration of collections, museums and art biennials in Brazil was intended to serve as a technical- industrial aesthetic and as a social process of building a modern culture, at the same time the economic and social power of São Paulo institutions disseminated a modern avant-garde. The

jetar um museu para um povo novo, sem o peso e as amarras do passado.” O ímpeto de atualização de Lina foi integrado à arquitetura diferenciada do edifício do museu, que, sobretudo hoje, identifica na cidade de São Paulo, os laços da tradição.

A exposição de Max Bill, em março e abril de 1951, no MASP, se torna marco dessa filiação, apesar do artigo publicado na imprensa local, no *Diário de São Paulo*, em 1949, inserir o artista suíço de maneira inadequada numa filiação Futurista. O contexto desenvolvido no Brasil, entre Pietro Maria Bardi e Max Bill, teve como militância o prosseguimento das vanguardas de caráter construtivo, partindo do modelo europeu da Bauhaus, da ideia de uma “Escola Superior de Design” calculada e automatizada pelo repertório tecnológico da boa forma, em que a arte se une a uma visão industrial tendo como respaldo uma política, socio-educacional dirigida à reconstrução econômica europeia, como menciona a tese de Rodrigo Otávio da Silva Paiva.⁴

Pietro Maria Bardi estabelece outras prioridades sobre as bases daquilo que se denominava local: “o fazer bananas, mulatas, papagaios e tucanos”⁵. A arte ligada ao avanço tecnológico menciona Pignatari e criava um embate ideológico violento à brasilidade, já que a expectativa era que a América Latina revelasse o processo que vivia ligado ao mundo rural e agrário. A realidade do mundo industrial subvertia quase que predatoriamente a tradição local, aspirando para São Paulo, na época, a posição do Rio de Janeiro de capital cultural.

A aceleração de coleções, museus e bienais de arte no Brasil tinha como intenção servir a uma transformação estética, técnico-industrial e social a um processo de modernização, aco- plando ao poder econômico e social das instituições paulistas a divulgação das vanguardas modernas. O Concretismo em São Paulo, segundo Fiaminghi,⁶ significava oposição, por isso alguns críticos preferiram confundi-lo com o Construtivismo, posição cômoda e ou menos informada ou até mesmo safada. Iniciava-se, na cidade de São Paulo, um jogo entre o que estava dentro e fora do campo da arte, tornando visível a cumplicidade com esferas empresariais.

Fraser menciona que a instituição da arte, não foi só insti-

³ FERRAZ, M. An idea of the museum: Art Museum today, org. Martin Grossmann, São Paulo, Hedra, 2011, p. 124.

⁴ PAIVA, R. O. Max Bill no Brasil, Verlag, Ed. 13 Marz Berlin, 2011, p. 7.

⁵ PIGNATARI, D. Geometric Abstraction and informal, the Brazilian avant-garde in the fifties, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 76.

⁴ PAIVA, R. O. *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed. 13 Marz Berlin, 2011, p. 7.

⁵ PIGNATARI, D. In: *Abstracionismo Geométrico e Informal*, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 76.

⁶ FIAMINGHI, H. In: *Abstracionismo Geométrico e Informal*, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 133.

tucionalizada em organizações como museus, bienais e coleções de arte, como também, foi assimilada pelos artistas e incorporada ao gosto das pessoas. É internalizada em modelos conceituais e modos de percepção que nos permitem hoje produzir, escrever e entender a arte (...) essas competências formam hoje o nosso *habitus*: o *social incorporado*, para Bourdieu⁷. Faz parte das disposições e critérios de qualidade que orientaram nossas ações e definiram nosso senso de valor. Além disso, as instituições da arte foram socialmente incorporadas, tornaram-se mentes para artistas, críticos, curadores e historiadores da arte e promotoras de um mercado para galeristas e colecionadores.

Com base nas informações que chegavam do exterior, os artistas brasileiros com dificuldade na definição do caráter nacional, em busca de uma concepção de brasilidade, procuravam formas correspondentes para seus trabalhos criativos na arte europeia, carregada de valores tradicionais. A atitude herdada de um passado colonial encontrava nas referências vindas da Europa o *modus operandi* da tradição e critério de expressão de uma reconhecida sensibilidade artística. De maneira decisiva, há uma renovação da linguagem visual brasileira, principalmente no meio artístico paulistano e carioca, em que o despertar para ser moderno estava impregnado da ideia de libertação do academicismo e a adesão ao modernismo internacional, modo de não se sentir culturalmente periférico, dilema que atravessava a produção cultural brasileira havia décadas.

Bardi queria trazer ao Brasil o centro do debate artístico internacional, sem muito levar adiante as discussões sobre as questões culturais da nação brasileira. Seu interesse era voltado a introduzir o gosto internacional, afirmando ser fundamental à atualização do ambiente artístico paulista.

O autêntico e primitivo da cultura visual brasileira, ligado à realidade local e às tradições populares, teria sido relegado, pela pesquisa estética dos anos 1950, como provinciano, enaltecendo a ideia de um nacional empobrecido. A condição social brasileira de um país em formação e de um povo à procura de uma identidade cultural permitiu que o contexto das vanguardas europeias se tornasse modelo para a atualização da consciência criativa nacional.

“A identidade nacional na busca das origens reivindicava a

⁷ FRASER, A. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. In: Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ, dez. 2008, pp. 179-187.

Concretisme in São Paulo, according to Fiaminghi⁶ meant opposition, so some critics preferred to confuse it with Constructivism, comfortable position and or less informed thoughts or even naughty. It began in the city of São Paulo, a match between what was inside and outside the field of art, making visible the complicity with business spheres.

Fraser mentions that the institution of art, not only was institutionalized in organizations such as museums, biennials and art collections, as well, was assimilated by artists and built to the taste of people. It is internalized in conceptual models and modes of perception that allow us today to produce, write and understand the art (...) these skills now form our *habitus*: the embedded social, for Bourdieu⁷. The institution of art is one of the provisions and quality criteria that guided our actions and defined our sense of value. Furthermore, the institutions of art have been incorporated socially, become minds to artists, critics, curators and art historians and promote a market for galleries and collectors.

Based on the information that came from abroad, Brazilian artists with difficulty in defining the national character, searched a conception for Brazilian art, in European models of art, full of traditional values. The attitude inherited from a colonial past references found in Europe welcome the *modus operandi* of tradition and expression criteria of a recognized artistic sensibility. Decisively, there is a renewal of Brazilian visual language, mainly in São Paulo and Rio artistic medium, in which the awakening to be modern was imbued with the idea of liberation from academicism and adherence to international modernism, so as not to feel culturally peripheral dilemma crossing the Brazilian cultural production for decades.

Bardi wanted to bring to Brazil the center of the international art debate, without much carry forward the discussions on cultural issues of the Brazilian nation. His interest was directed to enter the international taste, saying it was essential to update the São Paulo art scene.

⁶ FIAMINGHI, H. In: *Geometric Abstraction and informal, the Brazilian avant-garde in the fifties*, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 133.

⁷ FRASER, A. *From criticizes the institutions to an institution of critique* In: Concinnitas, Revista do Instituto de Artes UERJ, mar. 2008, pp. 179-187.

The authentic and original Brazilian visual culture on the local reality and popular traditions, would have been relegated, by aesthetic research of the 1950s, as a province, praising the idea of a national depleted. The Brazilian social condition of a country training and a people in search of a cultural identity allowed the context of European avant-garde became a model for updating the national creative consciousness.

“National identity in search of the origins claimed the amerindiana african - american memory, but at the same time needed to be said, which meant modernize”⁸. Cannibalism is configured in fact, according to Maria Fatima Couto⁹, “such as a way of building its own cultural model”. Brazilian cultural experience, of appropriation European codes, proved a strategy of engagement and cultural integration of our environment¹⁰.

Based on this scenario, the question of the establishment of a national identity typically with native elements and local matter, will be relegated due to the need of modern myths of formal questions renewal. Mario de Andrade¹¹, in 1942, mentions that the lack of artistic freedom was striking compared to the factors surrounding the production of art in Brazil.

By 1945, Max Bill was appointed professor in Zurich and intensified his early experience as a product designer. In a letter dated June 30 of 1949, Pietro Maria Bardi seeks to remind Max Bill the meeting held on the occasion of the first National Congress for reconstruction Europe in 1945, in Milan, and invites him to participate in exhibitions in São Paulo, transmitting perfectly the idea of his personality and work. Bardi mentions having just arrived in Brazil to organize the museum of art in São Paulo with ambitious projects.

Max Bill was considered the greatest actor of

memória amerindiana e afro-americana, mas ao mesmo tempo precisava se afirmar, o que significava modernizar-se.”⁸ A antropofagia se configura de fato, segundo Maria de Fátima Couto,⁹ “como construção de um modelo cultural próprio”. A experiência cultural brasileira, de apropriação dos códigos europeus, se revelou como uma estratégia de engajamento e inserção cultural do nosso meio.¹⁰

Com base nesse cenário, a questão da constituição de uma identidade tipicamente nacional, com elementos nativos, vai ser relegada a segundo plano, diante da renovação formal. Mario de Andrade, em 1942,¹¹ menciona que a inexistência de uma liberdade artística era marcante ante os fatores que cercavam a produção de arte no Brasil.

Por volta de 1945, Max Bill foi nomeado docente em Zurique e intensificava suas primeiras experiências como *designer* de produtos. Numa carta datada de 30 de junho de 1949, Pietro Maria Bardi procura lembrar Max Bill do encontro que tiveram, na ocasião do primeiro Congresso Nacional para a reconstrução, em 1945, em Milão; e convida-o a participar de exposições em São Paulo, transmitindo com perfeição a ideia de sua personalidade e obra. Bardi menciona ter chegado há pouco no Brasil para organizar o museu paulista, com projetos ambiciosos.

Max Bill era considerado o maior ator da arte concreta europeia, o artista que desenvolveu com habilidade o rigor dos princípios racionais e matemáticos de Theo Van Doesburg, próximo à ideologia de Vantongerloo. A história dessa estética não teria se desenvolvido da mesma forma se não fosse a exposição de Max Bill, uma das primeiras exposições a inaugurar o MASP. A obra *Unidade Tripartida*, do artista, foi premiada na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, fato que atribuiu reconhecimento ao artista no meio nacional. A obra foi adquirida um ano depois pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, colocando-o em evidência em uma coleção nacional, hoje coleção do MAC USP, coleção da qual procede toda a doação do MAM de São Paulo, desde

⁸ CRISTOVÃO, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courrier Unesco*, décembre 1986, pp. 37-42.

⁹ COUTO, M. F. M. Tupy or not Tupy, cannibalism today, In: Proceedings of the XXIX Symposium of the Brazilian Committee of History of Art, Victoria, August 2009, p. 343.

¹⁰ CRISTOVÃO, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courrier Unesco*, décembre 1986, pp. 37-42.

¹¹ ANDRADE, M. In The modernist movement: Aspects of the visual arts. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, 3rd Ed, p. 251.

⁸ CRISTOVÃO, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courrier Unesco*, décembre 1986, pp. 37-42.

⁹ COUTO, M. F. M. *Tupy or not tupy, a antropofagia hoje*, In: Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Vitoria, agosto de 2009, p. 343.

¹⁰ CRISTOVÃO, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courrier Unesco*, décembre 1986, pp. 37-42.

¹¹ ANDRADE, M. O movimento modernista In: Aspectos das artes plásticas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, 3ª Ed., p. 251.

1963. A escultura *Unidade Tripartida*, segundo Paiva,¹² “possuía os elementos fundamentais da investigação artística de Max Bill (...)”, dedicada a demonstrar “uma estética cognitiva capaz de desenvolver inúmeros modos relacionais entre estruturas da lógica e da ciência, por exemplo, limitado-ilimitado, interno-externo, determinação-acaso, finito-infinito, ordem-chaos, totalidade-singularidade, concreto-abstrato (...)”.

A escultura de Bill esteve por muito tempo exposta em espaço aberto na fachada do antigo pavilhão das indústrias, atual pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo. A escultura *Unidade Tripartida* é eleita pelos brasileiros como ícone de transformação da cultura nacional e tomada como expressão de contemporaneidade imbuída de um caráter ideológico desenvolvimentista. Existia grande vontade construtiva no meio artístico brasileiro, e Bill torna-se o fio condutor dessa ideia.

A obra tocou artistas e sintetizou conhecimentos, apesar de a apresentarem no Brasil com particularidades culturais diferentes, onde a “natureza afetiva da obra de arte” de Mario Pedrosa introduzia um sentido fenomenológico do conceito da boa forma, que se desviava da precisão analítica, estrutural e funcional existente na teoria do *design* de Bill. Com qualidades originais, os artistas brasileiros desenvolveram de maneira transformada o discurso apreendido da voga internacional. Surpreendendo a própria nação, o Neoconcretismo, precisamente o desdobramento das pesquisas concretas no Brasil, a exemplo das obras de Lygia Clark, colocou a arte brasileira na dianteira da vanguarda mundial, com imprevistas soluções de altíssimo nível.¹³

Com essa geografia, a dimensão histórica do artista tornou-se memorável e foi entendida pelo espectador como uma obra com atributos aquém, o que interferiu ativamente nas condições que a legitimaram enquanto modelo iconográfico.

Os passos foram planejados pela “política cultural controlada por imigrantes bem estabelecidos e empresários da imprensa democrática livre, instaurada em São Paulo, após o Estado Novo”, menciona Paiva¹⁴ em sua tese.

¹² PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. In: *Escultura: Unidade Tripartida*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 55.

¹³ MORAIS, F. ‘Porque a vanguarda brasileira é Carioca’, In: *A crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1975.

¹⁴ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 6.

European concrete art, the artist that skillfully developed the rigor of rational and mathematical principles of Theo Van Doesburg, near Vantongerloo ideology. The story of this aesthetic would not have developed the same way if not for the exposure of Max Bill, one of the first exhibitions to inaugurate the MASP. The Tripartite Unity art work of Max Bill was awarded in the 1st Biennial of São Paulo, in 1951. The fact gave recognition to the artist in the national media. The work was acquired a year later by the Museum of Modern Art of São Paulo, putting it in evidence in a national collection, now the collection MAC USP, collection from which proceeds all the donation of MAM São Paulo since 1963. The Tripartite Unity sculpture, according to Paiva¹², “possessed the basic elements of artistic research of Max Bill (...)”, and demonstrate “a cognitive aesthetics able to develop numerous modes between relational structures of logic and science, for example, limited- unlimited, internal-external, chance-determined, finite-infinite, order-chaos, full- emptiness, concrete-abstract (...)”.

The sculpture of Bill was long exposed in open space on the facade of the old pavement of the industries of the Fundação Bienal de São Paulo. The sculpture Tripartite Unity is elected by Brazilians as a processing icon of national culture and taken as an expression of contemporary imbued with a developmental ideological character. There was great constructive will in the Brazilian art world, and Bill becomes dominant and the defining of the cultural order.

The work touched artists and synthesized knowledge, although present in Brazil with different cultural particularities, where the “affective nature of the artwork” in Mario Pedrosa’s critics he introduce a phenomenological sense of the concept of good form. His critics were not according to Max Bill’s inner logic based in design theory of an analytical precision. With original and local effects, Brazilian artists transformed the discourse of international vogue. Surprising Brazilian Neoconcretisme practice began with concrete research in Brazilian art, like the works of the artist Lygia Clark, and put the Brazilian art in front of world leaders, with different solutions in a vital art of

¹² PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. In: *Sculpture: Tripartite Unity*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 55.

the present¹³.

With this geography, the historical dimension of the artist has become memorable and was understood by the viewer as a work full of attributes, which actively interfered in conditions that legitimized his work as an iconographic style. Modernism was a cultural construct based on specific conditions.

The steps were planned by “cultural policy controlled by well-established immigrant entrepreneurs and the free democratic press, established in São Paulo”, Paiva¹⁴ mentions in his thesis.

The work of Léon Degand in the arts in São Paulo art affairs

Both institutions MAM and MASP, will be created with private capital, meaning a policy of patronage concentrated on the territory of modern art, MOMA similar initiatives, which began in 1929, in New York. The end of the Vargas dictatorship in Brazil, introduced a liberal policy in reaction to modern initiatives and facilitated clandestine negotiations¹⁵.

Since his appointment as artistic and executive director of São Paulo Modern Art Museum (MAM), in January 1949¹⁶, Léon Degand defends exhibitions around abstract art as critical, founding private negotiations in line with the interests of the initiative galleries and Parisian salons. File contained in a manuscript, dated 1948¹⁷, on modern painting launching the trend of non-figuration (manuscript prepared by Léon Degand), based on discussion with the artist Magnelli sent for consideration by Francisco Matarazzo with the idea of collaborating on cultural destination of the

A atuação de Léon Degand no meio artístico paulista

Ambas as instituições, MASP e MAM, serão criadas com capital privado, intencionado a uma política de mecenato concentrada no território da arte moderna, semelhante às iniciativas do MOMA, que começaram em 1929, em Nova York. O fim da ditadura Vargas, no Brasil, introduzia uma política liberal em reação às iniciativas modernas e facilitava negociações clandestinas.¹⁵

Desde sua nomeação, como diretor artístico e executivo do MAM – São Paulo, em janeiro de 1949,¹⁶ Léon Degand defende exposições em torno da arte abstrata como crítico, fundando negociações particulares em consonância com os interesses da iniciativa de galerias e de salões parisienses. Consta em arquivo¹⁷ um manuscrito, datado de 1948, sobre a pintura moderna lançando a tendência da não figuração (manuscrito elaborado por Léon Degand), baseado na discussão com o artista Magnelli, enviado para apreciação de Francisco Matarazzo com a ideia de colaborar no destino cultural do novo museu, esboçando uma escolha de artistas para a organização da primeira exposição, *Da Arte Figurativa à Arte Abstrata*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, elaborado antes mesmo de sua chegada ao Brasil.

Em entrevista de 23/12/48, Matarazzo menciona não ser prejudicial aos artistas brasileiros a influência da arte abstrata, mas sim a *última novidade* internacional na organização da programação do museu. A promoção e defesa da arte abstrata pela crítica terá grande importância no meio artístico parisiense e em torno dos grandes centros nessa época.¹⁸ A crítica de arte funcionará em consonância com os interesses dos salões de Réalités Nouvelles, de Paris, desde 1946, e de algumas galerias, entre elas Denise René e René Drouin. As atividades de Léon Degand de intercâmbio no Brasil possuíam esse mesmo caráter peculiar.

¹³ MORAIS, F. Why is the Brazilian vanguard Carioca?, In: The crisis of the current time, Rio de Janeiro, Ed Continuum, 1975.

¹⁴ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 6.

¹⁵ *Ibid.* p. 9.

¹⁶ Letter of January 27, 1949 by Francisco Matarazzo Sobrinho to Léon Degand, published in the documents section of the thesis *L'art moderne au Brésil Anees aux 50 et 60*, p. 4, of Silvia Miranda Meira held in June 1993 at the Univ. Paris IV - Sorbonne, under the direction of Serge Lemoine.

¹⁷ Letter of July 4, 1948 by Léon Degand to Francisco Matarazzo Sobrinho, published in the section of the thesis document *L'art moderne au Brésil Anees aux 50 et 60*, Silvia Miranda Meira held in June 1993 at the Univ. Paris IV - Sorbonne, under the direction of Serge Lemoine, pp. 11-13.

¹⁵ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 9.

¹⁶ Carta de 27 de janeiro de 1949 de Francisco Matarazzo Sobrinho à Léon Degand, p. 4, publicada na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Silvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine.

¹⁷ Carta de 4 de julho de 1948 de Léon Degand a Francisco Matarazzo Sobrinho, publicada na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Silvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine, pp. 13-11,

¹⁸ LABBAT, J. La critique de l'art abstrait dans la press periodique française de 1945 à 1950, *Maitrise d'histoire de l'art*, Univ. Paris IV – Sorbonne, 1991-1992, p. 11.

A passagem de Léon Degand deixa controvérsias quanto ao seu posicionamento crítico, devido ao seu talento exacerbado no mercado brasileiro.¹⁹ As doutrinas poéticas e retóricas por ele defendidas, que convencionaram seus princípios em direção às artes visuais, chave para a imitação por artistas brasileiros e modelo para o decoro por ele promovido, buscavam incluir no mercado brasileiro suas prioridades de escolha curatorial, como diretor do Museu de Arte de São Paulo.

A posição de Marcel Duchamp na Fundação do Museu de arte Moderna de São Paulo

Em julho de 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Fundação de Arte Moderna, escreve para Marcel Duchamp, em Nova York, dizendo que ele teria sido escolhido por M. René Drouin, juntamente com Sydney Janis, para se ocupar da escolha de artistas e obras da seção americana, que iriam participar da primeira mostra de arte moderna internacional da Fundação em São Paulo. Matarazzo menciona ainda que Léon Degand seria o responsável pela escolha de artistas da Escola de Paris, enquanto Marcel Duchamp seria responsável pela seção americana a ser enviada de Nova York.²⁰ Em razão do desentendimento com Léon Degand,²¹ quanto ao financiamento da participação americana, a mostra selecionada por Marcel Duchamp não esteve presente.

Em 1949, um acordo entre o Museu de Arte Moderna de Nova York, representado por Nelson Rockefeller; e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, representado por Francisco Matarazzo Sobrinho, é firmado de cooperação e assistência mútua no campo dos empreendimentos culturais.²² O artigo de 16/09/48, no *Diário de São Paulo*, menciona os efeitos que se espera do acordo: “serão, sem dúvida, de decisiva influência (...)” e, “uma verdadeira unidade de propósitos e de ação entre as duas instituições artísticas, reconhecendo a necessidade de entendimento mútuo”. O Museu de Arte Moderna de São Paulo se tornaria

new museum, outlining a choice of artists for the organization of the first exhibition intitled, From Figurative Art to Abstract Art, to be held in São Paulo Modern Art, discussion developed even before their arrival in Brazil.

In a interview in december 23, 1948, Francisco Matarazzo mentions not to be against the influence of abstract art, but the latest international news organization in the cultural programme of the museum. The defense and promotion of abstract art by critics is of great importance in the arts in Paris and around major centers at that time¹⁸. Art criticism function in line with the interests of salons Réalités Nouvelles of Paris, since 1946, and some galleries, including Denise René and René Drouin. The activities of Léon Degand and exhibitions in Brazil had the same peculiar character.

The passage of Léon Degand leave controversies as to his critical position, due to his talent exacerbated in the Brazilian market¹⁹. The poetic and rhetorical doctrines held by him, have agreed that its principles towards the visual arts, the key to imitation by Brazilian artists and model for decorum promoted by him, sought to include in the Brazilian market his priority curatorial choice as director of the Museum Art of São Paulo.

The position of Marcel Duchamp at the foundation of São Paulo Modern Art Museum

In July 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho, president of Modern Art Foundation, write to Marcel Duchamp in New York²⁰, saying he would have been chosen by M. René Drouin, along with Sydney Janis, to deal with the choice of artists and works of the American section, who would participate in the first international exhibition of modern art in São Paulo Foundation. Matarazzo also mentions that Leon Degand would be responsible for choosing the artist of Paris School, Marcel Duchamp would be responsible for the american section to be sent from New York. Because of

¹⁹ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 9.

²⁰ Carta datada de 4 de janeiro de 1949 entre Marcel Duchamp e Léon Degand.

²¹ Carta datada de 3 de janeiro de 1949 de Francisco Matarazzo Sobrinho para Marcel Duchamp, arquivo MAM-SP.

²² Artigo publicado na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Silvia Miranda Meira, defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine, p. 103.

¹⁸ LABBAT, J. *La critique de l'art abstrait dans la press periodique française de 1945 à 1950*, Maitrise d'histoire de l'art, Univ. Paris IV – Sorbonne, 1991-1992, p. 11.

¹⁹ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 9.

²⁰ Letter dated of January 4, 1949 between Marcel Duchamp and Léon Degand.

disagreement with Léon Degand²¹ about sponsoring american participation, the selection of artist by Marcel Duchamp was not present.

In 1949, an agreement between the Museum of Modern Art in New York, represented by Nelson Rockefeller, and the Museum of Modern Art of São Paulo, represented by Francisco Matarazzo Sobrinho, is signed on cooperation and mutual assistance in the field of cultural enterprises²². The article of 16 september 1948, in Journal of São Paulo, mentions the effects expected from the agreement: “will undoubtedly decisively influence (...)” and “a real unity of purpose and action between the two artistic institutions, recognizing the need for mutual understanding.” The Museum of Modern Art of São Paulo would become “the distributor of the work beneficially for the buyer (...) agent”; agreement based on the principle of reciprocity also assesses the importance of knowledge abroad of art made in Brazil.

Marcel Duchamp, in a biographical interview with american journalist Tomkins, mentioned: “I became a non-artist (...)”. Duchamp said: “not a antiartist (...) the antiartist is an atheist, he believes, but negatively. I do not believe in the art (...) art was a dream that became unnecessary”²³.

The long-range position and influence of Duchamp peripherally touched our reality. In a less serious attitude towards tradition, with humor, irony and sarcasm he had fun in the New York art world. In general, spoke with contempt about the commercialization of art, but became an increasingly visible presence in this aspect. It was part of the jury of exhibitions, group exhibitions organized and settled, was a respected member; their writings, published by Michel Sanouillet, left Paris with the title *Marchand du Sel*, said the art criticism²⁴.

Redefining some aspects of the history of Brazilian art

The institutionalization of art in museums in

²¹ Letter dated January 3, 1949 by Francisco Matarazzo Sobrinho for Marcel Duchamp, file MAM-SP.

²² Article published in the documents section of the thesis *L'art moderne au Brésil Anees aux 50 et 60*, Silvia Miranda Meira, defended in June 1993 at the Univ. Paris IV - Sorbonne, under the direction of Serge Lemoine, p. 103.

²³ Tomkins, C. Marcel Duchamp: A Biography, Toronto, Cosac Naify, 2004, p. 452.

²⁴ *Ibidem*, p. 454.

“o agente distribuidor dos trabalhos de maneira benéfica para o comprador (...)”; o acordo baseado no princípio de reciprocidade avalia também a importância do conhecimento no estrangeiro da arte feita no Brasil.

Marcel Duchamp, em entrevista biográfica ao jornalista norte-americano Tomkins, mencionou: “eu me tornei um não-artista (...)”. Disse Duchamp: “não um antiartista (...) o antiartista é como um ateu, ele acredita, mas negativamente. Eu não acredito na arte (...) a arte foi um sonho que se tornou desnecessário”²³.

O longo alcance da posição e influência de Duchamp tocava perifericamente a nossa realidade. Numa atitude menos séria em relação à tradição, com humor, ironia e sarcasmo divertia-se no meio artístico nova-iorquino. Em geral, falava com desprezo sobre a comercialização da arte, mas se tornava uma presença cada vez mais visível nessa vertente. Fazia parte do júri de exposições, organizava e instalava mostras coletivas, era um elemento respeitado; seus escritos, publicados por Michel Sanouillet, saíram em Paris com o título *Marchand du Sel*, trocadilho proposital, dizia a crítica.²⁴

A ressignificação de alguns aspectos da história da arte brasileira

A institucionalização da arte nos museus do Brasil, com exposições frequentemente atribuídas a artistas de reconhecimento internacional, operou discursivamente separando o que era relevante daquilo que passava despercebido; foi organizadora do direcionamento de nossa produção artística, e atuou de certa maneira como legitimadora de modelos de amarras à tradição internacional, diferente das intenções iniciais. A instituição museológica teria funcionado como um aparato à distribuição da arte no mercado brasileiro.

A apresentação de exposições em São Paulo abastecia a sociedade de repertórios culturais diferentes, superando o dilema social de se espelhar progressista. A sociedade burguesa, deixando de lado características peculiares e importantíssimas de nossa cultura, atribuía pouca importância à expressão de padrões artísticos diversos dos tradicionais, como critério e crítica. O recurso e estratégia dos museus recém-criados era não trans-

²³ Tomkins, C. Marcel Duchamp: uma biografia, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 452.

²⁴ *Idem*, p. 454.

parecer os problemas econômicos e sociais locais, lacuna que o termo moderno inicialmente vai trazer implícito em si mesmo, ou melhor, ponto de vista partidário da trajetória modernista, desconsiderando o que se chamava de provincianismo brasileiro.

A operação de reconceitualização de nossas valorizações artísticas e culturais, abandonando o predomínio do mercantil, do simbólico e da representação identitária, como propõe Canclini,²⁵ exige uma redefinição daquilo que entendemos por cultura e arte. O lugar como *diferentes, desconectados e desiguais*, procedimento que pretende aceitação e inclusão daquilo que outrora fora excluído, é uma posição de integração dos diferentes patrimônios brasileiros. Nossa cultura, variada e dinâmica, necessita de um aprofundamento das questões a ela pertinentes, além de análises mais cuidadosas dos processos de inserção de critérios artísticos e de exclusão no meio ambiente nacional.

Trata-se de pensar como o repertório disperso da arte, daquilo que podemos identificar como distinto, mas artístico outrora *des significado* pode contribuir hoje como memória cultural, superando a diferenciação das operações e traduções da historiografia clássica.

Chiarelli menciona na introdução do livro sobre a arte brasileira de Gonzaga-Duque: “se, entretanto, indagarmos bem da causa que provoca a impersonalidade em artistas de cuidados estudos e de inteligências assinaladas, acharemos como causa fundamental esses austeros princípios da arte, que tanto preocupam aos críticos convencionalistas (...)”.²⁶

A pesquisa de alguns historiadores da arte, para fugir de tais convenções de pertencimento,²⁷ detém-se sistematicamente aos modos peculiares de análise de como se articula a manifestação artística enquanto produto cultural, a partir dos modos peculiares de sua convivência, em sociedades regionais, buscando captar a arte em seus próprios termos, considerando: habilidade técnica, qualidade de forma e *design*, e conteúdo simbólico, incorporando a localidade, enfrentando o abandono da visão eurocêntrica sob o ponto de vista de memórias distintas.

Para tanto, outro mapeamento se faz necessário, onde a

²⁵ CANCLINI, N. *Diferentes, Desiguais e Desconectados*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009, p. 51.

²⁶ CHIARELLI, T. *A arte brasileira Gonzaga-Duque*, *Arte: Ensaios e Documentos*, Mercado Letras, pp. 9-52.

²⁷ Anjos, M. Longe ou perto demais para saber do que se trata, *Rev. Arte & Ensaio – edição especial*, 2007, pp. 32-51.

Brazil, with exhibitions often attributed to artists of international recognition, operated discursively separating what was relevant and what unnoticed; and organized the direction of our artistic production, and acted in a way of legitimizing models created in international traditions, different from initial intentions. The museum institution would have worked as an apparatus for distribution of art in the Brazilian market.

The presentation of exhibitions in São Paulo supplied the society with different cultural repertoires, overcoming the social dilemma of progressive mirror. Bourgeois society, leaving aside peculiar and very important characteristics of our culture, attributed little importance to the expression of many of the traditional artistic standards, and criteria as critical. The action and strategy of the newly created museums was not transpire local economic and social problems, the modern term gap that will initially bring implicit in itself, or rather partisan point of view of modernist trajectory, disregarding what was called provincialism Brazilian art.

The operation of reconceptualization our artistic and cultural valuations, abandoning the predominance of commercial, modern symbolic representation and identity, as proposed Canclini²⁵, requires a redefinition of what we mean by culture and art. The place as *diferentes, desconectados e desigual* culture and art procedure define acceptance and inclusion of what was once deleted, is a position of integration of the Brazilian assets. Our culture, varied and dynamic needs a further discussion on issues relevant to it, and more careful analysis of the insertion processes of artistic criteria and exclusion in the national environment.

It is thinking of local references and their repertoire of art, a way that we may identify the distinct and the artistic meaning what can contribute today as cultural memory, surpassing the differentiation operations and translations of classical historiography.

Chiarelli mentioned in the introduction about the Brazilian art of Gonzaga Duque: “If, however, we ask the right question about what is the causes of impersonality in studies of art and in artists and intelligences thoughts, in Brazil, we will find the fundamental causes in the austere conditions

²⁵ CANCLINI, N. *Different, Unequal and Disconnected*, Rio de Janeiro, UFRJ Ed, 2009, p. 51.

in which art were beyond critics conventionalists (...)"²⁶.

Some art historian researches to escape from such conventions and belongings²⁷, created a peculiar mode of analysis, articulated artistic expression as a cultural product, from its peculiar modes of coexistence in local and regional societies, seeking to capture the nature of art on its own terms, considering: technical skill, quality of form and design, symbolic content, cultural order, incorporating the local and different, facing the abandonment of the Eurocentric view from the point of view of different memories.

This state suggest others besides for Brazilian aesthetic like the introduction of anthropology²⁸ as a normative way to research details of the local art, seems to be an instrumental magnificque with some possibilities of such understanding. In addressing the aesthetic manifestation looking conceptual and physical parameters that define the work of art, taking art as an object of analysis and reflection, in an open borders position.

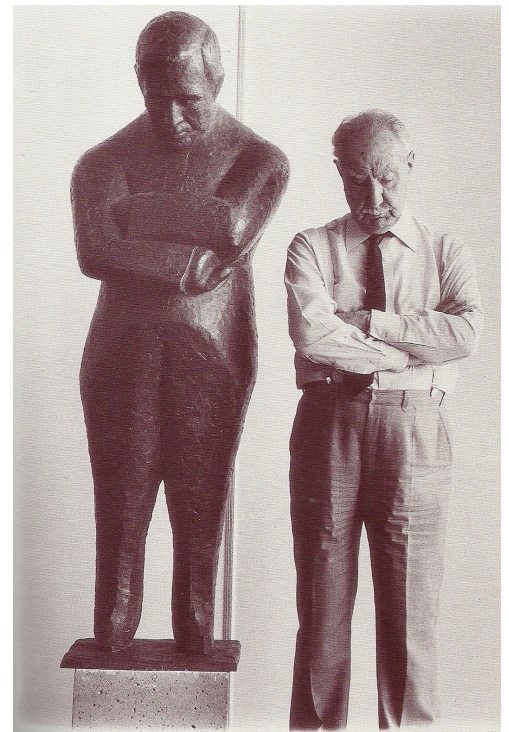
introdução da antropologia²⁸ parece ser um instrumental da possibilidade de ampliação desse tipo de compreensão. Ao abordar a manifestação estética, procura os parâmetros conceituais e físicos que definem a obra de arte, tomando a arte como objeto de análise e reflexão, numa posição de abertura das fronteiras.

²⁶ CHIARELLI, T. The Brazilian art Gonzaga Duke, Art: Essays and Documents, Marketing Letters, pp. 9-52.

²⁷ ANJOS, M. Far too close or to find out what it is, Rev. Art & Essay - Special Edition, 2007, pp. 32-51.

²⁸ VIDAL, L. & Silva, A. L. Studies of aesthetic anthropology, aesthetic anthropology: theoretical approaches and methodological contributions, São Paulo, Edusp, FAPESP, Studio Nobel, 1992, p. 279.

²⁸ VIDAL, L. & Silva, A. L. Estudos de antropologia estética, antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas, São Paulo, Edusp, FAPESP, Studio Nobel, p. 279.



3



1 Lina e Bardi desembarcando no aeroporto de Congonhas, São Paulo, em 1947.

2 Pietro Maria Bardi e estátua de Assis Chateaubriand.

3 Bardi em meio às obras-primas do MASP.

