

A “ERA” ZANINI: UMA REAVALIAÇÃO DA HISTÓRIA DO MAC USP NOS ANOS DE 1963 A 1978

Ana Maria Pimenta Hoffmann¹

Resumo

A produção artística contemporânea caracteriza-se pela multiplicidade. Dar conta da abertura proposta pelas suas inúmeras produções significa em grande parte, analisar a crítica institucional que muitas obras postulam. Neste artigo gostaria de apresentar meu acompanhamento destas mudanças na história de alguns museus brasileiros, entre os anos de 1950 e 1970.

Palavras-chave: museologia, arte contemporânea, museus, Brasil

Abstract

Contemporary artistic production is characterized by multiplicity. In order to address the wide variety of choices provided by a great number of work of art, one must also analyze the institutional reviews and critique regarding of these works of art. In this article, I aimed to present my follow up of these historical changes in some important Brazilian museums, in the 1950-70's period.

Keywords: museology, contemporary art, museums, Brazil.

A produção artística contemporânea caracteriza-se pela multiplicidade. Dar conta da abertura proposta pelas suas inúmeras produções significa em grande parte, analisar a crítica institucional que muitas obras postulam. Se a arte moderna privilegia a autonomia da forma e rompe com os suportes tradicionais, em especial a pintura sobre tela e a escultura em pedestal, a arte contemporânea articula conteúdos sociais e políticos, e atualiza a inter-relação da arte com a vida cotidiana, gerando uma complexidade não só nas suas formulações, como no próprio sistema das artes.

¹ Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH Unifesp), Brasil

Em 1961, Arthur Danto, em seu texto “O Mundo da Arte” (DANTO:2007), analisa esta implosão colocada pela produção artística contemporâneas. Articulando, ironicamente, a ideia do fim da teoria da imitação, do conceito de *mimesis*, com um novo circuito de ‘uma arte do real’, o autor explicita a atualização do impasse entre o novo – a vanguarda artística –, e a tradição. A arte contemporânea, para Danto, não é somente estética, é ação e processo, sendo que o desenvolvimento de novas estratégias de crítica e de exposição, torna-se um imperativo.

Pouco mais de uma década depois, Lucy Lippard (LIPPARD:1973), analisará como a arte conceitual irá, em um curtíssimo espaço de tempo, proclamar a hegemonia da ideia. Neste sentido, a arte contemporânea, como um todo, atualiza, a partir dos anos de 1960, a crítica institucional colocada por Marcel Duchamp (1887-1968), e a importante libertação do, já secularizado, fazer artístico.

Será dentro dessas novas proposições, colocadas pela arte contemporânea, que delineam-se as contradições de sua presença nos museus de arte.

Para entender o funcionamento dos museus de arte moderna e de arte contemporânea, é fundamental recapitular a importância do Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma), como modelo de funcionamento que será copiado em todo o mundo, principalmente nas Américas. Estruturado por departamentos análogos às várias técnicas das artes plásticas, o Moma teve com missão, delegada ao historiador da arte Afred Barr (KANTOR:2002), estabelecer uma narrativa oficial sobre o passado e o presente da arte ocidental. Narrativa comprometida ideologicamente com a emergente elite econômica norte americana. Não será por acaso que esta instituição elegerá Jackson Pollock (1912-1956) como figura central na história da pintura do século XX.

Douglas Crimp, nos meados dos anos de 1980, em uma série de artigos reunidos no livro “Sobre as ruínas do museu” (CRIMP: 2005), verificará o desmoronamento da hegemonia museal no momento em que a fotografia é introduzida dentro do circuito de exposições dos museus de arte. Nestes textos, junto com o questionamento do sistema de construção de uma narrativa sobre arte no museu, é também questionada a crítica e a historiografia da arte formalista.

Os textos dialogam com o paradigmático ensaio “O Tribunal da Fotografia” (PHILIPS: 2003), onde Christopher Phillips analisará o caráter inquietante da fotografia no museu, pela sua origem privilegiada (na pintura) e sua natureza moderna ‘avant la lettre’. Entende-se a fotografia com um campo de conhecimento que estabelece novos paradigmas na criação e difusão de imagens.

Se a função social e cultural dos museus de arte é a reificação da narrativa da história da arte, o lugar da arte contemporânea no museu, é o da crítica institucional. E é nesta chave que se coloca o impasse entre a arte contemporânea e os museus de arte.

Parodiando o emblemático texto de Theodor Adorno, “Museu Proust Valery” (ADORNO, 1998: 173-185), de 1952, onde em breve introdução ao tema dos museus de arte, o autor aponta a semelhança fonética entre museu e mausoléu; podemos dizer que a arte contemporânea no museu articula duas palavras também próximas foneticamente: tradição e traição, esta última entendida como crítica. Ressalto, que Adorno, ao criticar o colecionismo oficial característico do final do século XIX e início do XX, no escopo da sensibilidade do artista, aponta que o que vemos é quem nos olha.

E será nesta chave que Merlaux Ponty criticará o *Museu Imaginário* de André Malraux (MALRAUX, 2002): uma história dos estilos, antes de consagrar-se nas edições com reproduções fotográficas, encontra-se na eleição afetiva visual de cada um, em especial dos artistas.

Não há dúvida que a arte no museu tem que ser mediada por processos museológicos e curatoriais. Sendo os primeiros, de coleta, pesquisa e difusão, e os segundos de responsabilidade crítica quanto às estratégias adotadas. Tratando-se de arte contemporânea, se faz necessária uma operação epistemológica, uma mudança nos paradigmas museais colocadas pelo modelo departamental e historicista instaurado pelo Moma no final dos anos de 1920.

Uma possibilidade a este aparelhamento do meu, que enfrenta a sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord, é o estabelecimento de novas estratégias de pesquisa e curadoria, isto é, o museu-arquivo de Hal Foster.

Podemos tomar como emblemática dessa nova situação, a *performace*, e sua documentação, da obra “Eurásia” de Joseph Beuys, na Tate Gallery em 1966. Deste caso, o museu é palco, mas também depositário de informações, sejam elas de registros, publicações ou projetos. Em texto-manifesto “No interior do cubo branco”, Brian O’Doroty sentencia :

“A natureza sacramental do recinto torna-se clara, da mesma maneira que um dos importantes preceitos de projeção do modernismo: à medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria “enquadra” a galeria e seus preceitos.” (O’DOHERTY, 2002)

Neste sentido, a arte contemporânea nos museus de arte questiona produtivamente a instituição museal. Cabe ao museu acolhe-la. Este acolhimento passa pela utilização individualizada de teorias, e da adoção de métodos críticos e multidisciplinares.

AS SEIS PRIMEIRAS BIENASIS DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM SP)

Durante as seis primeiras bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, houve um amplo debate junto à imprensa, aos artistas e aos críticos em torno da História da Arte Moderna e da Arte Brasileira – sua tradição, modernismo e novos rumos que estavam sendo tomados.

As primeiras seis bienais foram marcadas pelo caráter inovador, pela integração com as atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, por uma notável produção da crítica de arte. Vale ressaltar que é exatamente neste período, entre 1951 e 1961, que ocorreu um grande desenvolvimento da crítica de arte brasileira, junto com uma maior profissionalização do meio artístico brasileiro. O advento das bienais participa notadamente deste processo, uma vez que as primeiras versões da mostra foram excepcionais, tanto pelo elevadíssimo nível artístico, como pelos aspectos institucionais: organização da mostra, arregimentação dos artistas, curadores e críticos, e seleção e premiação das obras.

A mostra brasileira ganhou lugar no contexto internacional, como bem apontou o crítico Geraldo Ferraz em “Elos de uma cadeia”(FERRAZ, 1960), em que compara a VI Bienal de São Paulo (1961), à segunda mostra de Kassel (1959) e à XXX Bienal de Veneza (1960). Gostaria de citar dois exemplos que me parecem relevante neste contexto da função social das Bienais no processo de acolhimento da arte contemporânea: a II e a VI Bienal, de 1952 e 1961, respectivamente.

Em 1961, a Bienal comemorava 10 anos de existência com uma mostra de grande proporções e com a direção artística do crítico de arte Mario Pedrosa. Polêmica, a VI Bienal teve caráter marcadamente museológico, imprimindo uma visão da História da Arte fora dos cânones ocidentais.

Mario Pedrosa, na sua atuação como crítico de arte, nas palavras de Otilia Arantes, é uma exceção do ambiente brasileiro, tendo nesta ocasião, uma oportunidade de defender de uma forma bastante objetiva suas ideias que neste momento estava já maduras, depois de amplo debate

ocorrido no ambiente da crítica de arte durante os anos de 1940 e 1950. A Bienal de São Paulo, como instituição de arte, tinha amadurecido seu formato, e contava com prestígio nacional e internacional. Ao fazer um “balanço das Bienais anteriores” com “salas especiais dos principais artistas laureados nas primeiras bienais”, Mario Pedrosa também procura, por um conjunto das Salas Especiais, fazer uma reflexão em torno da História da Arte Ocidental e não ocidental, em torno do modernismo brasileiro e em torno da Bienais.

O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP (MAC USP)

Gostaria de fazer um breve histórico da história da primeira direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fundado em 1963, em função da doação do acervo pessoal de Francisco Matarazzo Sobrinho e do recém extinto MAM SP para a universidade.

Para assumir a direção do MAC USP foi chamado o historiador da arte Walter Zanini, que este a frente da instituição de 1963-1978(AMARAL, 1988). Neste período, chamada de “era Zanini”, ao lado do acervo que constituía-se primordialmente de arte produzida na primeira metade do século XX e nos anos de 1950, foram realizadas inúmeras exposições de arte contemporânea, promovendo a entrada no museu desta produção recente, assim como de um intenso debate entre historiadores, críticos e artistas sobre a relação do museu e da arte atual. Destaco as mostras *Jovem Arte Contemporânea* (as JACs), que ocorreram de 1967 a 1974, *Prospectiva 74*, com a participação de 150 artistas, e *Poéticas Visuais*, de 1977 com 201 artistas, ambas organizada pelo artista Julio Plaza e por Walter Zanini.

Sintomaticamente temos notáveis exposições de fotografias como *Cartier Bresson: fotografias recentes* (1970), *Fotógrafos de São Paulo* (1971), *Um Fotógrafo Desconhecido* (1972), com textos de Claudia Andujar, Jorge Love e Maureen Bisilliat, e *70 Fotos de Brassai* (1974), com texto de John Szarkowski, então curador de fotografia do Moma.

Procurei com este breve relato, demonstrar a pertinência das ações ocorridas neste importante museu na gestão do professor Walter Zanini, e de seu antecessor, o MAM SP, e destacar o seu modelo de atuação institucional no campo museal, conciliando as atividade de guarda, pesquisa e difusão, com as atividades de crítica, e da fruição proporcionada pela produção artística de seu

tempo, ou em outras palavras, pela arte contemporânea. Nestas ações o museu contou com a participação de críticos de arte, historiadores e artistas, cumprindo o papel mencionado no início do texto: o acolhimento da arte atual no museu de arte pela utilização crítica das estratégias de curadoria.

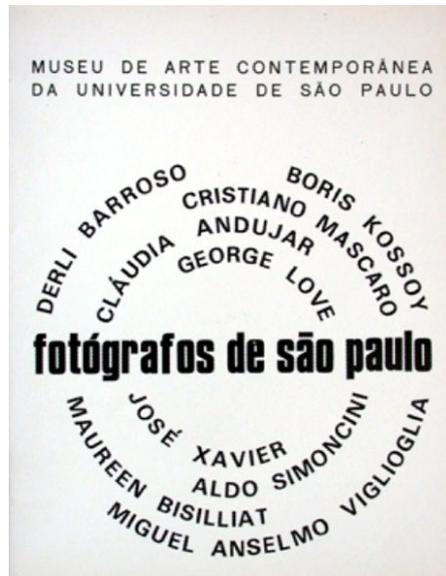
Bibliografia

- ADORNO, Theodore W. Museu Valery Proust. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- AMARAL, Aracy A. *Perfil de um acervo*. São Paulo: Mac/techint, 1988.
- CRIMP, Douglas. Lawler, Louise (fot). Santos, Fernando (trad). *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo, Martins: Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. O Mundo da Arte. In D'OREY, Carmo. *O que é a arte?* Lisboa: Dinalivro, 2007.
- FERRAZ, Geraldo. *Elos de uma cadeia*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 30.07.1960
- GULLAR, Ferreira. *II Bienal de São Paulo: cubismo e futurismo*, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 12/01/1954.
- KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- LIPPARD, Lucy R.. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Londres: Studio Vista, 1973.
- MALRAUX, André. Saint-Aubyn, Isabel (trad). *O museu imaginário*. Lisboa, Edições 70, 2000.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1961 (cat. de exposição).
- O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PHILIPS, Christopher. El Tribunal de la fotografía. In : *Indiferencia y Singularidad*. (eds.) Glòria Picazo/ Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

IMAGENS



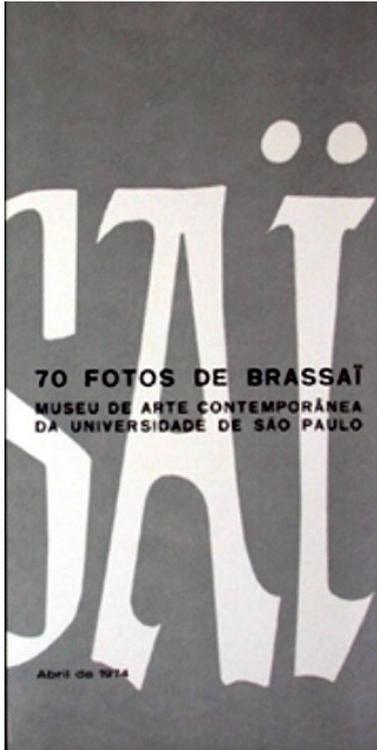
Capa do catálogo da exposição *Cartier Bresson: fotografias recentes*, MAC USP, 1970



Capa do catálogo da exposição "Fotógrafos de São Paulo", MAC USP, 1971.



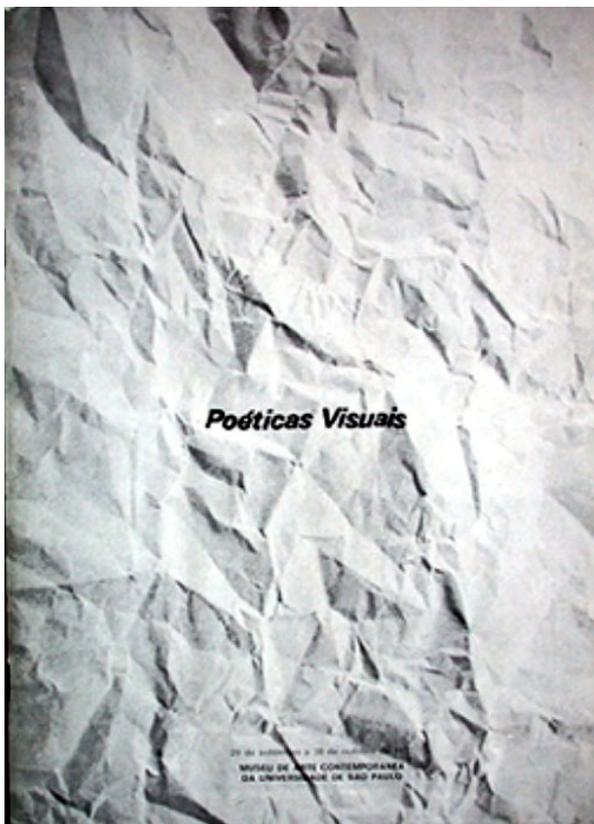
Capa do catálogo da exposição *Um Fotógrafo Desconhecido*, MAC USP, 1972



Capa do catálogo da exposição 70 Fotos de Brassai, MAC USP, 1974



Capa do catálogo da exposição *Prospectiva 74*, MAC USP, 1974



Capa do catálogo da exposição *Poéticas Visuais*, MAC USP, 1977