

O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP COMO DISPOSITIVO PARA SE DISCUTIR O CONTEMPORÂNEO

Matheus Henrique Gonçalves Silva¹

Quais são as estratégias de atuação do Museu de Arte Contemporânea da USP frente a arte contemporânea de seu tempo?

Antes de continuar é importante lembrarmos que, quando tratamos do MAC-USP, tratamos de uma instituição cujo acervo fora herdado do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1963. Tal instituição havia sido recém-diluída em uma controversa assembleia de seu conselho datada de dezembro de 1962. Como levanta Ana Gonçalves Magalhães,

“[...] a proposta inicial era que a USP assumisse a gestão do museu, separando-o em definitivo da função de organizar as edições da Bienal de São Paulo, que ao longo dos anos 1950 tinham consumido esforços e recursos da instituição”².

Contudo, devido a uma disputa entre a Universidade de São Paulo e a dissidência contrária à dissolução do museu, a USP fora proibida de assumir a pessoa jurídica do MAM-SP.

Sendo assim, o MAC-USP surge completamente comprometido com o antigo Museu de Arte Moderna e seu trato com o contemporâneo. Dele, herda além de um esqueleto, composto por três coleções fundadoras, (são elas a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, e a Coleção MAMSP), um projeto institucional. Trata-se do *Parecer sobre o core da Cidade Universitária*³, escrito pelo último diretor do antigo MAM-SP, Mário Pedrosa.

Nele, Pedrosa estabelece o Museu de Arte Moderna como peça fundamental no coração da cidade universitária, por tratar-se de um local que coroaria a convivência de todos os estudantes e funcionários com a comunidade externa através de uma programação consistente – cultural, artística, social e recreativa. São caras a esse museu três principais tarefas: a da educação e formação visual de sua comunidade, a da formação profissional de artistas, historiadores e demais profissionais ligados ao campo da cultura e da arte,

¹ Graduando em Artes Visuais – Multimídia e Intermídia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, integra o grupo de pesquisa “Realidades – das Realidades Tangíveis às Realidades Ontológicas e seus correlatos” desde agosto de 2017. O presente artigo foi realizado no escopo da pesquisa de Iniciação Científica “Casa 7 e Pintura como Meio – Subjetividade, Gestualidade e Expressividade na Geração 80” finalizada em 2017 orientada pelas professoras Ana Gonçalves Magalhães e Ana Cândida Avelar no Museu de Arte Contemporânea da USP, na condição de bolsista pelo Programa Unificado de Bolsas da USP.

² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo moderno**: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016. p 25

³ PEDROSA, Mário. **Parecer sobre o core da cidade universitária**. Disponível em: <http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco1-pdf/ref3_risco1.pdf>. Acesso em: 21 maio. 2017.

e a pesquisa sistemática de seu acervo, de forma a gerar um conhecimento que pode ser fruído in loco através da experiência insubstituível do contato com sua coleção ali exposta. Dessa forma, o MAM é o órgão universitário central para o crítico, pois transpira na própria essência os três pilares da academia: a pesquisa, o ensino, e a extensão. O projeto em questão nunca foi colocado em prática, e é Walter Zanini, e não Pedrosa, quem assume o museu quando de sua instauração efetiva.

Até o presente momento, não há consenso entre os pesquisadores de seu acervo quanto à significação pretendida com o termo “Contemporâneo” quando de sua proposição primeira. Pelo o que indica a bibliografia, é Sérgio Buarque de Holanda quem o sugere sem, contudo, propor uma sistematização conceitual ou formalização deste batismo em nenhum dos documentos consultados. Desta forma, é tarefa de cada direção do museu contribuir para o sentido semântico de seu título, respondendo à arte contemporânea a seu tempo no momento mesmo de seu transcorrer.

Com esse pano de fundo, peguemos como estudo de caso a direção de Aracy Amaral diante da chamada “geração 80” da arte paulistana.

Tal jargão historiográfico refere-se a um fenômeno sem precedentes no país. Jovens artistas, em geral recém-formados em universidades ou com formação independente, rapidamente ganham destaque em instituições públicas e no mercado de arte, com projeção inclusive internacional, ascendendo em poucos meses a posições antes ocupadas apenas por artistas com no mínimo o dobro de sua idade e experiência. O principal mito em torno de tal acontecimento, além da consolidação nacional de certo fetiche pelo artista jovem, é o que a crítica da época convencionou chamar de “retorno à pintura”. Mas de onde a pintura havia retornado, de fato?

Para responder esta questão é preciso entender que o discurso sobre um “retorno” ao gênero pictórico não é exclusivo da crítica especializada (e não especializada) brasileira. Tal narrativa, que versa sobre o retorno triunfante da prática pictórica sobre um suposto “hermetismo intelectualizante” da arte conceitual nas décadas de 60 e 70, faz coro com experiências como a Transvanguarda Italiana e o Neoexpressionismo Alemão, concomitantes à Geração 80.

No que concerne o caso brasileiro, é identificado um ufanismo exacerbado com essa produção em pintura, sobretudo em textos cariocas. Autores como Ricardo Basbaum⁴ e Ligia Canongia⁵ apontam para uma falta de rigor intelectual destes críticos, que têm a visão de seu objeto ofuscada devido a um comprometimento maior com o lançamento destes artistas no cenário brasileiro do que com uma análise crítica de suas obras, propriamente.

⁴ BASBAUM, Ricardo. "Pintura dos anos 80: algumas observações críticas." Gávea (Rio de Janeiro Brazil, vol. 6, no. 6 (1988): 39- 57.

⁵ CANONGIA, Ligia. Anos 80: **Embates de uma geração**. São Paulo: Barléu Edições Ltda, 2010.

Nesta narrativa do bem contra o mal, quem retorna é o apelo sensual e estético da pintura como alternativa à produção maquínica e truncada da arte conceitual e minimalista. O retorno não é apenas simbólico, mas também material: um processo de re-materialização da arte como objeto, face sua suposta dissolução na dimensão da vida nas práticas dos happenings e performances da geração anterior

Esquece-se, porém, que os artistas nunca pararam de pintar. Que o discurso sobre sua morte é sofismo desde o início. É oportuno neste caso, como aponta o antropólogo Néstor García Canclini⁶ a respeito da noção de patrimônio, deslocar a pergunta do *que é arte* para *quando há arte*. Não se pode perder de horizonte que quem decide o que é legitimado ou não como tal é um complexo que compreende Estado, em favor da manutenção de uma dominação ideológica burguesa, e Mercado, uma vez que a crise da produção artística reside no fato desta não conseguir superar a forma-mercadoria dentro da organização social capitalista.

Assim sendo, aquilo que concede uma sobrevida-histórica e conseqüente inserção em uma tradição cultural está além do próprio trabalho de arte e do artista. A narrativa de um *retorno à pintura*, portanto, diz antes sobre um deslocamento do interesse da Ideologia, por consequência da instituição Arte, para a prática pictórica do que propriamente sobre a produção material do período quando comparada com a geração anterior. Diz mais sobre os interesses do sistema capitalista do que sobre aqueles dos trabalhos da arte. Ainda, uma vez homologado, é difícil estabelecer com clareza se o fenômeno da pintura por ele descrito lhe é prévio ou se parte do discurso mesmo, como resposta a um espírito de época forjado no momento de seu transcorrer.

É neste contexto que o MAC-USP abre suas portas para discutir tal produção.

Aracy Amaral manifesta em seu texto “Indagações, extensão e limites do regionalismo”⁷ (1983) um profundo incômodo com o “ostracismo cultural” que identifica na produção brasileira. Neste sentido, Amaral privilegia em sua gestão no museu projetos de arte contemporânea que estabelecem diálogos claros com a produção nos centros culturais mundiais. No que concerne à geração 80, duas exposições são fundamentais para o entendimento de sua recepção pelo museu: *Pintura como meio* (1983) e *Casa 7* (1985).

“Pintura como meio” foi o título dado a uma exposição ocorrida em agosto de 1983 no Museu de Arte Contemporânea da USP. Na época, o museu ainda funcionava no terceiro andar do prédio da Fundação Bienal de São Paulo.

Quatro artistas - Sérgio Romagnolo, Leda Catunda, Ciro Cozzolino e Sergio Niculitcheff – reuniram seus trabalhos e elaboraram uma proposta de exposição coletiva ao MAC, a partir do fio condutor

⁶ CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2016.

⁷ AMARAL, Aracy. **Indagações, extensão e limites do regionalismo**. In AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**, vol. II, 15–22. São Paulo, Brasil: Editora 34, 2006.

encontrado dentre sua produção: o fato de encararem a pintura como meio para expressão de um conceito, e não como fim. A pintura como linguagem para se discutir imagem e história da arte. A artista Ana Maria Tavares também participa da coletiva a convite de Amaral, uma vez que já havia apresentado ao museu no mesmo período um projeto de instalação correlato.

A exposição chega como materialização da vontade destes artistas de se inserirem profissionalmente na cena paulistana. Alguns deles, como Sérgio Niculitcheff, Sérgio Romagnolo e Ciro Cozzolino relatam já terem mandado na época trabalhos para salões ou já terem participado de alguma exposição anteriormente, mas ainda assim não conseguem permeabilidade no mercado.

A mostra coletiva “Pintura como meio” surge, então, como alternativa para este ambiente hostil: já que separados não alcançavam muita expressividade, juntos talvez angariassem maior força. E foi assim que aconteceu.

A abertura da mostra coincidiu com a reabertura do museu pela nova direção após um período de reformas, tornando-a um grande sucesso midiático: “[...] saiu na Veja, algo que não tínhamos a menor expectativa de que fosse ocorrer[...]”.⁸ comenta Leda Catunda.

Esta nova realidade pôs em evidência estas cinco personalidades e lançou sua carreira artística de maneira nunca antes vista no Brasil. Catunda, Romagnolo e Cozzolino se juntam já no ano seguinte a Leonilson para uma exposição na galeria Luísa Strina, uma das mais importantes do país. A guinada em suas carreiras foi tal que, apenas dois anos depois, Leda Catunda expõe na 18ª Bienal Internacional de São Paulo.

A história não foi tão diferente com os jovens Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Rodrigo Andrade e Paulo Monteiro, integrantes da *Casa 7*. Localizados em uma corrente alternativa dos artistas da “Pintura como meio”, suas obras tendem a valorizar o gesto expressivo do pintor e o depósito de grandes massas de tinta sobre o suporte. Por optarem pelas grandes dimensões, seus trabalhos de início de carreira são realizados com materiais financeiramente mais acessíveis para os jovens pintores. Desta forma, suas pinturas com esmalte sintético sobre grandes folhas de papel kraft configuram uma solução prática para um problema de ordem econômica.

Este dado, também, é reflexo de uma necessidade em atender a um volume massivo de produção pictórica diária. Isto acontece devido à velocidade de feitura e discussão destes pintores que, embora com objetivos poéticos distintos, unem-se para pintar fora de casa em um ateliê coletivo. *Casa 7* foi assim batizado por Aracy Amaral em ocasião de sua exposição no MAC-USP, e remete ao local onde estes cinco amigos se reuniam para pintar, no número 7 de uma pequena vila na cidade de São Paulo.

⁸ CHIARELLI, Tadeu. **No calor da hora**: Dossiê Jovens Artistas Paulistas Déc. 1980. São Paulo: Editora C/ Arte, 2011. p. 155

Tão logo emergem na cena da “Geração 80”, Ramos, Carvalhosa, Miguez, Andrade e Monteiro são rapidamente absorvidos pelo circuito e presenteados com o prêmio máximo: assim como Catunda, figuraram na grande tela de Sheilla Leirner durante a 18ª Bienal Internacional de São Paulo.

A resposta de Aracy Amaral ao contemporâneo, apostando em duas proposições completamente distintas frente ao plano pictórico, exemplifica uma falência do ideal moderno das vanguardas, bem comentado pelos críticos Ronaldo Brito e Jorge Lúcio de Campos, segundo o qual o triunfo das vanguardas é também sua derrota. Ao esgarçar os limites da instituição e forçar entrada no santuário sagrado de museus e galerias de arte, a nova sintaxe proposta passa, também ela, por um processo de sublimação. E é com certa ressaca moral que a vanguarda de então celebra a missa de sétimo dia de sua postura corrosiva. “Aceita, incorporada à tradição, a modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda”.⁹

O legado deixado pelas vanguardas históricas reside justamente nessa coexistência legitimada da tensão entre diversas práticas artísticas. O museu, segundo o filósofo Giorgio Agambem, torna-se cemitério cínico que atesta o descompasso entre produção interessada do artista e fruição estética e desinteressada de seus trabalhos¹⁰. Um lugar-comum de celebração e fetichismo intelectual, onde convivem diferentes práticas e projeções artísticas.

Aracy Amaral exime o Museu de Arte Contemporânea de uma postura crítica com o estado da Arte de seu tempo. Ao invés disso, a diretora abraça tal contradição e concede ao museu e sua comunidade a possibilidade de reflexão sobre os rumos da História da Arte de seu país no “calor da hora”. Desta forma, contribui também para um debate “nacional” com o movimento no Rio de Janeiro e internacional, dialogando tanto com a produção norte americana quanto com a europeia.

Nestes dois casos, Amaral utiliza a estrutura do museu como plataforma de lançamento destes artistas em início de carreira. É importante ressaltar que nenhuma destas exposições gerou aquisição ou doação imediata de obras para o acervo do museu. A incorporação de cinco pinturas da *Casa 7* (uma de cada artista) ocorreu apenas em 1987, por doação de Hilda e Pierre Eddé para a coleção Emile Eddé do museu. Portanto, embora continue a proposta de Walter Zanini quando diretor da instituição, de exhibir e apostar em artistas em início de carreira, a documentação levantada não indica que Amaral tenha tido a mesma preocupação que o primeiro no que concerne a elaboração de um acervo de arte contemporânea para a instituição.

⁹ BRITO, Ronaldo. op. cit. p. 238. O termo vanguarda no texto de Brito pode ser compreendido de maneira geral como um “estar a frente da instituição”, em uma atitude ainda não compatível com seu presente histórico.

¹⁰ O filósofo italiano, em seu livro “O homem sem conteúdo” (AGAMBEM, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012), reflete sobre o que identifica como um descompasso entre a “produção interessada do artista” e a “fruição estética desinteressada” pelo espectador/crítico.

Zanini, como indica Cristina Freire¹¹, considerou o museu como uma estrutura social construída junto a artistas, pesquisadores e alunos livremente associados. O MAC, para Zanini, tratou-se de um grande laboratório, sobretudo no que concerne a pesquisa com arte em novas mídias, vídeo-arte e novas práticas curatoriais. Dentre suas ações emblemáticas, podemos identificar desde a compra e disponibilização de uma gravadora de vídeo para o desenvolvimento de projetos de artistas em vídeo-arte até as exposições Jovem Arte Contemporânea (JACs), que sempre geraram doação de trabalhos para o museu.

A documentação levantada indica que o foco da gestão de Amaral tratando do acervo desta instituição não esteve propriamente direcionado à arte contemporânea. Mesmo assim, Amaral investe nestes jovens artistas, abrindo espaço para a apreciação pública de seus trabalhos. A diretora lança mão de estratégias caras à prática da *Curadoria Independente*¹², como na realização de exposições temporárias e temáticas de jovens artistas, sem gerar, contudo, novas aquisições para o acervo do museu.

Na direção de Amaral, o museu torna-se uma oportunidade para exposição e debate de novos trabalhos de arte. Exime-se, porém, de apostar na preservação e na memória de tais trabalhos, atribuindo outras prioridades em sua gestão. Diante disso, Aracy Amaral não instaura o museu-laboratório como alternativa para a atuação contemporânea de sua instituição, como é identificado na gestão de Zanini, tampouco questiona formalmente a própria estrutura do museu. Na verdade, sua gestão busca fortalecer a instituição estruturalmente, realizando reformas, modernizando setores e travando lutas burocráticas para a manutenção de suas atividades frente ao descaso da Universidade de São Paulo.

Em suma, pode-se afirmar que, embora o projeto de Pedrosa para o futuro MAC nunca tenha sido levado a cabo, o Museu sempre manteve em seu espírito o compromisso com o contemporâneo – este é presente até hoje, como podemos verificar em exposições experimentais recentes como Inventário – Arte Outra, de Gustavo von Há (2016-2017), e a aquisição do trabalho Artbook, de Bruno Moreschi (2014).

Tal é a importância do museu universitário: ele está dentre as poucas instituições capazes de mover conhecimentos negativos de si próprias em busca de sua reinvenção, tornando-se laboratório imprevisível de seus desdobramentos poéticos. Nele, isto se dá no tempo mesmo em que dialoga com sua comunidade, através de exposições, palestras, aulas e pesquisas científicas. É de sua natureza ousar responder, como diria Agambem, a um presente no qual jamais estivemos. Ousar responder a um muito cedo que é, também, um muito tarde, a um “já” que é, também, um “ainda não”.¹³

¹¹ Freire, Maria Cristina Machado (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013

¹² Para um maior aprofundamento no tema, é indicada a leitura de RAND, Steven e KOURIS, Heather (org). **Cautionary Tales: Critical Curating** Nova Iorque: Apexart, 2007

¹³ AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Disponível em: < <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf>> Acesso em: 21 maio, 2017.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEM, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012
- _____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Disponível em: < <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agambem-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf>> Acesso em: 21 maio, 2017.
- AMARAL, Aracy “**Indagações, extensão e limites do regionalismo**. In AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**, vol. II, 15–22. São Paulo, Brasil: Editora 34, 2006.
- _____. **Uma jovem pintura em São Paulo**. In Pintura como meio. São Paulo: MAC USP, 1983.
- _____. **Uma nova pintura e o grupo da casa 7**. In **Casa 7**, 4-9. São Paulo: MAC USP, 1985
- BASBAUM, Ricardo. "**Pintura dos anos 80: algumas observações críticas**." *Gávea* (Rio de Janeiro Brazil, vol. 6, no. 6 (1988): 39- 57.
- BR/80: Pintura Brasil Década 80/** [idealização e organização Instituto Cultural Itau; apresentador Ernest Robert de Carvalho Mange; textos de Frederico Morais... et al.] – São Paulo: O instituto, 1991.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. **A vertigem da maneira – Pintura e vanguarda nos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1993
- CANCLINI, Nestor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2016.
- CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma geração**. São Paulo: Barléu Edições Ltda, 2010.
- CHIARELLI, Tadeu. **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- _____. **No calor da hora: Dossiê Jovens Artistas Paulistas Déc. 1980**. São Paulo: Editora C/Arte, 2011.
- Freire, Maria Cristina Machado (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013
- MORAIS, Frederico. **Como vai você, geração 80?** (Sinto-me como uma star, no palco, investindo no prazer). *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1984. p.31.
- OLIVA, Achille Bonito. **The Italian trans-avantgarde**. Milão: G. Politi, 1983.
- RAND, Steven e KOURIS, Heather (org). **Cautionary Tales: Critical Curating** Nova Iorque: Apexart, 2007
- TASSINARI, Alberto et al. **Paulo Monteiro**. São Paulo: Cosacnaify, 2008