

**ARTE CONCRETA E
VERTENTES CONSTRUTIVAS:
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA
DA ARTE TÉCNICA**

Jornada ABCA

palestrantes

organização

Luiz Antônio Cruz Souza

Maria Amélia Bulhões

Marília Andrés Ribeiro

Yacy-Ara Froner

ARTE CONCRETA E VERTENTES CONSTRUTIVAS: TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE TÉCNICA

Jornada ABCA
palestrantes

Coordenação do evento

Alessandra Rosado
Claudia Fazzolari
Luiz Antônio Cruz Souza
Maria Amélia Bulhões
Marília Andrés Ribeiro
Yacy-Ara Froner

Comissão Científica

Agnaldo Farias
Almerinda da Silva Lopes
Fernando Marte
Giulia Giovani
Icleia Cattani
Isabel Plante
Maria Alice Castello Branco
Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Rita Lages Rodrigues

realização



Associação Brasileira
de Críticos de Arte

A786 Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Palestrantes. / Organizadores Maria Amélia Bulhões, Marília Andrés Ribeiro, Yacy-Ara Froner, Luiz Antônio Cruz Souza – Belo Horizonte / MG: Editora ABCA, 2018.

275p.; il; v.1

ISBN: 978.85.54241.03-2

1. Artes. 2. Artes - História. 3. Artes - Teoria. 4. Artes – Conservação e restauração.

5. Crítica da arte

I. Froner, Yacy-Ara. II. Bulhões, Maria Amélia III. Souza, Luiz Antônio Cruz. IV. Ribeiro, Marília Andrés.

V. Associação Brasileira de Críticos de Arte. VI. Título.

CDD: 701.

Dados internacionais de catalogação na publicação
Bibliotecária - Carla Angelo (CRB-6/2590)

CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO NO ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO: DUAS VERTENTES ENTRE OUTRAS

Tadeu Chiarelli¹

▷ **Resumo**

Durante minha gestão como curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996-2000), uma das preocupações relativas à ampliação do acervo da Instituição era levar adquirir um conjunto de obras que – acopladas às peças já ali presentes – contribuíssem para a constituição de um panorama da cena artística brasileira, a partir do final da II Guerra Mundial. Dentro dessa preocupação estava o interesse de levar para o acervo do MAM-SP obras que dessem conta da importância que, para a arte brasileira, alcançaram os movimentos de arte concreta e neoconcreta. Porém, atento ao processo de mitificação pelo qual – já em meados dos anos 1990 - passavam aqueles dois movimentos, cuidei de igualmente levar para aquele acervo obras pertencentes a outras formulações artísticas e estéticas que problematizavam a formação daquele mito, a partir de obras que, no limite, desestabilizassem a supremacia que aqueles movimentos vinham assumindo na cena artística local e internacional como “as” correntes estéticas que interessavam. Minha comunicação pretende, portanto, explicitar uma estratégia: como criar condições para que a arte concreta e neoconcreta pudessem ser vistas no acervo do MAM-SP sempre em relação com outras vertentes que as problematizassem enquanto correntes supostamente “únicas” no universo da arte contemporânea no Brasil.

▷ **Palavras-Chave**

Museu de Arte Moderna de São Paulo; curadoria; arte concreta; arte neo-

1 Professor junto ao Departamento de Artes Plásticas, leciona na Graduação e Pós-Graduação. Orientador junto ao Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais. Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte; Linha de Pesquisa: História, Crítica e Teoria da Arte. Atuação: História da Arte, Teoria da Arte, Crítica da Arte, Arte e Fotografia, Arte Brasileira Contemporânea. Entre 1996 e 2000 foi Curador-Chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Entre agosto de 2007 e maio de 2010 foi Chefe do Departamento de Artes Plásticas. Coordena o Centro de Estudos Arte&Fotografia (2004 -) e o Grupo de Estudos em Crítica de Arte e Curadoria (2005-2013), ambos no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Entre abril de 2010 e abril de 2014 foi Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP. Obteve bolsa produtividade CNPq (Nível 1D) entre 2009 e 2014. Assume a Pinacoteca do Estado de São Paulo, como Diretor Geral (de abril de 2015 a abril de 2017). Tem livros publicados sobre Arte e Crítica de Arte no Brasil.

concreta

Entre 1996 e 2000, quando trabalhei como curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a meta era transformar o MAM em uma das principais instituições do gênero no país. Este objetivo havia ganhado seu primeiro resultado um ano antes de minha chegada ao Museu quando, sob a então nova presidente, Milú Villela, o MAM passou por uma reforma de seus espaços físicos que, por sua vez, complementava um desejo de transformação ainda anterior à chegada da nova presidente, e cujo resultado havia sido a remodelação em 1994 da sua reserva técnica, adequando-a a normas mais atuais².

A presidência e o então corpo diretivo do MAM acreditavam que a recuperação do Museu passava por um incremento no seu calendário de exposições e no setor educativo. Já, na minha opinião, se o MAM desejasse, de fato, ser alçado entre as principais instituições museológicas do Brasil, além de medidas transformadoras em seus espaços físicos, em seu calendário de exposições e no serviço educativo, eu considerava necessário voltar-se com a mesma energia para o incremento das coleções de arte brasileira que compunham seu acervo, iniciado em 1968³.

No caso específico do MAM de São Paulo, em meados dos anos 1990, o que significava dirigir a atenção para seu acervo? Certamente cuidar de sua ampliação de maneira criteriosa seria fundamental, mas também era urgente torna-lo mais visível, não apenas para o público em geral, mas, sobretudo em um primeiro momento, para o próprio corpo diretivo da instituição, sempre reticente quando se tratava desse assunto.

Naquela época, a direção geral do MAM sofria de uma espécie de “síndrome do acervo perdido”, perceptível sobretudo na pouca boa vontade para com o acervo então existente, no pouco interesse em nele investir e na falta de uma política efetiva para ampliá-lo, estudá-lo e exibi-lo.

A raiz desses sintomas encontrava-se no trauma sofrido pela instituição em 1963, que não conseguiu sustar a transferência do seu acervo original, formado a partir de 1948, para a Universidade de São Paulo que, com ele, criou o seu Museu de Arte Contemporânea. A perda de

2 A reforma da reserva técnica do MAM foi conduzida por Maria Alice Milliet, então diretora técnica do Museu, com auxílio financeiro da Fundação Vitae. O presidente do MAM durante esse período era Eduardo Alfredo Levy Jr.

3 Quando assumi a diretoria técnica, o MAM possuía 1994 obras.

seu acervo inicial impedia o MAM de ver com olhos menos lastimosos o novo acervo que ela própria foi constituindo a partir de 1968, quando a instituição retomou sua programação, após alguns anos de inatividade. Frente a qualquer obra pertencente ao novo acervo, seus próprios dirigentes não conseguiam esquecer as obras perdidas para a Universidade. Assim, quando assumi a curadoria do Museu, havia uma forte baixa-estima na instituição quando o assunto eram as obras sob sua responsabilidade.

Consciente de que nada poderia ser feito no MAM se essa autocomiseração persistisse, trabalhei com minha equipe para a reorganização do acervo existente, me inteirando sobre seus limites, visando sua ampliação a partir de critérios mais definidos. Por outro lado, tornou-se também minha meta criar condições para divulgá-lo, não apenas por meio de exposições, mas igualmente por meio de publicações e – talvez o dado mais importante – transformando o MAM em um centro de estudos em curadoria e arte brasileira.

Como é do conhecimento de todos, o Brasil naquele período vivia os anos neoliberais de Fernando Henrique Cardoso, de paridade do real com o dólar e uma sensação geral de que havia possibilidades para o país alcançar novos patamares nos planos econômico e social. Esse clima, percebo hoje, pode ter favorecido a recepção, por parte da presidência e da direção do museu, do projeto apresentado por minha equipe para o acervo do MAM, ainda em 1996.

Tal estudo terminava com um diagnóstico e uma proposta: o acervo do MAM de São Paulo possuía mais força em seu segmento contemporâneo, uma vez que sua coleção modernista – apesar de algumas obras de qualidade – não possuía nenhuma coerência interna, de tão diminuta. Já em seu segmento contemporâneo era possível entrar em contato com um conjunto apreciável de obras de qualidade que formavam um panorama dos principais artistas brasileiros das últimas décadas do século passado⁴.

Assim, a ideia era concentrar os esforços na ampliação desse panorama, trazendo para o acervo obras que ampliassem aquele conjunto já

4 Quando ingressei no MAM de São Paulo, o Museu possuía pouco menos de 2000 obras. Dentre elas ressaltaria aquelas dos seguintes artistas: Emanuel Araújo, Sergio Camargo, Amílcar de Castro, Antonio Carlos Fajardo, Nelson Leirner, José Resende, Regina Silveira e Alfredo Volpi, entre outros.

significativo, sem focar, no entanto, na necessidade de repetir, no MAM, a mesma narrativa que vinha aos poucos se institucionalizando como “a” arte brasileira contemporânea.

Não nos interessava naquele momento o compromisso de repetir aquela suposta evolução da arte local. Temíamos que, se imperasse tal atitude, correríamos o risco de começar a pensar as obras a ingressarem no acervo como itens documentais daquela narrativa discutível em muitos aspectos. Interessava à equipe, isso sim, ter bons trabalhos de arte contemporânea no acervo. Tal posicionamento levou a curadoria a uma atitude ativa junto ao circuito, aproveitando as oportunidades que surgiam. Ao nos interessar por uma determinada obra, de um artista já reconhecido ou não, a curadoria do Museu não media esforços para obtê-la, quer por aquisição direta, quer pela sensibilização de colecionadores, galeristas e artistas que quase nunca recusaram atender às demandas do MAM.

Talvez a primeira grande doação que tenha vindo ao encontro dessas demandas, tenha sido aquela realizada por Milú Villela que, por solicitação da curadoria, doou ao museu quatro metaesquemas de Hélio Oiticica.

Mas é claro que, para a obtenção de outras obras significativas de alguns artistas já reconhecidos, precisávamos de uma estratégia efetiva de aquisição.

Com uma lista não propriamente de nomes de artistas ligados a este ou aquele movimento, mas de obras específicas que queríamos para o acervo, foi oportuna a possibilidade que se abriu a partir de 1998 com a Lei Rouanet, permitindo a compra de obras para instituições de arte a partir de descontos do Imposto de Renda de pessoas físicas e jurídicas.

Uma vez que o MAM já possuía essa lista de obras que tinha por objetivo adquirir, a partir de 1999 começamos a comprar algumas delas por intermédio de um fundo criado no Museu com esse objetivo. Foi por meio dele que ingressaram no acervo do MAM, obras de Hércules Bar-sotti, Waltercio Caldas, Sergio Camargo, Lygia Clark, Sérvulo Esmeraldo, Hermelindo Fiaminghi, Carmela Gross, Wesley Duke Lee, Luiz Sacilotto, Tunga, Franz Weissman e Rosângela Rennó, entre outros.

Os acordos firmados entre o MAM e três empresas – A Pirelli, a Nestlè e a então Telespcelular – possibilitaram a inclusão no acervo do Museu, via aquisição, tanto de obras de artistas surgidos nos anos 1960 (Coleção

Pirelli), quanto a compra de obras de artistas que surgiam na cena brasileira naquele final do século. Com o financiamento da Pirelli, e com a consultoria ativa de Aracy Amaral, então integrante da Comissão de Arte do Museu – ingressaram para o acervo obras de José Roberto Aguilar, Rubens Gerchman, Mauricio Nogueira Lima, Anna Maria Maiolino, Marcelo Nitsche, Ubirajara Ribeiro e Cláudio Tozzi.

Pelo acordo firmado com a Nestlé, entraram para o acervo obras de Rodrigo Andrade, Ernesto Bonato, Edouard Fraipont, Luiz Hermano, Cláudio Mubarak, Marcia Pastore, Sergio Sister, entre outros.

Por meio da TelespCelular ingressaram para o acervo do MAM obras dos seguintes artistas: Dora Longo Bahia, Luciano Mariussi, Helena Martins-Costa, Alfredo Nicolaiewsky, Fabiana Rossarolla e Celina Yamauchi, entre outros.

Ainda dentro dessas ações, caberia citar a formação do Núcleo Contemporâneo do MAM, formado por jovens colecionadores, responsável pela compra de obras de alguns dos mais estimulantes artistas brasileiros surgidos no final do século passado. Dentre elas, destacaria aquelas dos artistas Sandra Cinto, Franklin Casaro, Laura Lima, Marepe, Vik Muniz e Rivane Neuenschwander⁵.

A prática de ampliação do acervo do MAM de São Paulo, durante aqueles anos, pode ser transformado em um relato saboroso. No entanto, como a questão aqui é a produção concreta e neoconcreta, tentarei me ater apenas a elas.

5 Concomitante a essas aquisições, o MAM de São Paulo recebeu várias obras em doação. Dentre elas, além dos quatro metaesquemas de Hélio Oiticica, doados por Milú Villela, (ela também doou uma obra de Caetano de Almeida para o Museu), o colecionador e galerista Paulo Figueiredo, além de expressiva doação de um conjunto de obras de Mira Schendel, doou ainda para o Museu obras de Carlito Carvalhosa, Celia Euvaldo, Marco Gianotti, Fabio Miguez, Paulo Monteiro, Paulo Pasta e José Spagnol. Rubem Breitman doou ao Museu cinco cartemas de Aloisio Magalhães. Os herdeiros de Maria da Glória Lameirão e Arthur Octávio de Camargo Pacheco doaram à instituição obras de Henrique Boese, Aldo Bonadei, Ernesto De Fiori, Ismael Nery, Mira Schendel, José Antonio da Silva e Alfredo Volpi. A família de José Leonilson, junto com o Projeto Leonilson doaram ao Museu doze obras do artista. Um doador anônimo doou obras de Anna Bella Geiger e Farnese de Andrade. Por intermédio do Clube de Colecionadores de Gravura e do Clube de Colecionadores de Fotografia, entraram para o acervo obras de Caetano de Almeida, Rochele Costi, Cláudio Mubarak, Marco Buti, Elisa Bracher, Sandra Cinto, Paulo Climachauska, Carlos Alberto Fajardo, Rômulo Fialdini, Jac Leirner, Regina Johas, Rubens Mano, Vicente de Mello, João Musa, Mônica Nador, Emmanuel Nassar, Tuca Reinés, Rosângela Rennó, José Resende, Marco Paulo Rolla, Flávia Ribeiro, Laurita Salles, Iran do Espírito Santo. Também doaram obras para o Museu, sempre a pedido da curadoria, os artistas, Roberto Bethônico, Edith Derdyk, Iole de Freitas, Odila Mestriner, Emmanuel Nassar, Alfredo Nicolaiewsky, Alexandre Nóbrega, Fábio Noronha

A ideia geral que governava aquele processo visava apontar as diversas possibilidades apresentadas pela produção artística brasileira da segunda metade dos anos 1940 até o final do século, mas sem enfatizar uma ou outra corrente. O que prevaleceu como condição máxima para a compra ou para o aceite de propostas de doações foi a qualidade das obras e não propriamente o fato dela pertencer ou ter pertencido a esse ou aquele movimento.

Se tomarmos as obras de Hércules Barsotti, Lygia Clark e Hermelindo Fiaminghi que ingressaram no acervo naquele período, creio que elas revelam realizações plásticas completas em si mesmas sem, de início, precisarem ser atreladas de imediato ao concretismo ou ao neoconcretismo para serem compreendidas em suas qualidades intrínsecas.

Antes de entender as obras como documentos de época, ou como ilustração prática de determinadas vertentes estética, sempre que possível me preocupei em valorizar sua realização formal, evidenciando qual o problema proposto pelo artista e como ele a resolveu. O que significa dizer que, ao invés de entender a obra de arte como ilustração ou como comentário da história, prefiro que essa última funcione como interpretação da primeira.

Em seguida comentarei o caso de duas obras que tentamos integrar ao acervo do MAM – sendo que com uma delas obtivemos sucesso, com a outra não. São exemplos do que motivava a curadoria do Museu a escolher a maioria das obras que deveriam entrar para o acervo da instituição. São obras produzidas por dois artistas tradicionalmente filiados ao concretismo paulista: Waldemar Cordeiro e Mauricio Nogueira Lima.

O primeiro deles diz respeito ao interesse em adquirir para o Museu uma obra de Waldemar Cordeiro. Meu interesse, na época, não era levar para o acervo uma obra do artista que fizesse referência explícita à sua fase concreta. Interessava-me tentar fazer entrar para o MAM a obra *Ambiguidade*, 1963, hoje pertencente a uma coleção particular.

Essa escolha possuía uma razão objetiva: apesar da inegável importância que tiveram os artistas concretos para a emancipação da arte brasileira, grande parte de suas produções – e aqui juntaria todos os concretistas e não apenas os paulistas –, não passavam daquilo que Alfred Barr

Jr., uma vez definiu como sendo “exercícios da Bauhaus”⁶. A maior parte da produção concretista de Waldemar Cordeiro não foi muito além dessa categoria: bons exercícios produzidos a partir de postulados oriundos das vertentes construtivas europeias da primeira metade do século passado, exercícios que, a meu ver, preparariam sua verdadeira contribuição para a arte brasileira (como artista, e não apenas teórico): o seu concretismo “semantizado” que, mais tarde desembocaria naquilo que depois seria conhecido como “popcreto” e outros tipos de produção plásticas.

Ambiguidade é, a meu ver, o momento em que o artista instrumentaliza códigos construtivos que passam a servi-lhe como ferramentas para sintetizar formalmente o encontro paradoxal entre a ordem e o caos, o cálculo e o acaso, o “mundo da arte” e o mundo “real”. A partir desse trabalho é possível refletir sobre como as vertentes construtivas no Brasil não poderiam sobreviver às circunstâncias sócio-políticas do país, a não ser que se reduzissem a uma mera questão de estilo. Ambiguidade - por sua complexidade estrutural e semântica - redefine a atuação de Cordeiro na arte e obriga que a história a interprete não apenas a história individual do artista, mas a história coletiva como um todo, onde ela está fundida.

Infelizmente o Museu não teve sorte nas negociações para a compra dessa obra e por isso ficou sem nenhuma peça do artista no acervo.

Mais sorte teve o MAM com a aquisição da obra *Não entre à esquerda*, 1964, de Maurício Nogueira Lima. Esse artista, ainda associado às suas ligações iniciais com o ideário concretista, também fez com que sua produção passasse por um processo de “semantização” e, durante esse período, produziu um dos melhores trabalhos de toda a década de 1960 - justamente *Não entre à esquerda* - concebido como uma síntese entre um mapa afetivo da cidade de São Paulo, das regras da pintura concreta, da cartazística moderna e da poesia visual. Este foi o trabalho de Nogueira Lima que a equipe curatorial do MAM de São Paulo queria para o Museu e felizmente a conseguimos. Também creio que a história da arte, assim como os estudos sobre cultura visual e a história do país, o ilustram muito bem e é por isso que me senti muito realizado quando

6 C.A. “Conversa com Alfred Barr Jr.” Apud, “Controversies of a Juror: Alfred Barr Jr. at the 4th São Paulo Bienal”, de Ana Candida Avelar. In MARTINS, Sergio (guest editor). “Bursting onto the Scene”: Looking Back at Brazilian art. London: 2012. ISSN 0952-8822.

a peça ingressou no acervo do MAM.

Finalizando esses comentários, gostaria de deixar registrado que optar por enxergar o concretismo e o neoconcretismo como duas vertentes da arte brasileira entre outras, não significou menosprezá-las ou deixá-las de lado do projeto de ampliação do acervo do MAM de São Paulo como, aliás, provam algumas das obras que foram adquiridas naquele período, lembradas aqui e que nitidamente pertencem àqueles dois movimentos.

O que norteou as escolhas para a ampliação daquele acervo foi, como mencionado, a qualidade das obras. E isso porque acreditava naquela época – como tendo a acreditar ainda hoje – que um acervo repletas de obras bem concebidas e realizadas se prestam melhor a qualquer tipo de interpretação que venha a ser acoplada às mesmas.