

RESUMO

**O PANORAMA DA ARTE
BRASILEIRA DO MAM SP:
DA FORMAÇÃO DE ACERVO
AOS PROJETOS CURATORIAIS**

PAULA SIGNORELLI

PAULA SIGNORELLI

O PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA
DO MAM SP: DA FORMAÇÃO DE ACERVO
AOS PROJETOS CURATORIAIS

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de mestre
em Estética e História da Arte

Linha de Pesquisa:
Teoria e Crítica de Arte

Orientação:
Profa. Dra. Helouise Costa

Exemplar revisado

São Paulo, 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

email: paulasig@gmail.com

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Signorelli, Paula

S574p O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP:
da formação de acervo aos projetos curatoriais /
Paula Signorelli; orientadora Helouise Costa.
São Paulo, 2017.
2 v.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade
de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Panorama
da Arte Brasileira. 3. arte brasileira. 4. formação de acervo.
5. curadoria. I. Costa, Helouise, orient. II. Título.

Para minha mãe, Sandra Rodrigues Alves Signorelli (in memoriam)

Nome: **Signorelli, Paula**

Título: **O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP:
da formação de acervo aos projetos curatoriais**

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de mestre
em Estética e História da Arte

Banca Examinadora

Profa. Dra. Annateresa Fabris

Julgamento: _____

Profa. Dra. Mirtes Marins de Oliveira

Julgamento: _____

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

Julgamento: _____

Data: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Helouise Costa, pelo respaldo e generosidade durante todo o caminho deste mestrado e pela estímulo a ter “coragem intelectual”.

Os professores Ana Gonçalves Magalhães, Ana Paula Simioni, Daria Jaremtchuk, Mirtes Oliveira, Tadeu Chiarelli, Ricardo Nascimento Fabbrini, pelos cursos esclarecedores e pela interlocução generosa em momentos cruciais do desenvolvimento de minha pesquisa. Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli e ao Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini pelas contribuições fundamentais em minhas referências e pelas generosas orientações em minha banca de qualificação.

A toda equipe do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em especial Leia Cossoni, Maria Rossi Samora, Paula Amaral e Felipe Chaimovich, pela acolhida à minha pesquisa e pela disponibilização de informações tão relevantes para o desenvolvimento deste trabalho. A equipe do Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo especialmente Ana Mattos e Ana Paula Marques pelo generoso apoio.

Agradecimentos especiais a Fernando Oliva, Mônica Novaes, Karen Milleris, Ana Maria Maia, Diego Matos, Paulo Miyada, Ivo Mesquita, Rejane Cintrão, pelos depoimentos, leituras atentas e contribuições diversas ao longo do processo de pesquisa. A Lia Assumpção pela companhia na escrita e pela diagramação, sem a qual, este trabalho não seria o que é.

Pelas mais diferentes razões, agradeço a Agnes Milleris, Ana Helena Curti, Anna Ferrari, Anna Luísa Sarti, Anna Taborda, Aurea Vieira, Fernanda Guimarães, Flávia Melman, Flávio Moura, Iara Freiberg, Joana Mello, Jorge Menna Barreto, Laura Cosendey, Lilia Schwarcz, Luciana Guimarães, Marcela Amaral, Marcy Junqueira, Mell Brites, Ricardo Ohtake, Ricardo Resende, Rita Palmeira, Rodrigo Palma e Tó Brandileone.

As famílias Teperman, Rodrigues Alves e Signorelli, pelo apoio incondicional, sempre. Aos meus pais Sandra e Carlos César, por tudo.

À Lia por ser o Norte. Ao Ricardo por ser a bússola.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto o programa de exposições intitulado Panorama da Arte Brasileira, criado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) em 1969 após a transferência de seu acervo para a Universidade de São Paulo. O Panorama tinha como objetivo restabelecer a programação e, ao mesmo tempo, gerar um novo acervo para a instituição por meio da aquisição e da doação de obras a cada edição. A importância do Panorama para o reerguimento do museu e para a renovação de sua relação com o meio cultural justifica a pertinência deste estudo. Tomando como principal material de análise os textos curatoriais, discute-se como as premissas do programa, fundamentadas nos termos “panorama”, “arte brasileira” e “atual”, provocaram respostas distintas por parte dos curadores convidados ao longo dos anos. Parte-se da hipótese de que teria havido uma mudança de paradigma, iniciada em meados da década de 1990, que se consolidaria na virada dos anos 2000, quando o programa passa a ser curado por profissionais sem relação institucional com o MAM SP. A pesquisa aponta que ao longo desse período os discursos curatoriais tornaram-se autorreferentes e que a ideia de “atual” deixou de se relacionar aos trabalhos expostos e passou a materializar não só um pensamento crítico sobre eles, mas também uma reflexão mais ampla sobre a arte contemporânea brasileira e sua relação com a tradição modernista. Por fim, foi possível concluir que, a partir dos anos 2000, a problematização de uma espécie de “mito de origem” da arte contemporânea brasileira tornou-se recorrente no Panorama da Arte Brasileira e que os discursos curatoriais passaram a adotar o modernismo como o principal parâmetro para se pensar as características do que seria, ou no que se diferenciava, a arte nacional.

Palavras-chave: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Panorama da Arte Brasileira; arte brasileira; formação de acervo; curadoria.

ABSTRACT

The focus of this dissertation is the program of exhibitions entitled “Panorama da Arte Brasileira” (Panorama of Brazilian Art) created by the São Paulo Museum of Modern Art (MAM SP) in 1969, after its collection was transferred to the University of São Paulo. The objective of the Panorama was to reestablish the program and, at the same time, create a new collection for the institution through acquisitions and donations of works to each edition. The importance of the Panorama to the reemergence of the museum and the renewal of its relationship with the cultural milieu justifies the focus of this study. Analyzing primarily curatorial texts, the study discusses how the premises of the program, founded on the terms “panorama”, “Brazilian art ” and “current”, resulted in different responses from the guest curators over the years. It is based on the theory that there has been a change in paradigm, which began in the mid-1990s, and consolidated at the turn of the millennium, when the program began to be curated without an institutional relationship with MAM SP. The study shows that over this period the curatorial discourse became increasingly self-referencing and that the idea of “current” was no longer related to the works on exhibit and began to manifest, not only critical thought about them, but also a broader reflection on contemporary Brazilian art and its relationship with the modernist tradition. Finally, it was possible to conclude that, starting in the 2000s, questions surrounding a “myth of origin” of Brazilian contemporary art became recurrent in the Panorama of Brazilian Art and that the curatorial discourse began to adopt Modernism as the main parameter when considering the characteristics of what is national art.

Keywords: São Paulo Museum of Modern Art; Panorama of Brazilian Art; Brazilian art; formation of collection; curatorship.

SUMÁRIO

VOLUME 1

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1. O Museu de Arte Moderna de São Paulo e a criação do Panorama da Arte Brasileira	25
1.1 Dos antecedentes à reinvenção do Museu de Arte Moderna de São Paulo	26
1.2 O Panorama da Atual Arte Brasileira (1969 - 1993)	43
1.3 Primeiras transformações: trinta anos de Panorama da Arte Brasileira (1995, 1997 e 1999)	52
Pesquisa iconográfica	67
CAPÍTULO 2. Contexto e Vocação do Panorama da Arte Brasileira	89
2.1 A criação de uma arte nacional: o caso dos Salões	90
2.2 Entre o moderno e o contemporâneo: exposições nos anos 1960 e 1970	94
2.3 Outras experiências institucionais	103
2.4 Mudanças nos Panoramas: o esgotamento do modelo	107
2.5 Aproximações com a Bienal de São Paulo	115
2.6 Bienal Nacional ou Pré-Bienal	122
2.7 Intervenções curatoriais	128
2.8 O mercado de arte como dimensão incontornável	135
CAPÍTULO 3. O Panorama da Arte Brasileira nos anos 2000: a atuação dos curadores independentes	139
3.1 Panorama da Arte Brasileira 2001: errância e deriva	140
3.2 Panorama da Arte Brasileira 2003: desarranjando a premissa da nacionalidade	148
3.3 Panorama da Arte Brasileira 2005: gêneros e nacionalidade sob suspeita	156
3.4 Panorama da Arte Brasileira 2007: gambiarra para voltar ao nacional	161
3.5 Panorama da Arte Brasileira 2009: nacional visto de fora	166
3.6 Panorama da Arte Brasileira 2011: nacionalidade em trânsito	174
3.7 Panorama da Arte Brasileira 2013: uma sede definitivamente provisória	180
3.8 Panorama da Arte Brasileira 2015: o enigma das origens	187
Pesquisa iconográfica	197
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
BIBLIOGRAFIA	239

VOLUME 2 ANEXOS

TABELA “PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: 1969 A 2015”	
TEXTOS CURATORIAIS DAS EDIÇÕES DO PANORAMA DE 1995 A 2015	

A primeira versão desta pesquisa de mestrado tinha como objetivo investigar a recepção histórica da produção fotográfica de Geraldo de Barros.¹ Ao pesquisar o percurso de Barros nas artes visuais, verifiquei que o seu reconhecimento como uma das figuras mais emblemáticas da chamada “fotografia moderna” nacional, como ele hoje é visto, teria se consolidado apenas na década de 1990. A série “Fotoformas”, originalmente apresentada na exposição do Masp, em 1950, foi resgatada 40 anos depois pela filha do artista e então adquirida pelo Musée de l’Elysée (Lausanne, Suíça), que a expôs em 1993. No ano seguinte, uma exposição das mesmas fotografias foi realizada no Museu da Imagem e do Som (MIS) em São Paulo; e, em 1999, a galeria paulistana Brito Cimino realizou uma mostra retrospectiva da produção fotográfica do artista.

A articulação entre a aquisição da coleção de fotografias de Geraldo de Barros para integrar um acervo internacional, seguida da realização de

¹ A ideia surgiu ao cursar a disciplina “Espaços da arte: história das exposições e arquitetura de museus”, ministrada pela profa. dra. Helouise Costa, em que foram apresentados alguns estudos e pesquisas sobre a entrada da fotografia, enquanto obra de arte, nos museus.

uma mostra no museu paulistano, que contou com uma relevante publicação, somada ao trabalho comercial empreendido pela galeria, certamente influenciou o reposicionamento do artista na história da arte e contribuiu para o seu reconhecimento como um dos grandes fotógrafos modernistas do país. A hipótese que se esboçava, a partir do caso de Geraldo de Barros, era a de que o fenômeno de recuperação de artistas modernos vinha sendo sistematicamente articulado em diferentes contextos do circuito artístico relacionados à difusão da arte contemporânea, incluindo o circuito comercial das galerias e leilões de arte.

O mesmo tipo de fenômeno que ocorrera com Geraldo de Barros parecia também marcar a ressignificação dos trabalhos de fotógrafos-artistas como Alair Gomes e Alice Brill, por exemplo.² Da mesma forma, as produções artísticas de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Mira Schendel, entre outros, ganharam espaço nos grandes museus internacionais, através de exposições monográficas e/ou coletivas, promovendo o seu amplo reconhecimento no âmbito do modernismo brasileiro³ para além do circuito nacional. Essas ressignificações, a meu ver, buscavam a consagração de uma narrativa histórica sobre as origens da arte contemporânea brasileira.

Essa constatação abriu-me novas perspectivas para a pesquisa e pareceu-me fundamental dirigir o olhar à história das exposições, campo de estudos muito incipiente ainda no país, buscando compreender o papel de algumas exposições e eventos promovidos por instituições de arte em território nacional, bem como a relevância das ações curatoriais na construção de tais narrativas sobre a história da arte contemporânea brasileira.

² Um exemplo contundente dessa consagração de fotógrafos modernos configurou-se na realização da exposição intitulada “Moderna para sempre: fotografia modernista brasileira na coleção Itaú” (2014), apresentada pelo Itaú Cultural em sua sede em São Paulo. A mostra itinerou por cerca de sete cidades, no Brasil e no exterior, promovendo uma ampla divulgação dessa leitura consagradora.

³ Alguns exemplos recentes da internacionalização desse fenômeno de consagração de um certo modernismo brasileiro podem ser verificados na realização de exposições monográficas dedicadas à Mira Schendel (Reina Sofia - Madri, Espanha, 2009), Lygia Clark (MoMA - Nova York, EUA, 2014) e Hélio Oiticica (New Museum - Nova York, EUA, 2002; Wexner Center for the Arts - Columbus, EUA, 2002; Whitney Museum - Nova York, EUA, 2007); além de mostras coletivas, como a exposição intitulada “A reinvenção do moderno”, realizada em novembro de 2011 na filial parisiense da galeria Gagosian, com obras de Amilcar de Castro, Hélio Oiticica, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Lygia Pape e Mira Schendel.

As narrativas históricas consolidadas sobre arte moderna tendem a privilegiar a análise das produções artísticas, enfatizando o contexto individual dos ateliês e as supostas influências que essas produções teriam absorvido de outros artistas (EXHIBITION HISTORIES, 2015, p. 3). As pesquisas na linha da história das exposições vieram dar maior complexidade a esta abordagem, defendendo uma análise mais detida do contexto histórico em que as produções foram apresentadas publicamente, gerando novas possibilidades de interpretação. Durante alguns meses, passei a experimentar a possibilidade de abordar o fenômeno da ressignificação da produção de certos artistas por meio da análise de algumas exposições emblemáticas.

Ao deparar-me com um denso material sobre as últimas edições do programa bienal de exposições Panorama da Arte Brasileira, promovido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), percebi uma notável recorrência de menções ao modernismo em diversos textos curatoriais publicados nos catálogos das suas diversas edições e mesmo em muitas das obras expostas. Ainda em uma primeira análise, pude notar que essas referências eram articuladas de diversas formas, porém pareceu-me evidente o seu uso enquanto recurso teórico para tratar da definição do que seria a arte brasileira. O problema que havia despertado meu interesse para o caso Geraldo de Barros surgia de maneira ainda mais flagrante nas edições do Panorama, com a vantagem de que o programa de exposições do MAM SP ocorria com regularidade desde 1969, constituindo-se num objeto privilegiado para um estudo no campo da história das exposições.

O próprio título do programa encaminhava para esse tipo de reflexão, uma vez que as ideias de “panorama”, “atual” (suprimido do título do programa em 1995) e “arte brasileira” serviram como disparadores para a construção dos projetos curatoriais, como pude constatar já no início da pesquisa. Essa característica, por sua vez, determinava frequentemente a construção de um discurso autorreferente por parte dos curadores, que, além de buscarem responder ao seu próprio enunciado curatorial, acabavam por reagir ou comentar o posicionamento de curadores responsáveis por edições anteriores no programa.

Seja para justificar os rumos da arte contemporânea, seja como elemento retórico para as discussões sobre a pertinência de se falar em

“arte brasileira” no novo milênio, a retomada de discussões modernistas contaminou os Panoramas dos anos 2000. Desde o início desta década, o programa – que passou a contar com curadores convidados para a sua organização – adquiriu um formato mais ensaístico do que propriamente panorâmico. A história do programa de exposições está diretamente imbricada com a história do MAM SP. Por sua vez, o museu representa um espaço fundamental para o desenvolvimento das narrativas sobre a história da arte no país. Nesse sentido, optei por iniciar minha pesquisa pela apresentação dessa história institucional.

No capítulo 1 apresento brevemente a história do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a fim de contextualizar os antecedentes, as premissas e os objetivos da criação do Panorama da Arte Brasileira. Considerando a extensão dos conteúdos relacionados a esta investigação, alguns recortes foram necessários, assim como a escolha de alguns estudos já publicados sobre a história do MAM SP como referenciais. Essa foi, portanto, uma escolha consciente, mesmo sabendo que os títulos selecionados não necessariamente cumpririam o papel de apontar/mapear todas as controvérsias muitas vezes relacionadas às atuações de caráter mais personalista envolvidas na história da instituição. A trajetória do museu, assim como a do Panorama, sempre esteve imbricada na atuação de personagens em diferentes frentes institucionais, que garantiram a sua continuidade e as transformações que iriam ocorrer ao longo dos anos.⁴

Ainda no primeiro capítulo, apresento os fatos relacionados à criação do programa Panorama da Arte Atual Brasileira em 1969, assim como seus principais objetivos e formatação institucional inicial. Analisei também a atuação de Diná Lopes Coelho, diretora do MAM SP entre

⁴ Esta primeira fase do programa foi objeto de extenso levantamento histórico pela pesquisadora Margarida Sant’anna e pela conservadora Ana Luisa Sartí, publicado no catálogo do Panorama de 1999. Trata-se de um material que foi valioso para a primeira etapa de minha pesquisa. Com o objetivo de contribuir para a verificação e a complementação do importante trabalho de Sant’anna e Sartí, foram revisitados todos os catálogos das edições do Panorama realizados entre 1969 até 1999, através dos quais pude verificar algumas informações. Todas as informações encontradas foram sistematizadas em forma de tabela, na qual pretendi apresentar uma espécie de guia ao leitor desta dissertação. Além disso, incluí informações adicionais, tais como as datas de início e término das exposições, os patrocínios concedidos e as itinerâncias realizadas nas últimas edições dos anos 1990. Estas informações encontram-se reunidas na tabela “Panorama da Arte (Atual) Brasileira: 1969 a 2015”, em Anexos.

1968 e 1981, responsável pela criação do Panorama, assim como por conseguir uma sede para o museu, em um pavilhão desativado dentro do Parque do Ibirapuera. A instalação do MAM SP naquele espaço continua sendo, até os dias de hoje, objeto de reflexões e controvérsias, que também serão discutidas nesta dissertação.

No encerramento do primeiro capítulo, procurei demonstrar como o museu entra em uma fase de maior robustez institucional em meados dos anos 1990, quando uma nova geração de dirigentes assume o comando do MAM SP, incluindo Ivo Mesquita, Cacilda Teixeira da Costa, Maria Alice Milliet, Rejane Cintrão e Tadeu Chiarelli. Uma das primeiras e mais importantes ações foi, sem dúvida, a contratação de um curador especializado para o cargo de direção técnica do museu, fato que será detalhado dada a sua importância. Tal medida também se refletiria no Panorama, que, a partir de 1995, passaria a contar com um curador especializado na organização das mostras, responsável também pela seleção dos trabalhos e pela produção de textos curatoriais publicados nos catálogos das exposições.

No capítulo 2 procuro situar o momento de criação do Panorama no contexto institucional das artes visuais no país, investigando possíveis modelos que o antecederam, assim como o papel de outras instituições e exposições nacionais⁵ no agenciamento da então novíssima arte contemporânea. Foram também apresentadas algumas das primeiras transformações sofridas pelo programa a partir de um certo esgotamento de seu modelo inicial. Neste mesmo capítulo, introduzo uma discussão mais específica sobre a relação do MAM SP e seu Panorama com a instituição vizinha, a Fundação Bienal de São

⁵ É importante ressaltar que as experiências institucionais e exposições comentadas no capítulo 2 não representam um quadro completo dos eventos artísticos no país. A eleição dos casos da Bienal de São Paulo, assim como do MAC USP, deve-se à relação compreendida pela origem institucional de ambas as instituições que, de alguma forma, decorreu da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A eleição do MAM RJ, e algumas de suas mostras e programas, está relacionada à proximidade dos preceitos criadores de ambas as instituições na década de 1950, como os dois primeiros museus nacionais dedicadas à arte moderna. É importante enfatizar que não pretendi comentar os percursos individuais da Pinacoteca do Estado, assim como das outras instituições evocadas no capítulo, pois tal análise foge ao escopo da presente pesquisa. Também reforço que outras importantes instituições (entre as quais o Masp) e exposições não foram comentadas no capítulo pois não pareceram representar expoentes produtivos para as discussões aqui propostas.

Paulo, que, como busco comprovar, através de seu papel formador e vanguardista nas discussões institucionais e curatoriais, representou a principal escola paulistana das artes. Discuto em que medida as decisões curatoriais, tais como a eliminação das divisões por suportes, a descentralização do meio artístico do eixo Rio-São Paulo, o convite a curadores estrangeiros e a inclusão de artistas não brasileiros nas mostras, não teriam aproximado os dois programas de exposições ao ponto de torná-los indiferenciáveis. A criação das Bienais Nacionais na década de 1970, que discuto neste mesmo capítulo, é mais um indício de certas sobreposições de vocação das duas instituições.

No encerramento do segundo capítulo, comento brevemente um aspecto que, de certa forma, também aproximava as duas instituições em termos vocacionais. Até meados dos anos 1990, o MAM SP e a Bienal estimulavam o colecionismo por meio da comercialização de obras, algo que constitui uma particularidade ainda pouco investigada. Tal fenômeno insere o MAM SP e a Bienal em uma discussão sobre o papel das instituições frente aos incipientes mercados de arte de meados do século passado.

Para compreender o contexto cultural do Panorama, sua repercussão, seus resultados e transformações, foi necessário também realizar uma pesquisa nos documentos conservados pela Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, pertencente ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, e pelo Arquivo Wanda Svevo, pertencente à Fundação Bienal de São Paulo. Nas duas instituições, graças ao apoio e generosidade de suas equipes técnicas, pude ter acesso a documentos diversos, entre eles cartas, atas de reuniões e matérias divulgadas pela imprensa, que complementaram de forma bastante eficiente minha pesquisa, possibilitando o cruzamento de dados e a análise de algumas discussões de bastidores.

No terceiro e último capítulo dedico-me a analisar os textos curatoriais das edições do Panorama das décadas de 2000 e 2010, por meio dos quais investigo minha hipótese sobre a recorrência, ao longo das edições do programa nesse período, do artifício de revisitar momentos consagrados da história do modernismo, incluindo os desdobramentos do concretismo e do neoconcretismo. A análise das diferentes edições do Panorama foi orientada pela identificação de temas recorrentes nos textos curatoriais, uma vez que não havia a pretensão de

uma abordagem exaustiva dessas mostras. A ideia era, sobretudo, avaliar a mudança de vocação do programa a partir da implementação dos projetos curatoriais.

Importante ainda ressaltar que, diferentemente de outros trabalhos no campo da história das exposições recentemente publicados,⁶ esta investigação propõe-se, sobretudo, a analisar as características e problemáticas declaradas por cada curador. Não está no escopo desta pesquisa avaliar as repercussões das exposições, eventuais desenvolvimentos relacionados à participação do público ou outros dobramentos relacionados à realização dos Panoramas, como uma análise de seu impacto na composição do novo acervo da instituição. Como afirmou o curador e pesquisador Pablo Lafuente, “os catálogos das exposições são construções discursivas com imagens que falam do projeto, mas não falam de resultados [...] Falam da ideia do que o curador quer fazer”.⁷ Nesse sentido, meu foco é, sobretudo, o discurso curatorial, o desejo do curador e o diálogo institucional proposto por ele, ora em relação a outras edições do programa, ora em relação à história ou aos posicionamentos do próprio museu.

O levantamento de informações que realizei para esta pesquisa pautou-se pela análise de todos os catálogos e revistas produzidos pelo museu, assim como de cartas, atas de reuniões, relatórios de gestão, clippings de imprensa, entre outros documentos arquivados pela Biblioteca do MAM SP e pelos diversos departamentos do museu.⁸

⁶ Para citar apenas algumas publicações recentes sobre a história das exposições: Altshuler (2008; 2013), Lagnado e Lafuente (2015), Rattemeyer (2010), Steeds (2013), Weiss (2011) e Staniszewsky (1998). No Brasil, apesar de um campo de pesquisa relativamente novo, é possível encontrar muitos trabalhos acadêmicos investigativos sobre a história de exposições. Em termos de publicações recentes destacaria a coletânea organizada por Fábio Cypriano e Mirtes Oliveira (2016).

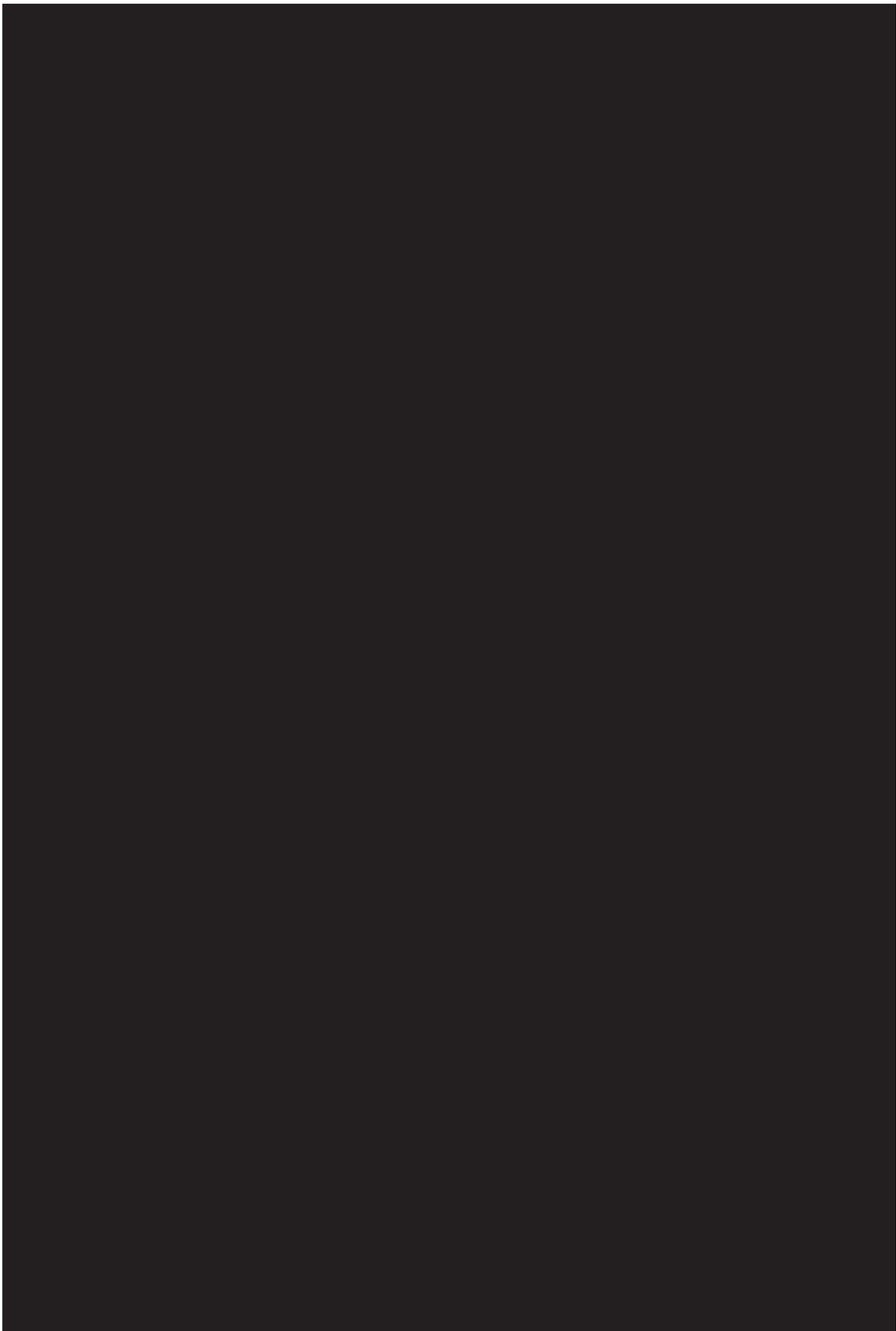
⁷ O curador, editor e escritor Pablo Lafuente, foi entrevistado por Fábio Cypriano e Mirtes Martins de Oliveira, cuja transcrição foi publicada na introdução do livro *Histórias das exposições: casos exemplares*, organizado pelos mesmos autores, publicado pela Educ em 2016. Lafuente, que vive radicado no Brasil desde 2014, foi coeditor da revista *Afterall* (Londres) e curador associado da Office for Contemporary Art Norway (Oslo). Publicou em vários catálogos e em revistas como *Afterall*, *Art Monthly*, *Parquet*, *Radical Philosophy* e *The Wire*, além de desenvolver um projeto de pesquisa voltado para a história das exposições nos últimos anos. Foi um dos curadores da 31ª Bienal de São Paulo, além de ter organizado, junto com Lisette Lagnado, a edição de *Cultural antropophagy: the 24th Bienal de São Paulo 1998* (Afterall, 2015).

⁸ Com o objetivo de sistematizar as informações referentes às edições dos anos 2000 e 2010, também foram levantados dados, cujos resultados encontram-se em uma segunda tabela in-

As imagens reunidas nos cadernos ao final dos capítulos 1 e 3 não pretendem funcionar como ilustrações diretas dos temas tratados, e sim como referências complementares às descrições e análises feitas ao longo do texto.

Ao final desta dissertação, cuja estrutura é apresentada de forma sucinta nesta introdução, é possível evidenciar algumas características que viriam a marcar a trajetória do Panorama, notadamente a mudança de paradigma ocorrida na virada dos anos 2000. Busco apresentar e problematizar tais processos tendo em vista algumas transformações no campo das artes visuais no país.

titulada “Panorama da Arte Brasileira: 1969 a 2015”, em Anexos. Nesta tabela são incluídas algumas informações complementares sobre as edições, como a autoria dos projetos museográficos, o orçamento das exposições e a contagem do público visitante em cada edição. As informações referentes à relação de obras adquiridas ou recebidas em doação nas edições dos anos 2000 e 2010 só puderam ser confirmadas em setembro de 2017, fato que impossibilitou uma análise mais detida sobre estes dados no âmbito desta pesquisa.





O MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO E A CRIAÇÃO DO PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

O primeiro capítulo desta dissertação pretende apresentar brevemente alguns antecedentes históricos, assim como os primeiros anos de existência do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), incluindo as dificuldades e os desvios de interesse enfrentados pelos seus dirigentes, cujo ponto de inflexão é a criação da Fundação Bienal de São Paulo pelo mecenas Ciccillo Matarazzo. Assim como os enfrentamentos políticos que serão relatados no início deste capítulo, relacionados à criação de uma instituição dedicada a arte moderna em São Paulo, a criação da Bienal certamente interferiu, de forma irreversível, no destino do novo museu. Logo em suas primeiras edições obteve uma repercussão surpreendente, transformando-se no epicentro cultural da cidade e dividindo a atenção de seu criador, Ciccillo, que paulatinamente perdeu o interesse no MAM SP, o que culminou na transferência de sua coleção original para o futuro Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Na primeira parte do capítulo serão apresentadas, de forma cronológica, as principais atividades e transformações da instituição, desde a sua criação em 1948 até os dias atuais. Na segunda parte, será relatada a criação do programa de exposições “Panorama da Arte Atual

Brasileira”, objeto de investigação da presente pesquisa, incluindo as ações e proposições empreendidas por sua criadora, Diná Lopes Coelho, diretora técnica do MAM SP entre 1968 e 1982. Avançaremos também no que tratarei como a primeira fase do programa, cujo modelo reproduzia em grande medida o formato dos tradicionais salões de arte e que representou um período heroico de sobrevivência e ressurgimento da instituição, a partir da conquista de uma nova sede, da criação de um novo acervo e também a retomada da programação do museu. O capítulo apresentará também algumas crises e transformações do programa, em grande medida ocasionadas pelo lento processo de atualização de seu formato, frente ao sistema das artes em âmbito nacional e internacional, pelas diversas mudanças de dirigentes ao longo de sua história, assim como pelas adaptações e reformas da sede do museu, instalado desde 1969 no Parque do Ibirapuera.

Na última parte do capítulo apresentarei mais detidamente as edições do Panorama nos anos de 1995, 1997 e 1999, que passaria a ser intitulado “Panorama da Arte Brasileira”, suprimindo o termo “Atual”, cujas ações curatoriais representaram transformações significativas para os rumos que o programa passaria a assumir a partir dos anos 2000.

1.1 Dos antecedentes à reinvenção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP)⁹

Muitas foram as ações de intelectuais e artistas da maior metrópole brasileira em torno da criação de um museu de arte moderna na cidade. Tais ações abarcaram articulações internacionais, publicação de artigos em jornais e até cartas ao prefeito, entre outras iniciativas. Entretanto, o assunto era bastante controverso. Pode-se considerar

⁹ Os diversos aspectos da história recente do MAM SP são apresentados aqui a fim de contextualizar a cena em que se desenvolve o programa Panorama da Arte Brasileira, comentado a partir do próximo capítulo. Descrevem-se os diferentes momentos e preocupações que orientaram a atuação do museu e de seus dirigentes ao longo de sua história, dentro de um contexto institucional. Este breve levantamento histórico foi pautado por ampla bibliografia (listada neste trabalho), que inclui diversas publicações e catálogos editados pelo próprio MAM. Para compor esse levantamento baseei-me sobretudo nos trabalhos desenvolvidos por Vera D’Horta (1995) e Tadeu Chiarelli (2001), na dissertação de mestrado de Regina Teixeira de Barros (2002) e na tese de doutorado de Ana Paula Nascimento (2003).

que, à exceção de um grupo específico de incentivadores do museu, o público paulista em geral não havia ainda assimilado a arte moderna. A polêmica revelada pelos jornais, principalmente durante o ano de 1946,¹⁰ serviu para agregar novos membros e, de alguma forma, reforçar o ideal do grupo interessado na criação do novo museu. Capitaneado pelo escritor e crítico de arte Sérgio Milliet, esse grupo era formado pelos arquitetos Eduardo Kneese de Mello e Rino Levi Sprague Smith e pelos empresários Carlos Pinto Alves e Ciccillo Matarazzo (BARROS, 2002).

Em novembro de 1946, a partir da doação de um importante conjunto de obras modernas¹¹ por Nelson Rockefeller, então presidente do museu de Arte Moderna de Nova York, a iniciativa da criação de um museu ganhou fôlego. O conjunto de obras, que inicialmente seria guardado na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) de São Paulo, permaneceria, então sob a guarda da Biblioteca Municipal, dirigida pelo entusiasta Sérgio Milliet, que integrara a primeira comissão organizadora do futuro museu¹². A iniciativa de Rockefeller repercutiria em diferentes esferas da sociedade, e a cooperação com o MoMA firmou-se através de intensa troca de correspondência entre os organizadores do futuro Museu de Arte Moderna de São Paulo e a diretoria do museu norte-americano.

Uma das primeiras e principais tarefas da comissão organizadora foi eleger o mecenas que apoiaria a fundação do museu. Dois eram os

¹⁰ Sobre as discussões e polêmicas em torno da criação do MAM SP, ver Barros (2002, cap. 2).

¹¹ O plano original previa que uma parte das obras deveria compor o primeiro acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a outra seria doada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que também se encontrava em fase de prospecção. A lista de obras e artistas é descrita por Barros (2002, p. 88, nota 12). De acordo com Ana Magalhães (2017, p. 34), não foram encontrados documentos que explicassem por que as obras acabaram sendo todas incorporadas ao acervo do museu paulista.

¹² Segundo Regina Teixeira de Barros, “não se sabe ao certo quem fez parte desta primeira comissão, porém pesquisas diversas confirmam os nomes de Sérgio Milliet, Eduardo Kneese de Mello, Carlos Pinto Alves, Ciccillo Matarazzo, Rino Levi Sprague Smith e Quirino da Silva, Assis Chateaubriand e Carlos Pinto Alves” (BARROS, 2002, p. 87). Graças à pesquisa realizada pela autora, é possível conhecer uma série de coincidências entre os “apoiadores” dos futuros museus de Arte de São Paulo e de Arte Moderna. Inicialmente estes dois grupos tinham um objetivo comum: modernizar e legitimar a capital do estado de São Paulo como principal polo cultural do país. Após a escolha de Ciccillo para apadrinhar o MAM SP, Chatô – como era conhecido o jornalista Assis Chateaubriand – passou a dedicar-se mais exclusivamente ao projeto do Museu de Arte de São Paulo, cuja fundação ocorreu em 10 de março de 1947.

candidatos “naturais” que davam continuidade a uma certa tradição de mecenato em São Paulo: o jornalista e empresário Assis Chateaubriand e o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho.¹³ Chateaubriand possuía uma ampla coleção de obras de arte clássicas e modernas e, ao construir a sede dos Diários Associados, já manifestara intenção de implantar novos museus na cidade. Já Matarazzo, também conhecido como Ciccillo, cuja coleção voltava-se particularmente para a produção modernista brasileira, havia se empenhado em recentes aquisições de obras de artistas fundamentais do modernismo europeu – como Pablo Picasso, Georges Braque e Amedeo Modigliani. Casado com Yolanda Guedes Penteado, formava com ela um casal que tinha em comum o gosto pela arte e o fácil trânsito pelo meio intelectual e artístico paulistano, representando na época a imagem mais atual de uma elite paulistana moderna.

Se, por um lado, a luta de Chateaubriand “para galgar a glória e propalar a fama” manifestava-se na seleção de obras clássicas europeias que inaugurou o Masp em 1947 (decepcionando Nelson Rockefeller, “militante na defesa da arte moderna”, que esteve presente na inauguração), por outro lado Matarazzo manifestava o desejo, embalado pelos sonhos dos primeiros modernistas, de “levar o moderno ao cotidiano por meio da institucionalização” (LOURENÇO, 1999, p. 107). Esta foi possivelmente uma das principais condições que, com o apoio dos norte-americanos, fundamentou a escolha de Francisco Matarazzo Sobrinho para a empreitada.¹⁴

Ciccillo era filho de imigrantes italianos e tornou-se um dos mais importantes industriais e empresários no país que o acolheu. Com gosto especial pela cultura, participou de projetos importantes, como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Teatro Brasileiro de Comédia e, com grande entusiasmo, o futuro Museu de Arte Moderna de São Paulo e sua “dissidente” – a Bienal Internacional de São Paulo.

¹³ Em São Paulo, tal tradição fora inaugurada por Freitas Valle e Olívia Guedes Penteado, tia de Yolanda Guedes Penteado (LOURENÇO, 1999, p. 107).

¹⁴ A escolha de Ciccillo Matarazzo foi amplamente investigada por Regina Teixeira de Barros (2002). Segundo Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004, pp. 27-28), a proximidade de Ciccillo Matarazzo com outros dois nomes igualmente importantes na política (populista de direita) da época, o prefeito Armando de Arruda Pereira e o governador Lucas Nogueira Garcez, lhe renderia concessões fundamentais para o sucesso de suas iniciativas culturais.

Pode-se dizer que o Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 15 de julho de 1948,¹⁵ foi produto de uma sociedade em plena ebulição socioeconômica e eferescência cultural – a de São Paulo da década de 1940. Em seu primeiro estatuto, os objetivos do MAM SP eram assim expostos:

[...] adquirir, conservar, exhibir e transmitir à posteridade obras de arte do Brasil e do estrangeiro; incentivar o gosto artístico do público, por todas as maneiras que forem julgadas convenientes, no campo da plástica, da música, da literatura e da arte em geral, oferecendo a seus sócios e membros a possibilidade de receber gratuitamente, e com descontos, todos os serviços organizados pela Associação. (citado em ALMEIDA, 1961, p. 206)

Segundo a pesquisadora Regina Teixeira de Barros, o estatuto de fundação do MAM SP foi elaborado a partir do modelo norte-americano do MoMA, porém com algumas interferências pessoais, peculiares, de Ciccillo Matarazzo. A principal delas foi a inclusão de artigo que estabelecia que, em caso de dissolução do museu, o patrimônio doado pelo patrono lhe seria devolvido. Segundo Barros, esse ato pode ser entendido como uma medida preventiva de Ciccillo: “[...] se algo não caminhasse como previsto”, o mecenas assegurava-se de que teria seu acervo de volta (BARROS, 2002, p. 114). Em seu primeiro regulamento, assinado junto ao estatuto, a direção do museu seria composta por três instâncias: um Conselho de Administração, uma Diretoria Executiva e uma Diretoria Artística. Coube a Ciccillo a Presidência do Conselho e da Diretoria Executiva e ao francês León Dégand o primeiro cargo de Diretor Artístico.¹⁶ Mas apenas em 8 de março de 1949, oito meses após a criação legal da instituição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo inauguraria sua

¹⁵ Conforme apurado por Paulo Mendes de Almeida (1961, p. 205), 68 pessoas compareceram ao Tabelionato Nobre para assinar, em escritura pública (L. 356, fl. 100), a ata de constituição do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Entre eles estavam Alice Brill, Anita Malfatti, Camila Matarazzo, Francisco Matarazzo Sobrinho, Gregori Warchavchik, Rino Levi, Tarsila do Amaral, Yolanda Penteado, Victor Brecheret e Sérgio Milliet. A lista completa é descrita e comentada por Almeida.

¹⁶ A permanência de Dégand na diretoria do museu seria breve. Foi substituído já em 1950 por Lourival Gomes Machado, professor da USP, engajado com o projeto do MAM SP desde muito cedo.

primeira sede na rua Sete de Abril,¹⁷ com a exposição “Do figurativismo ao abstracionismo”, idealizada por Dégand (ALMEIDA, 1961, p. 212).

Ao longo de seu primeiro ano de atuação, o museu apresentou relevantes exposições nacionais de artistas que viriam a se tornar consagrados posteriormente, como uma mostra de pinturas de Cícero Dias e outra de fotografias de Thomaz Farkas,¹⁸ além de mostras internacionais, como uma exposição de pintura francesa, “De Manet à nos jours”, “A Escola de Paris na coleção do Museu” e a primeira mostra de pinturas de Pablo Picasso no país (ALMEIDA, 1961, p. 121).

Duas ações viriam a sinalizar as pretensões internacionais da instituição: a assinatura de um convênio com o Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1950, e a realização, às suas próprias expensas, da representação brasileira na Bienal de Veneza, entre 1950 e 1956 (ALMEIDA, 1961, p. 220). Idealizada por Ciccillo,¹⁹ a Bienal Internacional

¹⁷ Antes disso, o MAM SP funcionou provisoriamente em um espaço dentro da Metalúrgica Matarazzo, na rua Caetano Pinto. A sede da rua Sete de Abril, que ocupou o mesmo prédio em que se instalaria o Masp em seus primeiros anos, fora adaptada pelo arquiteto João Batista Vilanova Artigas. O MAM permaneceria nesse endereço até 1958, quando foi instalado provisoriamente no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (Oca), no Parque do Ibirapuera. Já ano seguinte, em 1959, mudou-se para o segundo andar do antigo Pavilhão das Indústrias (atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, também conhecido como Pavilhão Bienal), local onde permaneceu até o seu desmonte, ou fim de sua primeira fase, em 1962.

¹⁸ Segundo a pesquisadora Helouise Costa, “[n]o ano de 1949 Thomaz Farkas (1924-2011) apresentou a exposição ‘Estudos fotográficos’, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, poucos meses após a fundação da instituição. ‘Estudos fotográficos’ reuniu um apanhado da produção do fotógrafo até aquele momento e constituiu-se na primeira mostra de fotografia, considerada como manifestação artística, realizada em um museu brasileiro.” Sobre o contexto da realização de tal mostra, assim como uma reflexão sobre o o trânsito de Thomaz Farkas entre o fotoclubismo e o circuito de arte, ver COSTA, Helouise. “1949. A fotografia moderna chega ao museu: os Estudos Fotográficos de Thomaz Farkas”. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, pp.105-122.

¹⁹ Segundo D’Horta (1995, p. 46, nota 28), suas pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo “levam a crer que [a ideia da criação da Bienal] partiu de Danilo Di Prete, embora a adesão entusiasta de Ciccillo é que tenha garantido a sua execução”. O mecenas, que costumava viajar para o exterior e frequentava assiduamente a Bienal de Veneza, inspirou-se em seu modelo ao propor a criação do que seria, à época, uma “grande mostra internacional, [...] mesmo enfrentando a resistência de Lourival Gomes Machado, diretor de arte do museu, que achava prematura uma aventura de tais proporções. Apoiado por Danilo Di Prete e Arturo Profilli, Ciccillo definiu o ano de 1951 para a realização da exposição e a obtenção do montante de recursos destinado à premiação. Saiu, então, em busca de patrocinadores para os prêmios, conseguindo o apoio da Fiesp, do Jockey Club, da Cia. Geral de Seguros Sul América, do Banco do Estado de São Paulo e do Governo do Estado.” (FARIAS, 2001).

de São Paulo foi criada em 1951 e surgiu como um projeto do MAM SP²⁰ para trazer ao país a mais consagrada produção contemporânea de arte nacional e internacional, inspirada no modelo da prestigiada Bienal de Veneza. “A ideia era fascinante, porém ousada”, comentou Paulo Mendes de Almeida, a respeito de certa precocidade de tal ação (ALMEIDA, 1961, p. 221).

Em meados de 1950, Lourival Gomes Machado assumiu a Direção Artística do museu. Exposições das esculturas de Bruno Giorgi, ilustrações de Carybé, a coleção de Mário de Andrade, pinturas do Art Club de Roma, arte gráfica polonesa e uma retrospectiva de Tarsila do Amaral (MAM, 1972) foram algumas das empreitadas assumidas pela nova direção, garantindo a projeção internacional almejada desde o primeiro instante pelo seu fundador e por seus membros. Essas mostras davam conta de amplo repertório artístico nacional, sem descuidar de uma cobertura bastante prestigiosa da arte internacional.

No entanto, ao longo de suas primeiras edições, a Bienal adquiriu, paulatinamente, grande prestígio na sociedade paulistana e significativa repercussão nacional e internacional, projetando ainda mais o seu idealizador, Ciccillo Matarazzo. A ousadia do projeto também foi comentada pelo então diretor do MAM SP, em depoimento de 1959 ao jornal *Il Progresso Italo-Brasiliano*: “Fazer a Bienal era, em verdade, arriscar a bela e positiva experiência do museu, atirando-a a um plano desconhecido” (citado em ALMEIDA, 1961, p. 221).

O crescente desinteresse de Ciccillo pelo MAM SP,²¹ assim como as sucessivas crises institucionais e financeiras²² do museu acarretaram

²⁰ De 1951 a 1961, era chamada “Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. A partir de 1962, desvinculou-se do museu e ganhou personalidade jurídica, convertendo-se em Fundação Bienal de São Paulo (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1972).

²¹ Segundo Annateresa Fabris (2008, p. 81), “A transferência da sede da Rua 7 de Abril, 230 (segundo andar do prédio dos Diários Associados) para o Parque do Ibirapuera – a princípio na Oca (1958) e, a partir de 1959, dentro do Pavilhão da Bienal – faz parte desse quadro de retraimento da instituição. Por encontrar-se distante do centro da cidade e de difícil acesso, dados os precários meios de transporte de que dispõe o público, o museu é obrigado a rever sua estratégia expositiva”.

²² Segundo levantamento realizado pela pesquisadora Ana Magalhães (2017), foram localizadas diversas cartas assinadas por Mário Pedrosa, então diretor do MAM, dirigidas aos conselheiros do antigo MAM, solicitando o pagamento das anuidades e pedindo a reconfirmação dos membros do Conselho sobre suas participações. Tais indícios, afirma a pesquisadora,

o rompimento do mecenas com seu conselho fundador. A Bienal se tornara a menina dos olhos de Ciccillo e, em maio de 1962, foi transformada em fundação, desligando-se institucionalmente do MAM SP. A tal resolução seguiu-se a doação da coleção particular de Ciccillo à Universidade de São Paulo, em setembro de 1962.

Nas palavras do crítico Mário Pedrosa:

[...] a Bienal, criatura do Museu, sufocou o seu criador. Nós, dirigentes dele, passamos a viver sob essa alternativa dolorosa: preparar as bienais, mas não deixar ao mesmo tempo cair o museu, à míngua de recursos. À medida, porém, que aquelas cresciam, absorvendo somas cada vez maiores, menores eram as disponibilidades que sobravam para as atividades permanentes, e, em si mesmas, muito mais duráveis e profundas do museu propriamente dito. (citado em ARANTES, 1995, p. 303)

Em dezembro de 1962, 29 dos 2 mil sócios do MAM SP participaram da assembleia para a dissolução da Sociedade Civil Museu de Arte Moderna (MAM, 1962), “numa decisão que gerou desagrvos e polêmicas” (MAGALHÃES, 2017, p. 23).²³ Nesse momento, Walter Zanini, então professor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, foi convocado por Ciccillo para acompanhar a inventariação da coleção que estava no MAM SP, com o auxílio da secretária Etelvina Chamis (MAGALHÃES, 2017, p. 23). Entre janeiro e abril de 1963, a coleção do casal Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó e a coleção MAM SP também foram doadas à USP (MAGALHÃES, 2017, p. 24 nota, 4), extinguindo-se assim, em definitivo, a coleção de arte do museu.

No mesmo ano, com o apoio de sócios como Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa, tendo à frente o artista Arnaldo Pedroso Horta, deu-se início ao projeto do “novo MAM SP”. Segundo Tadeu Chiarelli,

revelam as dificuldades enfrentadas pela instituição, não apenas por problemas propriamente financeiros, mas também por certa crise institucional advinda da falta de envolvimento dos membros do conselho nas atividades do MAM.

²³ De acordo com Magalhães (2017, pp. 24-25), na ata de dissolução constava uma proposta inicial para que a USP assumisse a gestão do Museu. “Contestada essa decisão, a USP jamais pôde assumir a pessoa jurídica do MAM, criando outra pessoa jurídica – o MAC USP, cujo nome teria sido sugerido por Sérgio Buarque de Holanda.

começava a segunda fase do MAM SP.²⁴ O primeiro artigo da ata de seu novo estatuto atestava suas novas premissas em relação à criação de um novo acervo e ampliava seu âmbito de atuação, originalmente restrito à arte moderna, incluindo como um de seus objetivos difundir a produção de arte contemporânea.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, sociedade civil sem fins lucrativos, políticos ou religiosos, tem por objetivo constituir um acervo de artes plásticas modernas, principalmente brasileiras, incentivar e difundir a arte contemporânea. (citado em D'HORTA, 1995, p. 34)

Ao longo dos anos seguintes, o Museu de Arte Moderna – sem o seu acervo original – funcionou em diferentes endereços, como salas alugadas no prédio do Conjunto Nacional, na avenida Paulista, e no Edifício Itália, na avenida São Luís. O grande desafio do grupo era angariar fundos e apoiadores para formar um novo acervo e restabelecer sua atuação no circuito cultural paulistano.

Em 1967, o MAM SP recebeu uma importante doação, a coleção de seu antigo diretor Carlos Tamagni,²⁵ que seria exposta em maio de 1968 no Auditório do Banco Nacional de Minas Gerais, na avenida Paulista. No mesmo ano, Diná Lopes Coelho, que havia sido a primeira mulher a ocupar a Secretaria Geral da Bienal de São Paulo entre 1963 e 1965, fora convidada para assumir o cargo de Diretora Geral do museu.

Segundo Tadeu Chiarelli (2001, p. 8), este terceiro momento da instituição, entre 1968 e 1982, consolidou o que ele define como a fase

²⁴ Chiarelli propõe que a história do museu seja compreendida em cinco fases. A primeira a partir de sua fundação até a dissolução de sua coleção, com a doação do acervo para o MAC USP. A segunda compreende o período de “luta” de alguns diretores para preservar o nome “Museu de Arte Moderna de São Paulo”, além de tentativas de reaver a coleção doada. A terceira inicia-se a partir da doação da coleção de Carlos Tamagni ao museu, em 1967, reativando os esforços direcionados à criação de um novo acervo, seguida pela criação do programa de exposições Panorama da Arte Brasileira, em 1969 (objeto de estudo desta pesquisa) pela sua então diretora Diná Lopes Coelho. Com a saída de Diná, em 1982, inicia-se a quarta fase, sob a gestão de Aparício Basílio da Silva. A chegada de Milú Villela à direção do MAM SP, no final de 1994, determina o início de sua mais recente e atual fase do museu, a quinta (CHIARELLI, 2001, pp. 7-30).

²⁵ Ana Gonçalves Magalhães (2017, p. 25, nota 6) relata que, numa entrevista realizada em 16 de junho de 2010 com a primeira secretária do MAM SP (1948-1950), Eva Lieblich Fernandes, soube que Tamagni “havia sido deslocado da Metalúrgica Matarazzo, de propriedade de Francisco Matarazzo Sobrinho, como um dos homens de sua confiança, para a implantação do antigo MAM”.

em que as “estruturas da linha dorsal da política artístico-cultural do Novo MAM SP seriam gestadas e consolidadas”. O historiador afirma, também, que tais políticas mantiveram-se, “com poucas modificações”, até o período atual.

Graças aos esforços envidados por Diná, o museu obteve do então prefeito Faria Lima²⁶ a concessão de uso do antigo Pavilhão Bahia²⁷ sob a marquise do Parque do Ibirapuera. A reforma do pavilhão²⁸ ficou a cargo do arquiteto Giancarlo Palanti, que fazia parte do corpo diretivo do museu entre 1966 e 1972 e também foi responsável pelo desenho do novo logotipo.²⁹ Realizada em 1968, com o desafio de um orçamento bastante restrito, a renovação do espaço teve como objetivo adaptar o prédio às normas museológicas da época. Desde então, o pavilhão³⁰ sob a marquise de Niemeyer passou a ser a sede definitiva do museu.

Após algumas tentativas que acabaram não sendo bem-sucedidas, como a de reinaugar o museu com uma mostra da coleção de Josias Leão em 16 de janeiro de 1969, Diná Lopes Coelho propôs à diretoria a criação de uma mostra de caráter nacional, intitulada “Panorama da Arte Atual Brasileira”. Com o objetivo de recriar um acervo para a instituição, a partir da doação de obras premiadas pelo programa, tal iniciativa transformaria em definitivo o destino do museu e sua relação com o meio cultural. A sua primeira edição foi organizada às pressas

²⁶ Para mais detalhes da tratativa de Diná Lopes Coelho com o prefeito, ver D’Horta (1995, p. 35).

²⁷ O prédio fora construído sob a marquise, como projeto temporário, para abrigar a exposição paralela à 5a Bienal de Arte de São Paulo, intitulada “Bahia no Ibirapuera”, e deveria ser destruído posteriormente. Segundo a curadora Ana Maria Maia, o uso do edifício por Lina Bo Bardi e pelo dramaturgo Martim Gonçalves tornou-se “paradigmático” para a história do local, “legando-lhe o apelido que desde então se usa para designá-lo” (MAIA, 2013, p. 30). Para saber mais sobre a história do pavilhão, ver texto de Ana Maria Maia na publicação citada.

²⁸ Além da reforma de 1968, destacam-se outras duas importantes reformas nas últimas décadas. Em 1982 foi realizada uma segunda intervenção no espaço, com base num projeto proposto pela própria Lina Bo Bardi; a terceira foi realizada em 1995, a cargo da arquiteta Maria Lucia Pereira de Almeida. Ambas serão comentadas no decorrer desta dissertação. Para saber mais, ver Chiarelli (2001, pp. 9-11).

²⁹ Com todas as letras maiúsculas, o novo desenho do logotipo do museu tinha as letras “m” em cinza e a letra “a” com versão em vermelho e em azul.

³⁰ Sobre o histórico da ocupação do Pavilhão, ver Maia (2013, pp. 29-39) e D’Horta (1995, pp. 35-37).

pela empenhada diretora, sendo inaugurada em 7 de abril de 1969, véspera do último dia de gestão do prefeito Faria Lima (D'HORTA, 1995, p. 37). No catálogo da mostra, Oscar Pedroso Horta, presidente da comissão de reestruturação e primeiro presidente do novo MAM SP, comentou os “ásperos caminhos” que o museu enfrentara até então, sendo finalmente reinaugurado:

O museu está restaurado.

Se nesta breve notícia, a propósito da reedificação de um Museu de Arte Moderna, fosse lícito evocar quatro palavras latinas, seriam elas - *Per aspera ad astra* [por ásperos caminhos até os astros]. (MAM, 1969a)

Em junho de 1969, o MAM SP recebeu do governo federal a declaração de instituição de utilidade pública, concedida pelo Decreto nº 64.744 de 26 de junho de 1969 (D'HORTA, 1995, p. 37). Essa declaração viria a possibilitar apoios e patrocínios por instâncias públicas do governo, como os que se sucederam pela Caixa Econômica Federal ou Loteria Federal. Além disso, simbolicamente, encerrava-se um longo ciclo de patronato pessoal de seu fundador, Ciccillo Matarazzo.

Durante as décadas seguintes, o museu passou a se concentrar na organização de uma nova coleção³¹ e nas urgentes renovações técnicas e profissionais que sua estrutura organizacional demandava. Outra agenda fundamental desse período de reinvenção do MAM SP foi o

³¹ Além da doação da coleção Tamagni em 1967, em 1972 o MAM também recebeu 627 ilustrações originais, publicadas entre 1956 e 1967 no “Suplemento Literário” do jornal O Estado de S. Paulo, com obras de artistas como Antonio Henrique Amaral, Mira Schendel e Wesley Duke Lee. No mesmo ano, recebeu dezenove obras de artistas uruguaios, a partir da exposição organizada pelo Museu em Punta del Este, negociadas por Diná Lopes Coelho, que mantinha bom relacionamento com alguns intelectuais e artistas uruguaios, além de treze obras de artistas primitivos da coleção da pintora Iracema Arditi. Em 1973, Lívio Abramo doou 24 xilogravuras. Em 1987, o museu recebeu do governo espanhol um álbum dedicado aos direitos humanos com gravuras de diversos artistas, entre eles Antoni Tàpies e Robert Motherwell. Em 1980 começou a organizar a Trienal de Fotografia, com apoio da Kodak do Brasil, quando passou a incorporar em seu acervo as obras premiadas pelo júri de seleção. Outra iniciativa nesse sentido se deu através da criação do projeto Muro das Artes Gráficas, em 1985, que consistia em convidar artistas para fazerem intervenções em um painel no antigo Café do MAM SP. Essas obras viriam a ser doadas ao acervo do “novo” MAM SP (CHIARELLI, 2001). Para saber mais sobre as doações e formação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo até os anos 2000, ver “Guia das Coleções que formam o Museu de Arte Moderna de São Paulo”, em Chiarelli (2001, pp. 16-27).

seu programa de exposições. Além da criação do novo Panorama da Arte Atual Brasileira, em 1969, ao longo da década de 1970 o museu passou a exibir uma série de retrospectivas de artistas nacionais, o que certamente contribuiu para a afirmação de cânones do modernismo brasileiro. Entre os artistas expostos, estavam Emiliano Di Cavalcanti (1971), Lívio Abramo (1972), Lothar Charoux (1974), Alfredo Volpi (1975), Geraldo de Barros (1977), Arcangelo Ianelli (1978) e Milton Dacosta (1981) (CHIARELLI, 2001, p. 14).

Em 1982, durante a breve administração de Paulo Egydio Martins (1982), que seria seguido por Aparício Basílio da Silva (1982-1991), o museu passou por nova reforma, com base em projeto desenvolvido por Lina Bo Bardi, em conjunto com os arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz. A mais importante intervenção consistiu em abrir o prédio para o parque, substituindo a parede de alvenaria por uma imensa vidraça, recuada da estrutura superior da marquise. As obras de arte deveriam ficar suspensas ou ser expostas em cavaletes, assim como no projeto do Masp, e o espaço expositivo deveria permanecer sem divisórias. A reforma acrescentou também novecentos metros quadrados ao museu, espaço tomado da área livre da marquise.³² Segundo Chiarelli (2001, pp. 10-11), essa reforma sinalizou “a pouca visibilidade ou importância que o acervo do museu possuía para o próprio MAM”. Os trabalhos se concentraram na reformulação das áreas públicas do museu, notadamente sua sala de exposições, na criação de um auditório e de um bar, mas sem a preocupação em renovar a

³² Segundo artigo publicado no jornal Folha de S. Paulo em 1998 por Mara Gama, “já no primeiro ano do novo museu, Lina ficou descontente com a maneira de expor as obras. Em carta enviada à coordenação do MAM, em setembro de 1983, a arquiteta defende a retirada dos painéis. Sua insatisfação perdurou e, em dezembro, Lina, Vainer e Ferraz fazem uma autocrítica pública: “A exposição montada apinhadamente e diletantemente pela equipe do MAM destruiu as bases arquitetônicas do projeto. O MAM teve a ajuda do Poder Público para servir a população de São Paulo e o resultado obtido demonstra que nossa atitude profissional foi errada. Ao invés de reconstituir o MAM, devíamos ter reconstituído o projeto original do arquiteto Oscar Niemeyer e liberado a marquise”. A arquiteta volta a insistir em carta publicada pela Folha, em 16 de junho de 1984: “Tendo chegado ao meu conhecimento que, para ampliar o Museu de Arte Moderna [...], foi invadido um ulterior espaço da marquise, esclareço o seguinte: o projeto do museu [...] teve como princípio a preservação visual da marquise de Oscar Niemeyer, através de uma grande parede de vidro, recuada da estrutura portante. Dita ampliação, feita à revelia do arquiteto, fere (como intervenção descontrolada) não somente a ética profissional, como permite, democraticamente e legalmente a ocupação [...] de parques e áreas públicas pelas entidades mais diversas, o que representaria um perigo a mais para as áreas públicas da comunidade”.

área da precária reserva técnica para armazenamento do acervo nem as áreas operacionais da instituição. Chiarelli chegou a contestar o projeto, visto que a substituição das paredes que dividiam a área do museu e o parque por uma imensa parede de vidro deixava sua área interna exposta à incidência de luz, já então considerada muito nociva à conservação das obras de arte. Além disso, ainda segundo o autor, a exuberante paisagem do parque passava a competir pela atenção do público visitante dentro das salas de exposição.

Eduardo Levy foi eleito presidente do MAM SP em 1991 e convidou Camila Duprat para assumir a direção técnica da instituição, iniciando um novo período de profissionalização, intensificada a partir da chegada de Maria Alice Milliet, em 1993, como nova diretora técnica. Rejane Cintrão foi convidada por Milliet para trabalhar no museu e mais tarde, na gestão de Tadeu Chiarelli, assumiu o cargo de curadora-executiva. Seu perfil gestor foi fundamental para a implementação das mudanças propostas pela diretora técnica, sobretudo em relação ao acervo, com a organização da reserva técnica, nova metodologia de catalogação e digitalização das obras, o que significou um avanço definitivo no novo momento da instituição.³³ Nas palavras de Cintrão, naquela primeira fase de reestruturação “a equipe era muito pequena, e tínhamos todos que carregar o piano”.³⁴

Após a saída de Eduardo Levy da presidência do MAM SP em 1995, Milu Villela foi eleita a nova presidente do museu, cargo que ocupa até hoje. Villela convocou Cacilda Teixeira da Costa para assumir a direção técnica e, juntas, levaram a cabo a construção do auditório, previsto no projeto original de Lina Bo Bardi, a ampliação do espaço expositivo – que viria a ser a atual Sala Paulo Figueiredo – e a implantação de um restaurante no museu, configurando uma terceira reforma importante em seu espaço.³⁵ Teixeira da Costa convidou Ivo

³³ Nesse mesmo ano, “para integrar o museu aos frequentadores do parque”, foi criado o Jardim de Esculturas, na área externa em frente ao museu, “formando um acervo permanentemente exibido” (LOURENÇO, 1999, p. 124).

³⁴ Informação verbal fornecida por Rejane Cintrão em depoimento à autora em 29 de março de 2016.

³⁵ Cumpre ressaltar que, nessa mesma reforma, finalizada apenas em 1996, foi concluída a reformulação da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, uma das principais bibliotecas nacionais do gênero, além da criação de uma loja, o shopmam, que comercializa livros e produtos

Mesquita para a Comissão de Arte do museu. Ivo despontava no circuito internacional das artes e tinha amplos contatos internacionais, adquiridos em seus anos de trabalho na Bienal de São Paulo. É nesse momento que, acompanhando tendências internacionais em relação à gestão de museus, a Comissão de Arte sugeriu a contratação de um diretor com perfil de curador e especialista em artes, para o cargo de direção técnica, garantindo maior alinhamento entre a programação e a gestão artística do museu. Em 1996, Tadeu Chiarelli³⁶ é convidado por Villela para assumir o cargo de diretor técnico do MAM SP.

A gestão de Chiarelli, com apoio de Rejane Cintrão, intensificou consideravelmente o processo de expansão do acervo.³⁷ Entre outras ações daquele período, vale destacar: a criação do Setor Educativo do MAM SP (1996), a criação do Projeto Parede (1996), que propunha intervenções periódicas de artistas no corredor de acesso à principal sala de exposição da instituição e a criação do hoje extinto Grupo de Estudos sobre Curadoria (1997), voltado para discussões acerca da realização de exposições a partir do acervo da instituição. Em parceria com o Itaú Cultural, o museu recebeu em doação a obra *Aranha*, de Louise Bourgeois, que integrou a Bienal de São Paulo em 1996, para a qual foi construído uma sala anexa, envidraçada, expandindo a área do museu em 95 metros quadrados sob a marquise; é criada a revista *Moderno MAM* (1998); são criados os espaços MAM Higienópolis e MAM Villa-Lobos, respectivamente prospectados para sediar ações educativas e pequenas exposições a partir do acervo do MAM SP (MAM, 2006, pp. 66-71).

Em 1997, o serviço educativo do museu foi reformulado, visando atender o público visitante de forma mais ampliada e produtiva. Essa me-

do museu, objetos de design e catálogos e livros de arte em geral (CHIARELLI, 2001 p. 11).

³⁶ Formado em educação artística (1979), com mestrado (1989) e doutorado (1996) pela Universidade de São Paulo, Chiarelli é professor junto ao Departamento de Artes Plásticas, lecionando na graduação e pós-graduação da mesma universidade. Entre 1996 e 2000 foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Publicou diversos livros, textos e críticas sobre artes plásticas, tendo desenvolvido também diversas curadorias até aquele momento, entre elas “Imagens de segunda geração”, no Museu de Arte Contemporânea (1987), “Nacional × internacional na arte brasileira”, “Apropriações” e “Apropriações 91”, no Paço das Artes, e como parte da equipe de curadoria da mostra “Bienal Brasil Século XX”, na Fundação Bienal de São Paulo (1984).

³⁷ Em 1998 o museu tinha 2.551 obras e, em 2003, somava mais de 3.600 (MAM, 2003b).

dida veio confirmar uma nova demanda do museu: naquele momento, tendo já resolvido, em grande parte, a composição de uma nova coleção, o MAM poderia dedicar-se a difundir a arte para um número maior de pessoas (CHIARELLI, 2001).

É também no final da década de 1990 que o museu passou a compor sua programação de forma mais direcionada à arte contemporânea, destacando-se as exposições “Arte Híbrida”, em 1989, e “Espelho Cego”, em 2001.³⁸ Acompanhando uma tendência cada vez mais presente nos circuitos de arte, pode-se dizer que essas mostras marcavam um novo período de atividades da instituição, em que curadores convidados apresentavam seus recortes e leituras sobre a produção contemporânea, trazendo novas possibilidades de apresentação, fruição e discussão da produção artística do momento. Em leitura retrospectiva, é possível reconhecer que estas exposições representam uma antecipação do que viria a ser a nova vocação do programa Panorama da Arte Brasileira a partir dos anos 2000. Paralelamente, o fortalecimento do serviço educativo do museu serviu de apoio às transformações do perfil das exposições, facilitando a mediação com o grande público, que não tem familiaridade com a arte contemporânea.

Com vistas à ampliação do acervo de arte, em 2000 foi criado o Núcleo Contemporâneo,³⁹ grupo de associados do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o objetivo de incentivar a produção artística nacional, formar novos colecionadores e promover intercâmbio de informações, possibilitando aprofundar o conhecimento da arte contemporânea, principalmente brasileira. O grupo buscava atingir seus objetivos através da organização de encontros semanais tais como: *previews* de exposições com curadores, visitas a coleções privadas, visitas a ateliês de artistas, além de viagens culturais. Desde então, e até os dias de hoje, o montante das anuidades pagas pelos associados é utilizado na aquisição de obras para o acervo (MAM, 2014). O museu voltava a ocupar lugar de destaque na cidade, promovendo encontros

³⁸ A exposição “Arte Híbrida” ocorreu em 1989 e contou com a curadoria do artista Sérgio Romagnolo; “Espelho Cego” ocorreu em 2001 e teve curadoria da crítica de arte e historiadora Aracy Amaral (CHIARELLI, 2001, p. 14).

³⁹ Desde 2012, o Núcleo opera como forte apoiador do programa Panorama da Arte Brasileira, realizando festas e eventos a fim de levantar recursos para a mostra bianual do museu. Foram arrecadados R\$ 401.800,00 para a realização do 34º Panorama (MAM, 2014).

não apenas com o público, mas também com artistas, professores de arte, curadores e outros agentes do meio.

No ano de 2001, o curador Ivo Mesquita⁴⁰ substituiu Chiarelli, que voltou às atividades docentes na Universidade de São Paulo. Em 2002 foi criado o Conselho Consultivo de Artes Plásticas,⁴¹ responsável por apoiar a curadoria executiva⁴² – então a cargo de Rejane Cintrão – na montagem da programação e na sugestão de obras a serem adquiridas pela instituição. Cintrão permaneceu no cargo até novembro de 2005, quando Andrés Martín Hernández, até então seu assistente, assumiu interinamente a coordenação executiva do Departamento de Curadoria do MAM SP.

Tadeu Chiarelli voltou a colaborar com a instituição, em 2005, como responsável pela exposição “Dez anos de um novo MAM: antologia do acervo”. O espírito dessa mostra, que contou com obras de 37 artistas, selecionadas dentre as mais de 2 mil aquisições realizadas pelo museu nos dez anos anteriores, foi de ressaltar os sucessos alcançados naquele período, desde a última reforma do edifício e a implantação da nova política cultural da instituição. Com obras até então inéditas do acervo, como o filme *Complemento nacional*, de Arlindo Machado, e uma fotografia de Geraldo de Barros, sem título, datada da década de 1950, a exposição também trouxe a público um posicionamento vanguardista na cena nacional em relação ao colecionismo de instalações e performances, como no

⁴⁰ Formado em jornalismo (1972) Mesquita foi diretor artístico da Fundação Bienal de São Paulo de 1999 a 2000, e, posteriormente, diretor artístico do MAM entre 2001 e 2002, onde, desde 1989 participava da Comissão de Arte. Das muitas exposições que idealizou e desenvolveu como curador, destacam-se: “F[r]icciones” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia), “Madri 2000” e “Cartographies” (Winnipeg Art Gallery, 1993). Desde 1996, por mais de uma década, foi professor visitante no Centro de Estudo de Curadoria do Bard College, Nova York, o primeiro programa de mestrado para formação de curadores de arte contemporânea nos EUA.

⁴¹ Inicialmente formado por Maria Alice Milliet, Felipe Chaimovich e Tadeu Chiarelli, com a coordenação de Rejane Cintrão, como curadora-executiva (entre 2002 e 2005), o Conselho Consultivo de Artes Plásticas teve diversas configurações ao longo dos anos e continua ativo até os dias de hoje. Ver tabela “Panorama da Arte Brasileira: 1969 a 2015” em Anexos.

⁴² Após a saída de Ivo Mesquita, o cargo de direção técnica é definitivamente extinto. Rejane Cintrão, que já integrava a equipe de curadoria do museu como Curadora Executiva, assume interinamente as funções, sendo substituída por Felipe Chaimovich, no fim de 2006, com o título de curador.

caso exemplar da aquisição das performances de Laura Lima pelo MAM SP (GIOIA, 2015).

Em outubro de 2006, o MAM SP realizou sua maior e mais relevante mostra a partir de seu acervo, na Oca,⁴³ o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, localizado no mesmo Parque do Ibirapuera e cedido temporariamente para o museu. A curadoria da mostra “MAM na Oca” ficou a cargo de Tadeu Chiarelli e dos jovens curadores Cauê Alves e Felipe Chaimovich. Este último viria a assumir o cargo de curador chefe do MAM SP, ainda em dezembro de 2006 (MAM, 2006).

No ano em que o museu completou sessenta anos (2008) e ocupou outra vez, temporariamente, o espaço da Oca, foi realizada a exposição “MAM 60”, com curadoria de Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osorio. Partindo da discussão sobre a “legitimação institucional” de dois “conceitos problemáticos”, o moderno e o contemporâneo, a trajetória do MAM SP, assim como seu acervo, configuraram-se como bases para uma análise da história da arte no Brasil (MAM, 2017a).

No mesmo ano, o museu instituiu uma política de ocupação em sua sala menor, a Sala Paulo Figueiredo. A ideia era privilegiar mostras com obras da coleção do MAM SP,⁴⁴ convidando jovens curadores. O MAM SP também convidou Ricardo Resende para organizar uma mostra comemorativa intitulada “Panorama dos Panoramas”, com mais de cem obras premiadas ao longo do histórico do programa de exposições do museu. Com a proposta de fazer um balanço do papel do programa na formação da nova coleção do museu, assim como na consagração de alguns artistas e em seu papel junto a escrita de uma história da arte brasileira mais recente:

[...] a exposição poderia se tornar um instrumento para colocar lado a lado nomes desconhecidos na atualidade e consagrados pela mes-

⁴³ Participaram da mostra 661 obras de 198 artistas pertencentes ao acervo da instituição.

⁴⁴ Para destacar algumas: foram realizadas mostras como “Moderno ou contemporâneo”, com curadoria de Ricardo Resende, resultado do workshop de curadoria ministrado em 2007; “Duchamp-me”, com curadoria de Felipe Chaimovich, em que se estabelecia um diálogo entre obras do acervo e o legado do Duchamp - em exibição na sala principal do museu; “Cover”, com curadoria de Fernando Oliva, recriando obras, movimentos e fatos, investigando o fenômeno da reencenação na produção contemporânea (MAM, 2008c).

ma história da arte. História que, distante da grande maioria do público, não se abre verdadeiramente para uma compreensão de seus critérios de inclusão e exclusão do que se considera arte ou não, de quais trabalhos são bons ou ruins e se são representativos ou não de uma época. (RESENDE, 2008)

O museu adquire em 2010 o painel da dupla de artistas Os Gêmeos, executado na parede externa da entrada principal, numa ação que reiterava seu alinhamento às tendências da cena da arte contemporânea, que passava a incorporar a *street art* em seu campo. O painel tornou-se um ícone visual da instituição e, possivelmente, passou a cumprir o papel de aproximar o visitante menos habituado à formalidade dos museus.

Nos últimos anos, cabe destacar uma abertura do museu para novas manifestações, ampliando seu campo de atuação, assim como sua permeabilidade em relação à cultura contemporânea. Sob a condução do curador Felipe Chaimovich, foram incorporadas nas atividades da instituição diversas ações e mostras que apresentavam a transdisciplinaridade entre os diversos meios de expressão cultural, como uma possibilidade “atualizada” para sua programação, como o projeto “DJ residente”, que criava audioinstalações no espaço expositivo a cada seis meses, e “Zigue-zague”, que aproximava a linguagem da moda ao campo museal, entre outras exposições e eventos relacionados aos campos da dança, da gastronomia e da ecologia.

Todos esses diversos aspectos, implicados na história recente do museu, em que se apresentam os diferentes momentos e as preocupações que orientaram a sua atuação e a de seus dirigentes, foram expostos aqui com a finalidade de contextualizar a cena em que se desenvolve o programa Panorama da Arte (Atual) Brasileira, comentado a seguir.

1.2 O Panorama da Atual Arte Brasileira (1969–1993)

O programa de exposições Panorama de Arte Atual Brasileira inaugurou a nova sede do MAM SP, em 1969, no antigo Pavilhão Bahia⁴⁵ sob a marquise do Parque do Ibirapuera, espaço que o museu ocupa até hoje. O Panorama foi idealizado por Diná Lopes Coelho, que, depois de cinco anos trabalhando na Fundação Bienal de São Paulo (1963-1967), foi nomeada diretora técnica do MAM SP, a convite de artistas e amigos da instituição.⁴⁶ Com o apoio do então presidente Joaquim Bento Alves de Lima, Diná foi responsável pelas negociações com o prefeito José Vicente Faria Lima para a ocupação do novo espaço, até então um galpão desocupado no Parque do Ibirapuera.

Nascida Maria Ricardina Gonçalves, Diná foi casada com o irmão de Paulo Mendes de Almeida Joaquim Canuto Mendes de Almeida, com quem teve seu único filho. Cercada por um ambiente intelectual, estudou letras clássicas, língua e literatura latina, grega e portuguesa e ciências pedagógicas na USP, além de psicologia e história da arte com Sérgio Milliet e desenho com Roberto Sambonet, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1949 uniu-se em novas núpcias com Luiz Lopes Coelho, que participava da roda intelectual e boêmia de São Paulo. Coelho, que viria a ser presidente da Fundação Bienal mais tarde, fora advogado de Oswald de Andrade e de Flávio de Carvalho, além de ser escritor de contos policiais. O casal mantinha forte amizade com Ciccillo Matarazzo e Yolanda Guedes Penteadó. Diná foi secretária geral da Bienal de São Paulo (1963-1967), tendo realizado a sétima e a oitava edição da Bienal (MARIA RICARDINA, 2017).⁴⁷

⁴⁵ Sobre o antigo uso do Pavilhão ver nota 19.

⁴⁶ Em entrevista concedida a Tadeu Chiarelli e Rejane Cintrão em 18 de maio de 1998, Diná citou nomes como Lívio Abramo e Arnaldo Pedroso D’Horta, fazendo menção aos mais interessados na “causa” do museu, em sua reconstrução (COELHO, 1998).

⁴⁷ “Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos” coordenado por Carlos Cavalcanti e editado pelo Instituto Nacional do Livro e Ministério de Educação e Cultura, apud jornal Tempo, n. 4, publicado pelo Esporte Clube Pinheiros em maio de 1974.

A “dama de ferro”⁴⁸ das artes foi diretora técnica do MAM SP entre 1967 e 1982 e promoveu uma série de ações para o restabelecimento da programação institucional, assim como para a criação de um novo acervo. O Panorama da Arte Brasileira foi, sem dúvida, a mais fértil delas. Concebido como um novo programa de exposições, os objetivos principais do Panorama foram reativar a programação e reestruturar o acervo do museu. Era uma maneira de encarar o principal trauma da instituição, a “síndrome do acervo perdido”,⁴⁹ como mais tarde definiu Tadeu Chiarelli (2001). Por meio de premiações e doações de artistas,⁵⁰ o programa seria responsável pela formação de um novo acervo para o MAM SP e foi considerado um “esforço genuíno de enfrentar um trauma, resgatar para a cidade a ideia, outrora heroica, de um museu de arte moderna” (OSORIO, 2008a, p. 101).

Auxiliado por uma Comissão de Arte, o Museu de Arte Moderna passou a produzir anualmente uma exposição panorâmica de “arte brasileira atual”, a partir da seleção de obras de artistas de todo o país. De acordo com o regulamento do programa, a cada edição uma comissão, composta por dois críticos de arte e um representante do MAM, seria nomeada pela diretoria do museu. A partir de 1970, o regulamento do programa passou a indicar que a comissão seria assessorada por representantes locais, indicados pelo museu, em diferentes capitais de todo o país.⁵¹ Em entrevista concedida a Tadeu Chiarelli e Rejane Cintrão, Diná refere-se ao Panorama da Arte Brasileira como a “mágica exposição produtora de acervo”, afirmando que, “convidados, artistas de todo o país participaram do

⁴⁸ Em reportagem realizada pelo jornal Folha de S. Paulo em 14 de julho de 1998, o jornalista Fernando Oliva refere-se a Diná Lopes Coelho como a “Dama de Ferro”.

⁴⁹ O conceito formulado por Chiarelli refere-se à doação do acervo inicial do MAM SP (originalmente pertencente a Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado) à Universidade de São Paulo em setembro de 1962. Feita a doação, o MAM SP perderia seu sentido primeiro de existir, e, dadas as características exemplares do conjunto de obras daquele primeiro acervo, não seria possível criar outro com os mesmos traços distintivos.

⁵⁰ O Prêmio Aquisição do Panorama da Arte Brasileira tem sido um expediente significativo na prática colecionista do MAM SP ao longo de sua história e assim se mantém nas últimas duas décadas.

⁵¹ A Comissão de Arte do MAM fora instituída a partir de 1970. Segundo o catálogo da edição do Panorama de 1970, integravam a comissão Diná Lopes Coelho, Arnaldo Pedroso D’Horta, Arthur Octávio de Camargo Pacheco e Paulo Mendes de Almeida, ou seja, com um membro a mais do que previsto pelo regulamento.

Panorama e jamais negaram a doação de uma obra à coleção do museu” (COELHO, 1998).

O programa foi o grande responsável pela nova configuração do acervo, que passava a ser constituído, majoritariamente, por obras de arte contemporânea (CHIARELLI, 2001, p. 12). Nesse sentido, o historiador comenta o paradoxo que essa situação criara na cidade de São Paulo, naquele primeiro momento:⁵² enquanto o MAM SP passava a se caracterizar como um museu de arte contemporânea brasileira, o recém-instalado MAC USP se configurava como um museu de arte moderna, nacional e internacional.

O perfil do programa se consolidou no decorrer dos anos, mas a ideia inicial manteve-se quase inalterada até meados dos anos 1990. A proposta, tal como definida pelo seu regulamento, era clara: “reunir obras modernas, de alto nível, de artistas de todo o Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira” (MAM, 1969b). Segundo Chiarelli, naquele momento a concepção do Panorama era muito semelhante à da Bienal de São Paulo (MAM, 2003b).

No catálogo da mostra “Panorama 99” (1999), realizada em comemoração aos trinta anos do programa, as pesquisadoras Margarida Sant’Anna e Ana Luisa Sarti (1999, pp. 214-217)⁵³ publicaram os resultados de uma pesquisa feita nos arquivos da instituição, dividindo o histórico do programa em três fases. A primeira corresponderia à criação do programa, de 1969 a 1981, sob a direção de Diná Lopes Coelho; a segunda compreenderia os anos de gestão de Aparício Basílio da Silva, com as edições de 1982 a 1993; a terceira abarcaria as três últimas edições do século XX, orientadas por diferentes enfoques curatoriais – quais sejam as edições de 1995, sob a curadoria de Ivo Mesquita, e as de 1997 e 1999, sob a curadoria de Tadeu Chiarelli, curador chefe do MAM SP no período. Essas três últimas edições serão comentadas de forma mais analítica adiante, pois constituem uma fase de mudanças estruturais

⁵² Apesar da realização de importantes mostras de arte contemporânea, como a criação da Jovem Arte Contemporânea (JAC), entre 1967 e 1964, e as mostras “Prospectiva 74” e “Poéticas Visuais”, em 1977, o MAC ainda levaria alguns anos para formular e viabilizar suas políticas de aquisição do acervo voltadas para a arte contemporânea. Sobre a “descaracterização do acervo de arte moderna”, ver Tuttoilmondo (2010).

⁵³ Na época, Margarida Sant’Anna ocupava o cargo de pesquisadora residente no MAM SP.

no programa, quando se assentaram as bases de sua representatividade no circuito nacional de artes, até os dias de hoje.

A primeira edição, inaugurada em 7 de abril de 1969, foi concebida, segundo sua idealizadora, de “improviso, para homenagear e agradecer ao Prefeito” Faria Lima. Segundo o catálogo publicado por ocasião da mostra, a exposição contou com a participação de 102 artistas e 529 obras,⁵⁴ entre eles Flávio de Carvalho, Mário Zanini, Francisco Reboló, Mira Schendel, Antonio Henrique Amaral e Fayga Ostrower. O regulamento também previa que os trabalhos expostos poderiam ser postos à venda, se essa fosse a vontade de seus autores. O museu ficaria com um percentual do valor arrecadado, que seria aplicado na realização da mostra. O catálogo contou com texto de apresentação de Oscar Pedroso Horta, que se encontra junto à capa anexado a este trabalho, e reuniu uma lista de todos os trabalhos selecionados, porém ainda não contava com reproduções fotográficas das obras.

O Panorama da Arte Atual Brasileira, exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Capital do Estado, pretende reunir permanentemente obras modernas, de alto nível, de artistas de todo o Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira, facilitando ainda uma variada escolha ao colecionador. (MAM, 1969b)

Segundo os jornais da época, cerca de 150 mil pessoas visitaram a exposição, que ficou em cartaz por seis meses (CINTRÃO, 1997, p. 8).

Um desdobramento pouco divulgado à época foram as críticas dos artistas em relação às condições propostas pelo museu. Além de terem que arcar com todos os custos relacionados ao transporte, concordar com a isenção de responsabilidade do MAM em relação a segurança das obras durante o período expositivo e assumirem o compromisso de doar 25% do valor das vendas ao museu, caberia ainda aos artistas a doação de uma de suas obras para o novo acervo do MAM. Em matéria assinada pelo crítico Walmir Ayala, publicada no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1969, poucos meses antes da

⁵⁴ Os números indicados foram baseados no catálogo da exposição, embora diversos artigos de jornal apresentassem variações destes números.

abertura da primeira edição, o crítico relata uma reunião que ocorrera no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a participação de artistas e críticos locais, com Diná Lopes Coelho. Segundo a matéria, todos os presentes, assim como outros artistas representados por eles, estavam inconformados com os termos do convite. Após negociações, o novo acordo firmado previa que a doação não seria mais obrigatória e que o MAM SP assumiria parcialmente as responsabilidades em caso de extravios ou danos causados às obras durante a exposição (AYALA, 1969).

É possível inferir que a negociação realizada no MAM do Rio de Janeiro e reportada na matéria do *JB* justifique a diferença entre a quantidade de obras incorporadas no acervo (72) em relação ao número de artistas participantes (102), uma vez que, originalmente, o regulamento da primeira edição do Panorama previa que cada artista convidado deveria ceder uma obra para integrar o acervo da instituição.

A partir da edição seguinte, em 1970, os Panoramas passaram a adotar como critério a apresentação das obras por suportes. A cada ano, a exposição versaria sobre determinada modalidade artística, observando-se a seguinte sequência: 1. pintura; 2. desenho e gravura; 3. escultura e objeto. Os artistas poderiam enviar seus portfólios, mas parte das obras seria selecionada pela Comissão de Arte,⁵⁵ assegurando “a participação de artistas com mais tempo de vida, quase todos avessos a submeter-se a júris de seleção” (CINTRÃO, 1997, p. 8). A partir dessa edição, com o patrocínio da Loteria Federal do Brasil, foi instituído também o Prêmio Aquisição (CINTRÃO, 1997, p. 9). O julgamento e a concessão do prêmio ficaram sob a responsabilidade de um Júri de Premiação⁵⁶, que consistia em uma comissão de cinco críticos de arte, nomeada pela diretoria do MAM SP, sendo um deles

⁵⁵ Criada naquele ano, a Comissão de Arte era formada por Arnaldo Pedroso D’Horta, Arthur Octávio de Camargo Pacheco, Diná Lopes Coelho e Paulo Mendes de Almeida (CHIARELLI, 2001, p. 28, nota 13).

⁵⁶ No Panorama 70, o primeiro Júri de Premiação do Panorama foi formado por Carlos Cavalcanti, Ferreira Gullar, Frederico Moraes, José Roberto Teixeira Leite e Paulo Mendes de Almeida. Todos os nomes que integraram a Comissão de Arte do Museu e o Júri de Premiação entre 1970 e 1999 encontram-se na pesquisa organizada por Sant’anna e Sarti (1999, pp. 220-255). Vale notar que, a partir de 1981, a premiação também ficaria a cargo da mesma Comissão de Arte, responsável pela escolha dos trabalhos que participariam da mostra. Ver tabela “Panorama da Arte Brasileira: 1969 a 2015” em Anexos.

paulista e os outros quatro de outros estados. Conferido com o apoio da Loteria Federal, o Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo, no valor de 20 mil cruzeiros, foi concedido ao artista Alfredo Volpi, pela pintura intitulada *Mastros*, produzida naquele mesmo ano, que passaria a integrar o acervo do museu.⁵⁷

Em 1971 realizava-se a terceira edição do programa, dedicada a obras de desenho e gravuras. Com o patrocínio da Loteria Federal do Brasil, o museu premiou, e adquiriu, cinco xilogravuras de Maria Bonomi, todas realizadas no ano anterior, além de cinco guaches de Lothar Charoux, realizadas em 1971. No ano seguinte a mostra se dedicou à exposição de objetos e esculturas, e, com o apoio da Caixa Econômica Federal, foram premiados os artistas Ascânio MMM, com três esculturas feitas em madeira, e um “objeto” de Yutaka Toyota. Nessa edição foi concedida também uma “Menção Estímulo” aos artistas Clóvis Peretti, Ilsa Monteiro, José Resende, Geraldo Meyer Jürgensen e Lucia Fleury, sem premiação em dinheiro e sem que as obras entrassem para o acervo (SANT’ANNA; SARTI, 1999, pp. 214-257). Interessante notar que, em meio a muitos nomes que se eclipsariam no futuro, outros, como o de José Resende, já começavam a despontar, dando pistas sobre o papel do Panorama no processo de reconhecimento de alguns artistas que viriam a integrar a cena *mainstream* da arte contemporânea em tempos recentes.

A pintura voltaria a ser o carro chefe do Panorama de 1973, quando foi instituído o Prêmio Estímulo, destinado a jovens artistas. A premiada foi Wanda Pimentel. Também foram agraciadas duas obras de Arcangelo Ianelli, realizadas no mesmo ano da mostra (MAM, 1999, p. 223). No Panorama de 1974, dedicado a desenhos e gravuras, foi implementada a apresentação de painéis didáticos para explicar ao público as diferentes técnicas de gravura – inovação muito noticiada e elogiada pelos jornais da época.⁵⁸ Nesse ano foram apresentadas 452 obras de 116 artistas (CINTRÃO, 1997, p. 9).

⁵⁷ Essa obra foi apresentada novamente no Panorama de 1999, a cargo do curador Tadeu Chiarelli (MAM, 1999).

⁵⁸ Em que pese o eventual mérito da iniciativa, é preciso situá-la no contexto mais amplo dos projetos didáticos ligados a exposições de arte. Aqui, a originalidade estava no esforço de divulgar um elemento de linguagem (as diferentes técnicas de gravura). Segundo Helouise Costa

Segundo Sant’Anna e Sarti (1999, p. 215), o sucesso inicial do programa deveu-se muito à personalidade centralizadora e extremamente competente de sua idealizadora. “Dona Diná” era dona de grande carisma e mantinha excelente rede de relações no meio cultural, garantindo assim o prestígio da mostra junto a artistas, críticos e meios de comunicação.

Em 1980, Luiz Antonio Seraphico de Assis Carvalho assumiu a presidência do MAM SP. Em meio a dificuldades institucionais e financeiras, a diretoria decidiu que a edição seria aberta a inscrições livres, submetidas a um júri de seleção.⁵⁹ Segundo o texto do presidente do museu no catálogo: “Pareceu à Comissão de Arte ser essa medida democrática, capaz de sanar falhas, preencher ausências apontadas pela crítica, admitir o talento jovem menos difundido” (SERAPHICO, 1980). No entanto, na mesma publicação, Seraphico sinalizou que a comissão se reservava o direito de convidar alguns artistas “de excelência comprovada” para a edição.

A gestão seguinte foi liderada por Aparício Basílio da Silva,⁶⁰ que assumiu a presidência do MAM SP em 1982. Como decorrência da troca de presidência e da reforma do museu, não é realizada a edição do Panorama neste ano. O novo presidente e a antiga diretora executiva entraram em conflito permanente, situação que levou à demissão de Diná em 1982, “fechando também uma era de consolidação da Instituição no cenário cultural da cidade” (SANT’ANNA; SARTI, 1999, pp. 215). A partir de 1983, com o prédio redesenhado por Lina Bo Bardi, as edições anuais foram retomadas sem grandes alterações da pro-

(2016), “ao que tudo indica, o primeiro grande projeto envolvendo a utilização de reproduções de obras de arte para fins pedagógicos em São Paulo teria sido realizado no Liceu de Artes e Ofícios, entre setembro e outubro de 1913, no âmbito da ‘Exposição Francesa’”. No artigo em questão Costa faz um breve panorama das exposições didáticas no Brasil em meados do século passado, destacando a importância das exposições didáticas realizadas pela Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, realizadas entre as décadas de 1940 e 1960, assim como nos lembrando que “tanto o Museu de Arte Moderna, quanto Museu de Arte de São Paulo (Masp) e até mesmo o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, iriam incluir mostras didáticas de reproduções de obras de arte em suas grades de atividades, fenômeno frequente ao longo das décadas de 1950 e 1960”.

⁵⁹ Tal iniciativa parece ter se restringido a edição de 1980, uma vez que o regulamento do Panorama de 1981 voltaria a indicar o papel da Comissão de Arte na seleção dos artistas participantes.

⁶⁰ Aparício compunha o quadro de diretores da instituição desde 1979.

posta original.⁶¹ A única mudança significativa seria a consulta feita pela Comissão de Arte a 27 críticos de todo o país⁶² para a seleção dos participantes da referida edição.

O Panorama de 1984, dedicado a desenhos e gravuras, foi intitulado “Panorama da arte atual brasileira: arte sobre papel”,⁶³ e é o primeiro a contar com um curador, o crítico Alberto Beuttenmüller, então membro da Comissão de Arte do Museu, que escreveu um texto de apresentação da mostra para o catálogo. Nesse ano, a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo tornou-se patrocinadora do evento. A partir do ano seguinte, o Panorama passou a incluir uma sala de homenagem a algum artista, em mostras curadas por membros da Comissão de Arte. As exposições, de cunho retrospectivo, homenageariam nomes relevantes da cena artística, tais como Franz Weissmann (1985), Oswaldo Goeldi (1987) e Ernesto de Fiori (1989) (CINTRÃO, 1997, p. 10).

Ao longo da década de 1980, diferentes patrocinadores apoiaram a mostra, e seus nomes foram associados às premiações por eles viabilizadas financeiramente. Segundo as pesquisadoras Margarida Sant’Anna e Ana Luisa Sarti (1999, p. 215), “os Panoramas desse segundo período foram irregulares na qualidade, na quantidade e na periodicidade”.

No início dos anos 1990, em decorrência da crise política e econômica que o país viveu na gestão de Fernando Collor de Mello, o MAM SP enfrentou problemas financeiros e contingenciou diversos gastos, incluindo custos com o catálogo da exposição de 1991. A única novidade significativa seria a inclusão de livros de artista nas edições dedicadas a obras em papel, antes restritas a desenho e gravuras (SANT’ANNA; SARTI, 1999, p. 215). A grave crise financeira pela qual passava a insti-

⁶¹ Durante a gestão de Aparício Basílio da Silva, entre 1981 e 1992, o museu teve onze diretores técnicos (SANT’ANNA; SARTI, 1999, p. 215).

⁶² No texto assinado pela Comissão de Arte no catálogo da edição de 1983, menciona-se que a consulta fora feita a 35 críticos de arte, envolvendo todas as regiões do país. Vale ressaltar que apenas 27 responderam à consulta. A comissão justifica que, além da tentativa de tornar a seleção mais democrática, tal iniciativa visava incorporar as mais variadas tendências e linguagens da arte contemporânea. Assim como o texto de abertura do catálogo, assinado pelo presidente do MAM, o texto da comissão tentava demarcar um “novo começo” do museu e do Panorama, possivelmente associados à importante reforma que modernizaria suas instalações, assim como reformulações na equipe, com discursos contundentes sobre os planos para o futuro (MAM, 1983).

⁶³ A edição de 1985 chamou-se “Panorama da arte atual brasileira: formas tridimensionais”.

tuição, à qual se somou a morte de Aparício, ocasionou o cancelamento do Panorama no ano de 1992. Em 1993, sob a presidência de Eduardo Levy e com a direção técnica de Maria Alice Milliet, a Comissão de Arte do MAM SP definiu mudanças na condução institucional do Panorama. Segundo Rejane Cintrão essas mudanças também respondiam a algumas das críticas recebidas nas edições anteriores.⁶⁴

A edição de 1993, embora estivesse sob a direção de Maria Alice Milliet, teve as obras selecionadas por sua antecessora, Gule Motta, que se desligou do cargo durante a preparação da mostra. Rejane Cintrão⁶⁵ relatou que houve muitas críticas por parte da imprensa, sobretudo em relação a qualidade dos trabalhos apresentados que representariam também uma “crise da pintura” (GONÇALVES FILHO, 1993).⁶⁶ Configurava-se, assim, uma conjuntura institucional que demandava profundas transformações no programa e na instituição. A periodicidade do programa foi alterada, e ele passou a ser realizado bianualmente, como acontece até os dias de hoje. Outra mudança importante, a partir de 1993, foi que os artistas já premiados em edições anteriores da mostra não mais concorreriam a novas premiações. Tal medida parece ter sido tomada porque muitos artistas, não raro, recebiam duas ou mais premiações, o que motivava protesto dos mais jovens.⁶⁷ As obras expostas continuavam à venda, mas o percentual retido pelo museu aumentara, gerando mais protestos por parte dos artistas.⁶⁸ Algumas obras premiadas também foram trocadas pelos próprios artistas, gerando alguma confusão e desconforto institucional (SANT’ANNA; SARTI, 1999, p. 215). Como refletiu o curador Luiz

⁶⁴ Rejane Cintrão, em entrevista de 29 de março de 2016, relata que o Panorama de 1993, de pintura, foi muito criticado e levou Milliet e a Comissão de Arte a decidir pela mudança, que ocorreu na edição de 1995, já na diretoria de Cacilda Teixeira da Costa.

⁶⁵ Entrevista à pesquisadora em 29 de março de 2016.

⁶⁶ Segundo Sant’Anna e Sarti (1999, p. 216), um artigo escrito pelo crítico Carlos Uchôa sobre a instalação 111 de Nuno Ramos, de 1993, desencadeou a mudança de critérios que se concretizaria no Panorama de 1995, sob a curadoria de Ivo Mesquita, de “desierarquização” das artes.

⁶⁷ “Na década de 1970, apenas Amílcar de Castro havia recebido dois prêmios [...] em categorias diferentes. [...] Na década de 1980, quatro artistas laureados anteriormente – Maria Bonomi (1970), Luiz Paulo Baravelli (1974), Takashi Fukushima (1976) e Emanuel Araújo (1977) voltaram a ser escolhidos, e Alcindo Moreira Filho recebeu os prêmios de 1984 e 1986”, confirmando “um certo privilégio” de artistas já consagrados (SANT’ANNA; SARTI, 1999, p. 216).

⁶⁸ Antonio Dias chegou a rasgar a carta-convite recebida do MAM SP para expor obras no Panorama, recusando-se a participar naquelas condições (SANT’ANNA; SARTI, 1999).

Camillo Osorio, em seu artigo “O Moderno no MAM: da adversidade à diversidade” publicado no catálogo da exposição “MAM 60”:⁶⁹

[...] não adiantam meias palavras: as boas intenções não resultaram naquele primeiro momento, em estratégias proveitosas para a atualização do acervo. Durante toda a década de 1970 e grande parte da seguinte, o museu derrapou na procura de identidade e na reconstrução de sua coleção. O modelo do Panorama era velho. Dividia-se em categorias tradicionais fazendo com que, a cada edição, um suporte específico – pintura, escultura e gravura – fosse privilegiado. Esperar que daí surgisse um acervo relevante, para além de eventuais obras de valor incontestável, era esperar um milagre. (OSORIO, 2008, pp. 101-102)

O modelo de edições separadas por suportes e técnicas foi extinto a partir do Panorama seguinte, mas chegava com certo atraso. Essa “atualização” porém, não conseguiria por si só responder aos problemas relacionados à falta de coerência do acervo do MAM SP até aquele momento.

Devido aos processos de revisão geral das premissas, vocação e critérios do Panorama, a edição do Panorama de 1994 foi suspensa.

1.3 Primeiras transformações: trinta anos de Panorama da Arte Brasileira (1995, 1997 e 1999)

A 24^a edição do Panorama aberta em 1995 marcou uma nova fase do programa, reinaugurando o museu após uma reforma que o mantivera fechado por dois meses. Sob a direção técnica de Cacilda Teixeira da Costa, a mostra, que passaria a se chamar “Panorama da Arte Brasileira” – com a eliminação do termo “Atual”⁷⁰ de seu título, contou com a curadoria de Ivo Mesquita,⁷¹ que, seis anos mais tarde, se tornou o diretor

⁶⁹ Luiz Camillo Osorio foi curador, junto com Annateresa Fabris, da exposição “MAM 60” na Oca, realizada entre outubro e dezembro de 2008. No catálogo da exposição, ambos os curadores apresentam suas reflexões a respeito da história da instituição e sua repercussão no acervo.

⁷⁰ Em depoimento prestado à autora em 14 de abril de 2016, o curador Ivo Mesquita relatou que, com o apoio da então diretora Cacilda Teixeira da Costa, propôs a retirada do termo “atual” do título do programa, alegando considerá-lo, sobretudo, redundante, uma vez que a ideia de Panorama já propunha uma atualização periódica pela mostra.

⁷¹ Naquele período Ivo Mesquita também ocupava uma cadeira na Comissão de Arte do Museu.

artístico do MAM SP (2000-2001). A exposição apresentou trabalhos de 35 artistas, entre pinturas, fotografias, vídeos, esculturas, objetos, instalações e uma peça teatral – *O Livro de Jó*, encenada pelo grupo Teatro da Vertigem e documentada em vídeo no espaço expositivo.⁷²

A inclusão de novos suportes e novas manifestações, como vídeos, instalações e até mesmo o registro de uma performance teatral, demonstraram uma guinada significativa do programa e da própria instituição, no sentido de acompanhar um processo internacional de “desierarquização” das artes e de assimilação de novos meios no circuito oficial das artes. No texto de apresentação do catálogo, Cacilda Teixeira da Costa celebrou esta abertura estrutural e conceitual do programa:

No MAM, já houve Panoramas e Panoramas; mas os verdadeiros, ao meu ver, deveriam sempre definir-se assim, como exposições que apresentem múltiplas qualidades e tendências: proteicas, multiformes e complexas, consistentemente sintonizadas às formas que existem, para exprimir diferentes nuances da arte. Terão, conseqüentemente, uma função saudável de perturbação e desacomodamento. (TEIXEIRA DA COSTA, 1995, p. 11)

Naquela edição, o patrocínio significativo de uma empresa privada,⁷³ obtido através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei Mendonça), permitiu o subsídio financeiro de despesas que antes ficavam a cargo dos artistas participantes, como as de transporte e seguro das obras. O patrocínio também viabilizou um projeto educativo direcionado ao público infantil⁷⁴, uma montagem expográfica assinada pelo arquiteto Felipe Crescente, a impressão de um catálogo em quatro cores⁷⁵ e a re-

⁷² Em depoimento à autora, em 14 de abril de 2016, Ivo Mesquita relata que não conseguia encontrar uma ideia para o Panorama de 1995. Ao assistir a uma encenação da peça *O Livro de Jó*, do grupo Teatro da Vertigem, dirigida por Tó Araújo, ficou embasbacado. “O começo da exposição foi aquilo”.

⁷³ O patrocínio foi concedido pela empresa Pricewaterhouse. Segundo relato da curadora Rejane Cintrão (no depoimento já mencionado à autora), Henrique Luz, diretor da empresa na época, procurou o MAM SP para apoiar a mostra, em comemoração aos oitenta anos da empresa.

⁷⁴ Ricardo Resende criou a publicação “Panoraminha” apresentando obras e conceitos da exposição em linguagem adequada ao público infanto-juvenil. A iniciativa se repetiria no Panorama de 1997 (SANT’ANNA; SARTI, 1999, p. 216).

⁷⁵ Segundo pesquisa realizada por Margarida Sant’Anna e Ana Luisa Sarti sobre os trinta anos de Panorama para publicação no catálogo da exposição de 1999: “[...] se, por um lado a qualidade das publicações surpreende e inaugura uma preocupação que o museu mantém

alização de uma itinerância da mostra para o MAM do Rio de Janeiro. Esta edição investiu na profissionalização da linguagem expositiva, trazendo para o espaço recém-reformado do museu iluminação especial e painéis modulares projetados especialmente para a mostra. Também pela primeira vez, além do texto curatorial, o catálogo apresentou textos críticos sobre todos os artistas participantes (SANT'ANNA; SARTI, 1999, pp. 216). Sobre a participação de um curador para selecionar as obras, Teixeira da Costa (1995, p. 11) afirmou:

O Panorama apresenta-se, pois, como um ponto de vista, o prisma adotado pelo curador para revelar, através de uma amostragem, sua cosmovisão da arte no Brasil. [...] A meta do MAM não é só assinalar e descortinar, mas também abrir novas dimensões para nossa arte.

Esta segunda afirmação apresentou a nova visão da instituição sobre o programa que deixaria de ter apenas a missão de mapeamento e divulgação, passando a funcionar como uma plataforma para novas apreensões e questionamentos críticos sobre a produção da arte contemporânea. Considerar a visão de um curador, e não mais de uma comissão, que, como premissa, buscaria um olhar “democrático” sobre a produção atual no Brasil, seria assumir as diferentes possibilidades de fruição de um trabalho de arte, em seu conjunto e em suas individualidades.⁷⁶ Como afirma Ivo Mesquita no catálogo da mostra:

[...] no espaço do museu, as obras escolhidas são os agentes que constituirão o panorama da arte brasileira em 1995, o meu panorama, instaurando um campo interrogante, que provoque o visitante para encontrar a sua interpretação. (MESQUITA, 1995, p. 13)

até hoje com a confecção dos catálogos, por outro, a informação sobre as premiações tornou-se problemática. No texto de apresentação da Presidência para o Panorama de Arte Brasileira em 1995, é mencionado que o patrocinador viabilizava a mostra e o prêmio oferecido a dois artistas. Em folder publicado por ocasião da premiação, os artistas escolhidos – Carlos Fajardo e José Resende – figuram com obras que não pertencem ao acervo” (SANT'ANNA; SARTI, 1999, pp. 216-217).

⁷⁶ Em sua pesquisa de mestrado, Marilúcia Botallo (2001) buscou investigar o que trata como a questão da “arbitrariedade na construção de um discurso sobre a manifestação artística musealizada”. Buscando entender a estruturação de exposições através da interferência dos curadores, tomou como estudos de caso duas exposições que aconteceram no MAM SP em momentos bastantes distintos: “Do figurativismo ao Abstracionismo” (1951), com curadoria de Léon Degand, e o Panorama da Arte brasileira” (1995), com curadoria de Ivo Mesquita.

No texto curatorial publicado no catálogo da exposição, Mesquita (1995) redefine a missão da curadoria a partir daquela edição, que, segundo ele, assumiria “a visualidade como a melhor forma de comunicação” e rejeitaria o “papel de orientadora na interpretação dos trabalhos selecionados”. Tal tarefa consistiria na apresentação fluida das obras, para que elas “contassem sua própria história, [...] à deriva no espaço, por sua conta e risco”.

O curador compreendia que, antes de tudo, o que estava em jogo naquela edição era a própria curadoria, “o relato que ela constrói, e o sentido de sua prática institucionalizada na contemporaneidade”, comentando o “acirramento do grau de arbitrariedade que rege o território da arte contemporânea e os discursos sobre ela”, confundindo e despistando qualquer possibilidade de uma única verdade sobre a arte que se produzia no Brasil. O texto curatorial de Mesquita anunciava o fim do século que se aproximava e as perspectivas não tão otimistas para o Brasil e para o resto do mundo, em função das mudanças políticas e econômicas, assim como das agudizações das crises sociais no Brasil durante os dez anos anteriores. Pondo em xeque as pretensões da arte daquele momento, comenta o curador:

A perspectiva de um novo século, de um novo milênio, de um novo desconhecido, produz a sensação de que estamos prestes a chegar ao fim, pela impossibilidade de concretizar uma experiência moderna. (MESQUITA, 1995, p. 13)

A discussão hegeliana sobre a morte da arte, retomada por historiadores e críticos de arte contemporânea,⁷⁷ trazia novos contornos para a compreensão de seu papel naquele momento. Tudo estava em suspensão, e a dessacralização da arte declarava que seu campo já não era o de propor alternativas, uma vez que a arte passava a operar “no desencanto do mundo”. O processo de apropriação das imagens, sua

⁷⁷ As diversas discussões sobre a morte da arte por autores como Giulio Carlo Argan (1984), Arthur Danto (1997) e Hans Belting (2006) propunham diferentes abordagens e leituras para o assunto, porém, como comentou o curador e pesquisador Lorenzo Mammì (2001), partiam de um ponto comum, “o de que a arte dos últimos trinta anos teria provocado uma fratura irreversível não apenas em relação às linguagens do modernismo, mas também em relação à história da arte como um todo”.

produção e divulgação massivas “acentuavam o seu esvaziamento”. A relação com o tempo já não era linear: “o tempo faz-se circular”. Ao artista cabia “o compromisso com a sensibilidade temporal, com a operação crítica das imagens e da representação”. Os artistas que participaram daquele Panorama foram mapeados pelo curador a partir da visualidade de suas obras que, segundo ele, apresentavam um espírito do tempo presente.

Os trabalhos selecionados eram, em sua grande maioria, atuais. Participaram daquele Panorama jovens artistas como Rodrigo Andrade, que buscava um engajamento absoluto com as questões relacionadas à pintura, porém “consciente da sua especificidade e das limitações de intervenção no real”. Rochelle Costi, que se apropriava de imagens impressas e de objetos banais, buscava “uma intervenção direta e deslocadora no código e na materialidade da fotografia e da representação”, resgatando o sujeito no tempo. Carina Weidle, apresentando pela primeira vez uma instalação *site-specific* no programa, demonstrava uma aproximação com a herança do minimalismo, criando silêncios em um ambiente efêmero ali instalado, assumindo a “experiência do corpo como fundadora de uma relação com o mundo e com a criação artística”. Além destes, participaram também Carlos Fajardo, Cildo Meireles, Alex Cervený, Paulo Climachauska, José Damasceno, Rubens Mano, Jorge Margalho, Beatriz Milhazes, Vik Muniz, Arthur Omar, Eliane Prolik, Mario Ramiro, Cristiano Rennó, José Resende, Miguel Rio Branco, Daniel Senise, Courtney Smith, Paula Trope, Paulo Whitaker, além de artistas com obras em vídeo,⁷⁸ apresentados em forma de programa de projeção (MAM, 1995).

A instalação de Miguel Rio Branco, *Fora de lugar nenhum*, daquele mesmo ano, foi descrita pelo curador como um paradigma para a exposição, “marcando um espaço regido pelas polaridades entre racionalidade e desejo”. Fragmentos de fotografias, tecidos e imagens refletiam e aprisionavam memórias do mundo, provocando um jogo de olhares e explicitando “uma situação de transitividade entre linguagens”. Ainda segundo

⁷⁸ Os artistas que participaram com obras em vídeo foram Karim Aïnouz, Jackson Araújo, Rafael França, Marcelo Gabriel, Mauro Giuntini, Nizan Guanaes, o coletivo Oficina de vídeo, Roberto Jabor, Hique Montanari, Paulo Morelli, Eder Santos, Ruth Slinger e José Roberto Tórrero.

Mesquita: “Sob a égide da pós-modernidade não há discurso privilegiado na cultura. O que há é a maior ou menor densidade dos discursos”.

Os textos críticos sobre algumas das obras expostas foram escritos por outros críticos de arte, como Rodrigo Naves, Paulo Venâncio e Stella Teixeira de Barros. Este procedimento seria adotado e desenvolvido por Tadeu Chiarelli nas edições seguintes, a partir de sua constatação sobre a falta de subsídio crítico e histórico sobre a produção da arte contemporânea.

As informações sobre as premiações daquele ano parecem ter sido publicadas de forma imprecisa. Carlos Fajardo e José Resende figuram no *folder* da mostra como os artistas premiados naquela edição, porém com obras que hoje não pertencem ao acervo do MAM SP. Atribuindo a confusão à falta de regulamento da mostra naquele ano, Sant’anna e Sarti constataram que Fajardo doou outra obra para o museu, enquanto a obra premiada no Panorama foi doada ao MAM do Rio de Janeiro, que recebera a itinerância da mostra. Além disso, as obras de Paula Trope, Alex Cerveny e Eliane Prolik são mencionadas por elas como premiadas e incorporadas ao acervo da instituição, sem que nenhum documento que comprove tal decisão tenha sido localizado pela pesquisadora (SANT’ANNA; SARTI, 1999, p. 217).

Nas edições de 1997 e 1999, a curadoria do Panorama ficou sob a responsabilidade de Tadeu Chiarelli, curador-chefe do MAM SP entre 1996 e 2000. Em seu relatório de livre-docência para a Escola de Comunicações e Artes da USP, Chiarelli (2005) descreve seus objetivos, que levaram em conta não apenas a seleção e a premiação de artistas do Panorama, mas também as necessidades de complementação do acervo do museu naquele momento.⁷⁹ Nesse sentido, podemos afirmar que a gestão de Tadeu Chiarelli marca uma nova fase do MAM SP, uma vez que o museu passou a ocupar-se da preservação de sua história institucional e do programa Panorama da Arte Brasileira.⁸⁰

⁷⁹ “A minha designação para essa curadoria deveu-se à necessidade do museu economizar com a contratação de um curador especial para o evento. [...] No entanto interessou-me também trazer para o Panorama obras de artistas que teoricamente pudessem ingressar para o acervo da coleção, e, portanto, estabelecer um diálogo com obras já existentes” (CHIARELLI, 2005).

⁸⁰ Nos catálogos das edições de 1997 e 1999 do Panorama da Arte Brasileira encontram-se

Parece-nos importante ressaltar os diferentes papéis de Chiarelli na história recente do museu. Além de diretor artístico, função que se voltava para a programação de exposições e para a organização de algumas curadorias, foi também responsável pela definição de uma nova e transformadora política para o acervo da instituição. Motivado pelos desvios e obstáculos enfrentados pelo MAM SP desde sua criação, Chiarelli atuou também como historiador, encomendando, organizando e publicando pesquisas, preservando a história institucional do museu. A relativa precariedade do campo reflexivo sobre a arte contemporânea no Brasil naquele momento levou figuras como Chiarelli a cumprir um duplo papel, de agente e intérprete da história.

Com o patrocínio da Embratel, através do recém-criado mecanismo da Lei Rouanet,⁸¹ a exposição de 1997 reuniu 132 obras de 36 artistas e consolidou os avanços incorporados na edição anterior do programa, como custeio de transporte e seguro de obras e catálogo em cores, incluindo uma programação paralela de eventos relacionados à exposição. Palestras e mesas de debate foram realizadas com a participação de críticos e intelectuais da área da cultura, como Suely Rolnik e Stella Senra, entre outros, com o objetivo de contextualizar, ampliar e debater as questões tratadas pela curadoria. A mostra ocupou parte do prédio da Bienal, que apoiou a exposição, conforme agradecimento prestado pela então presidente Milu Villela em texto de apresentação do catálogo. A edição marcou um número recorde de premiações: dez artistas foram premiados e 23 obras foram incorporadas ao acervo do museu (SANT'ANNA; SARTI, 1999, pp. 214-257).

Em continuidade às itinerâncias iniciadas na edição anterior, a mostra viajaria para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói e para o Museu de Arte Moderna da Bahia, reforçando a rede de relações institucionais do MAM SP. Pela primeira vez o catálogo contaria com

textos que descrevem o histórico e o contexto do programa desde a sua criação. Em 1997, o texto ficara a cargo de Rejane Cintrão, então curadora executiva do museu, e, em 1999, uma pesquisa, publicada no catálogo da mostra, foi encomendada a Margarida Sant'anna e Anna Luisa Sarti.

⁸¹ A Lei nº 8.313 instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), criando o mecanismo que ficou conhecido como Lei Rouanet. Essa legislação, vigente até os dias de hoje, prevê que o patrocinador poderá receber como incentivo fiscal a dedução de até 100% do valor investido nos projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura brasileiro.

fotografias das obras no espaço, garantindo não apenas a documentação dos trabalhos expostos, mas também o processo de montagem da exposição. Dando prosseguimento à publicação de textos críticos sobre as obras e artistas participantes, Chiarelli declara que:

[...] devido à ausência de itens bibliográficos consistentes sobre arte contemporânea, o catálogo desta edição deveria incluir, além do ensaio da curadoria, textos inéditos ou já publicados em catálogos e/ou jornais e revistas sobre cada artista (CHIARELLI, 1997, p. 11).

Tal ação, juntamente com o convite feito ao crítico e curador Fernando Cocchiarale para escrever um ensaio sobre o papel da crítica e da curadoria de arte na atualidade,⁸² demonstrou a preocupação da instituição em discutir o papel dessas instâncias, cada vez mais relevantes na cena da arte contemporânea, uma vez que o curador da mostra também ocupava o cargo de curador-chefe do MAM.

No catálogo da mostra, Tadeu Chiarelli também agradeceu as recentes doações de obras ao museu por parte de colecionadores particulares, tais como Paulo Figueiredo, Rubem Breitman, a família de José Leonilson, Mônica e Vicente Morato (que doaram o espólio de Arthur Octávio de Camargo Pacheco e Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco), além da doação direta por parte de diversos artistas na edição do Panorama de 1997, declarando uma nova posição do Museu em relação ao sistema paulistano das artes. Chiarelli afirmou que “Com certeza, o objetivo de Diná Lopes foi alcançado” (CINTRÃO, 1997, p. 11), referindo-se à constituição de um novo e relevante acervo. Sobre o papel da curadoria, seguindo um discurso já iniciado por Ivo Mesquita na edição anterior, o curador sublinhou a imprecisão do título do programa:

[...] não seria um fator de simples e até patética prepotência querer traçar um “panorama” das artes visuais do país nos últimos dois anos, sendo o Brasil, hoje em dia, uma das nações mais profícuas no setor das artes visuais? (CHIARELLI, 1997, p. 12)

⁸² Publicado no mesmo catálogo com o título de “Crítica: a palavra em crise” (COCCHIARALE, 1997, pp. 96-97).

Se Ivo Mesquita declarou ter optado pela visualidade das obras ao fazer a sua seleção, deixando que o visitante se aventurasse pelos caminhos abertos da interpretação e de possíveis associações, em 1997 Chiarelli enunciou um eixo temático para sua seleção, tratando de indicar autores que partissem de sua individualidade como artistas, “[...] (seu corpo, sua memória afetiva e cultural, seus gestos), como parâmetros absolutos da produção”. Para defender-se da “falácia conceitual” que tal escolha poderia demonstrar, Chiarelli retomou um capítulo recente, mas circunscrito, da história da arte – o modernismo, em que a escolha da linguagem, tanto técnica quanto estilística, determinava o lugar dos artistas na história.

Em suas escolhas, o curador não partiu da tentativa de lançar luz sobre uma tendência absolutamente atual das artes visuais, e sim de indicar outra vertente da produção do século XX que, “a contrapelo das questões hegemônicas, preocupadas com questões formais ou de afirmação nacional”, buscou incorporar uma dimensão físico-psíquica, a de “estar no mundo”, como mote para suas produções. Tratava-se, no limite, de uma tentativa de ampliar uma leitura – hegemônica – da história da arte, tal como afirmada em diversas ocasiões.

O curador destacou ainda que essa era uma característica recorrente nos últimos anos do século XX, caracterizando a temporalidade de sua curadoria no campo da arte contemporânea. Segundo ele, “quase nenhum artista manifesta-se mais a partir de linguagens comuns a grupos”, tendência esta também já apontada por Mesquita na edição anterior. O próprio Chiarelli atestou que “[d]esde o início da década, os responsáveis pelo Panorama [...], estavam conscientes da falência do projeto inicial”, leia-se “produzir exposições por técnicas quando a questão das linguagens estéticas estava, a cada dia, sendo substituída por poéticas artísticas individuais”, referindo-se ao rompimento proposto por Ivo Mesquita na edição anterior. Tal escolha apontava também para as produções emblemáticas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, em pleno processo de reconhecimento e valorização, através dos escritos de Guy Brett em 1986, que mudariam profundamente a abordagem hegemônica sobre a história da arte brasileira.

Tendo o corpo como lugar, foi por meio dele que esses artistas mapearam o circuito da arte com trabalhos que investigavam seus limites, suas possibilidades de transcendência pela consciência e pela memória.

Tadeu Chiarelli enunciou que a tendência associada a esses artistas já se fazia presente em outros, como Ismael Nery, cuja obra *Sem título*,⁸³ que havia sido doada recentemente à coleção do MAM, fora escolhida como preâmbulo daquela edição. Buscando apontar alguma genealogia de tal preceito, o curador afirmava que Ismael Nery talvez teria sido um dos primeiros artistas brasileiros que, já no início do século, lidava com questões referentes à individualidade representada através do corpo e da existência do artista. Em Nery, Chiarelli dizia reconhecer “uma síntese perfeita entre mitologia individual e arquétipos universais”, considerando a representação do corpo como parâmetro absoluto para a extroversão desse confronto. Para o fechamento da exposição Chiarelli escolheu uma série de desenhos de Tunga,⁸⁴ artista que representava grande radicalidade na cena contemporânea da arte, na qual essa tendência também se reproduzia. Entre Nery e Tunga, o curador buscava circunscrever:

[...] um território muito delimitado da arte brasileira atual (e não ela toda), propiciando o visitante a trafegar [...] por produções nas quais várias dimensões da arte se mesclam, nas quais arte e vida sempre se confundem.

Marcando um recorde de premiações naquela edição, o “Prêmio Aquisição”, com o apoio da Embratel, foi concedido a Nazareth Pacheco, Paulo Buennos, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza, Vera Chaves Barcellos, Rosana Paulino e Tunga. Além disso, prêmios concedidos pela Pricewaterhouse laurearam Mário Cravo Neto e Paulo Pasta. Paulo Pereira foi agraciado com o prêmio concedido pela Vasp (MAM, 1999, pp. 253-254).

⁸³ A obra de Ismael Nery, *Sem Título*, nanquim sobre papel, fora doada ao museu por Mônica e Vicente Morato, responsáveis pelo espólio de Arthur Octávio de Camargo Pacheco e Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco, como mencionado no texto (CHIARELLI, 1997, p. 14).

⁸⁴ No catálogo da mostra alternou-se a ordem de apresentação dessas duas grandes referências daquela edição: um desenho de Tunga abria o catálogo e o guache de Nery encerrava as páginas da publicação.

A edição seguinte, em 1999, reuniu 152 obras de quarenta artistas, sendo cinco obras premiadas e adquiridas pelo museu. Adotando uma organização já ensaiada na primeira edição, o curador selecionou obras seminais do acervo do museu, todas premiadas em diferentes edições do Panorama, para desenvolver sua proposta curatorial, que no caso era comemorativa e, portanto, autorreferente. Em seu texto curatorial, Chiarelli (1999) traçou um apanhado histórico sobre a criação e o desenvolvimento do programa e seus objetivos principais e iniciou o que mais tarde viria a descrever mais detidamente como diagnóstico do acervo do MAM naquele momento. O curador claramente privilegiou o papel do programa Panorama da Arte Brasileira na construção histórica daquele acervo.⁸⁵

Buscando evitar uma exposição de cunho retrospectivo, a escolha curatorial privilegiou o caráter contemporâneo da mostra, que tinha em vista a atualização da cena artística, ao menos em São Paulo, a cada dois anos. A curadoria optou por referenciar-se no programa, com o intuito de desenvolver sentidos a partir da escolha de algumas obras fundamentais do acervo, premiadas ao longo daqueles trinta anos, “buscando apontar a partir delas, problemas artísticos e estéticos, discutidos, desenvolvidos e/ou superados pelos jovens artistas brasileiros”.

As obras do acervo que serviram de eixos indicativos “para o mapeamento da produção brasileira que se desenvolveu nos últimos dois anos” foram: *Mastros*, 1970, de Alfredo Volpi, premiada em 1970; escultura *Sem título*, 1975, de José Resende, premiada em 1975; três desenhos *Sem título*, 1977, de Amílcar de Castro, premiados em 1977; *Você já faz parte*, 1990, de Nelson Leirner, premiada em 1990; tríptico *Sem título* (da série “Meninos”), 1995, de Paula Trope, premiada em 1995; e objeto *Sem título*, 1997, de Nazareth Pacheco, premiada em 1997. Em seu texto, o curador alegou que a escolha de apenas seis obras se fez necessária em função da limitação dos espaços expositivos do museu.

Tais obras dividiam-se em duas vertentes principais: as que remetiam a questões características do modernismo, em tentativas de continui-

⁸⁵ O título do texto curatorial de Tadeu Chiarelli na edição do Panorama de 1999 foi “O acervo como parâmetro”, que reflete o projeto da curadoria daquele ano, ou seja, privilegiar o papel do programa de exposições na ampliação do acervo do museu.

dade ou de superação dos problemas apontados por aquela produção, e as que “agregam ao discurso das especificidades de linguagem”, levando-se em consideração outro problema modernista, qual seja, o de encontrar novos paradigmas e desdobramentos poéticos para ampliar ou até superar os discursos sobre a especificidade das linguagens. Tomando como eixo a modernidade, a seleção das obras contemporâneas foi apresentada de uma forma que propiciasse o diálogo com essas questões. Foram colocados artistas que “resgatam e ampliam os postulados da modernidade” ao lado daqueles que radicalizavam suas propostas e muitas vezes superavam seus problemas originais, incluindo ainda o que Chiarelli indicaria como artistas que “atuam em territórios de cruzamento” entre os velhos e os novos problemas da arte.

A especificidade das linguagens – problema modernista por excelência – era uma questão importante num programa implementado por um museu de arte moderna que, através daquela dialética, prestava-se a recompor seu acervo, sobretudo de arte contemporânea, e, mais que isso, propunha-se a discuti-lo.

Sob a direção artística do curador Tadeu Chiarelli, o período de 1996 a 2001 caracteriza-se como um dos mais produtivos no que se refere aos processos de ampliação da coleção do museu ao buscar preencher algumas lacunas que a coleção, constituída até então por doações bastante heterogêneas, ainda apresentava. Segundo Chiarelli, “houve consenso de que o Museu de Arte Moderna somente voltaria a assumir seu papel caso justificasse todas as suas atividades a partir da posse de um acervo significativo de arte brasileira” (MAM, 2003b).⁸⁶ Essa mudança de paradigma foi identificada por vários agentes do campo, como Ricardo Resende, então curador do museu. Resende seria posteriormente o curador da edição de 2001 do Panorama, além de responsável pela curadoria da mostra “Panorama dos Panoramas”, realizada em 2008 no museu. Segundo ele, as mudanças implementadas a partir da edição de 1995:

⁸⁶ No entanto, como reforçou Chiarelli (2001), o aumento da coleção não veio junto com a ampliação e o desenvolvimento de seu espaço arquitetônico. Vale notar que a mostra “MAM na Oca”, realizada em 2006 no espaço da Oca (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez), constituiu-se como a maior mostra do acervo da instituição, a partir da possibilidade de ocupação da área total do edifício, cedido temporariamente para a instituição.

[...] confirmaram este novo perfil investigativo do museu e consequentemente trouxeram mais prestígio a este evento. O Panorama é hoje, junto à Bienal de São Paulo, um dos eventos artísticos mais importantes que acontecem no país a cada dois anos. (RESENDE, 2008)

Artistas como Nelson Leirner iam na mesma linha ao avaliarem os panoramas: “Nos anos 70, o Panorama era muito fragmentado. Mas em 1995, enveredou por um caminho fértil. Hoje não ocupa uma geografia, e sim um conceito”.⁸⁷ É curioso como essa avaliação é unânime entre os vários agentes. O alinhamento entre artistas e curadores é indício do papel ocupado pelo Panorama no circuito das artes – tanto por proporcionar uma atualização da cena artística contemporânea em recortes autorais quanto por permitir a criação de um novo acervo para a instituição.

Como vimos, a primeira fase do Panorama da Arte (Atual) Brasileira cumpriu uma agenda institucional específica: reativar a programação e gerar um novo acervo para o MAM SP. Depois de todas as dificuldades que se abateram sobre o museu a partir do afastamento de seu fundador, Ciccillo Matarazzo, a criação do Panorama contribuiu para o “renascimento” da instituição. Ao longo dos anos 1980, o MAM SP seguiu enfrentando dificuldades financeiras e percalços em sua gestão, mas o programa manteve-se fiel à sua missão institucional de promover alguma estabilidade para o museu.

A fragilidade da premissa conceitual do programa, no entanto, vinha sendo apontada desde suas primeiras edições. O principal ponto colocado em questão era sua capacidade de ser efetivamente panorâmico. Já em 1973, Paulo Mendes de Almeida havia procurado justificar “eventuais falhas” na abrangência do programa; em 1977, Frederico Morais declarava que o Panorama “já não mais representava uma síntese do que se fazia em todo país”; em 1978, Mario Schenberg apontava que uma “visão panorâmica” havia se tornado impossível.

Se o programa promoveu importante avanço como mecanismo capaz de garantir a estabilidade institucional, a amostragem de obras apresentada pelos Panoramas tendia para um viés relativamente conservador. Isso se explica, ao menos em parte, pela preocupação do Pa-

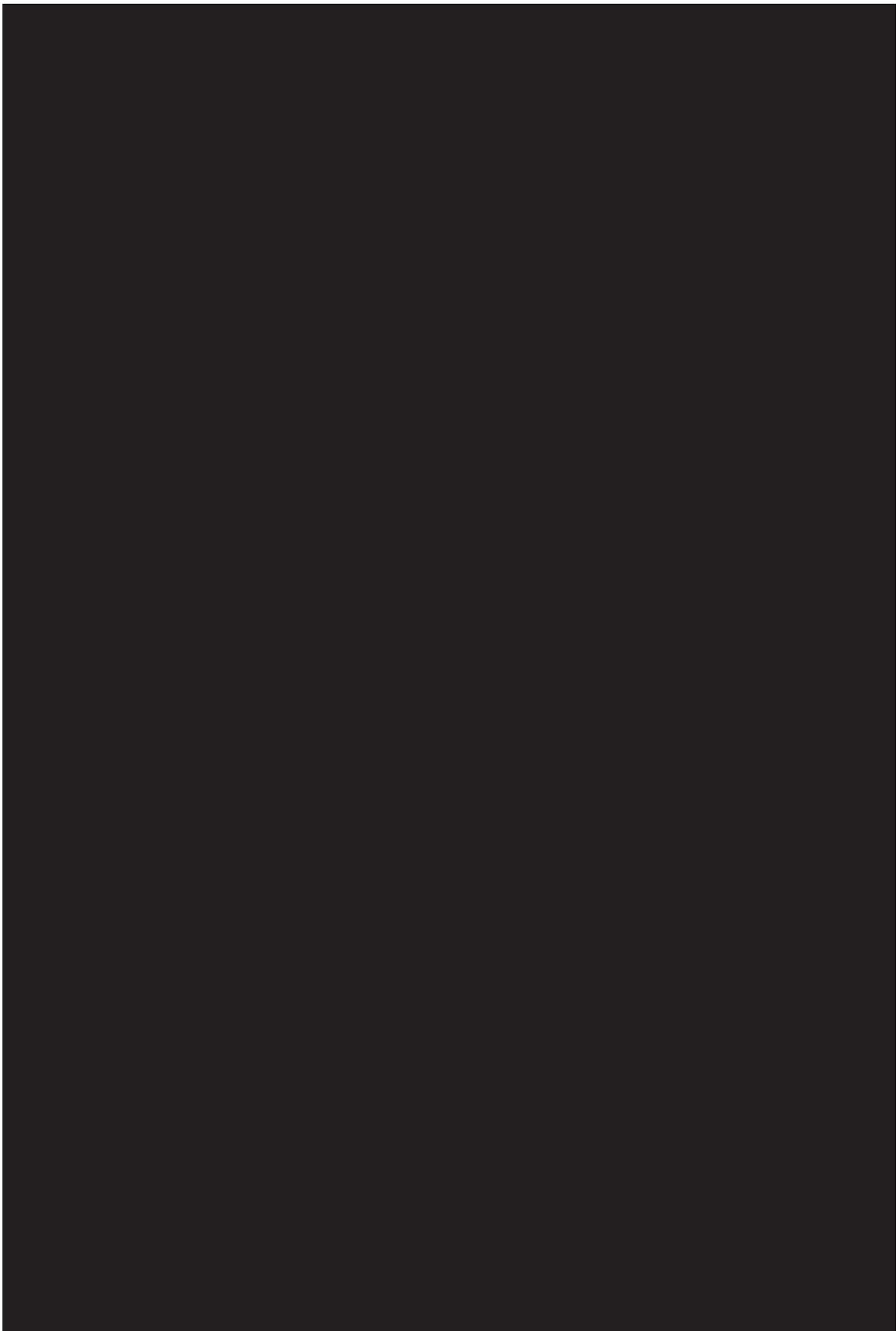
⁸⁷ Nelson Leirner, premiado em 1990, em depoimento prestado ao jornal Folha de S. Paulo em julho de 1998.

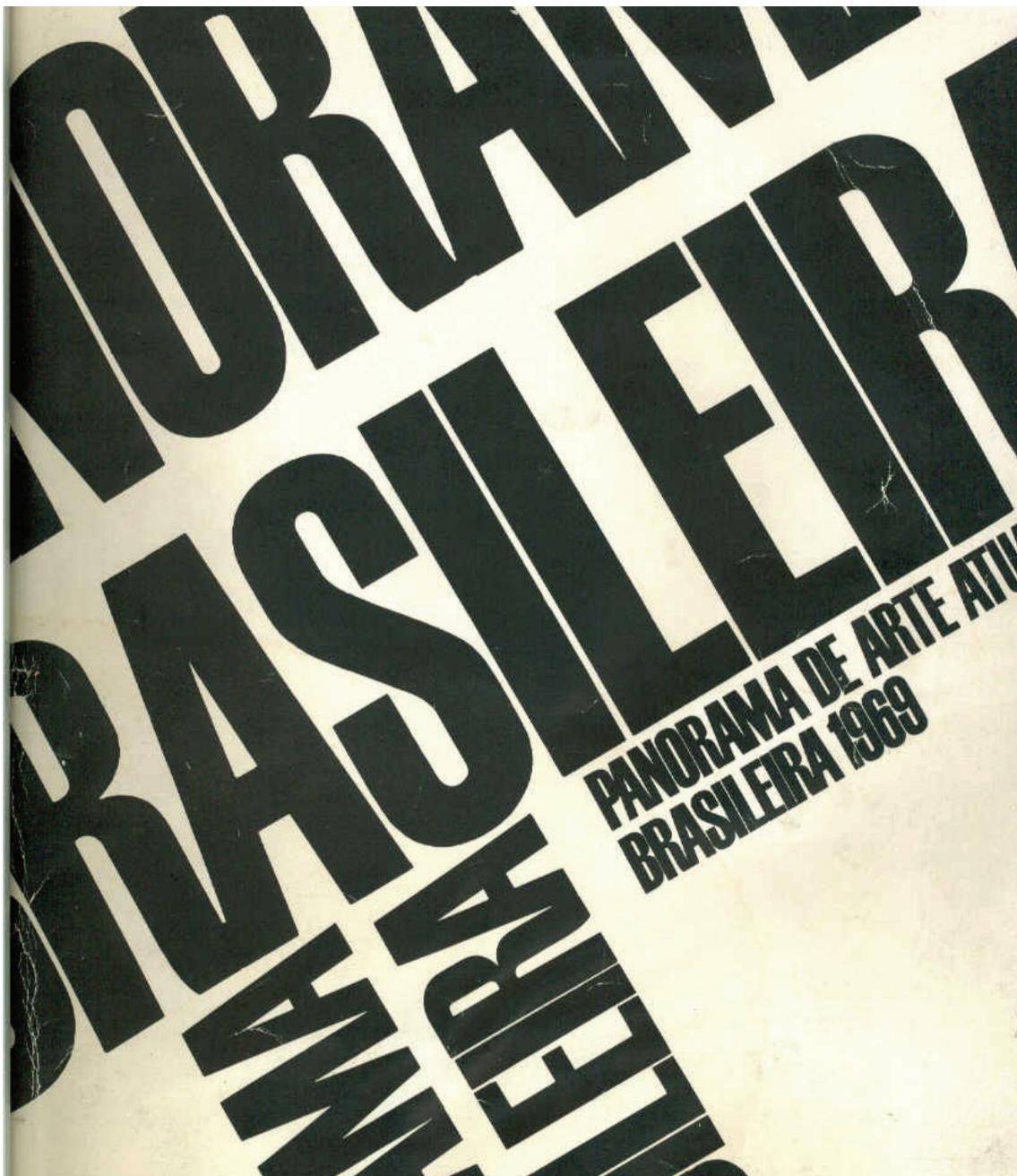
norama em formar uma nova coleção de arte moderna para o museu, além do que era preciso evitar constrangimentos, considerando-se o momento político do país.⁸⁸

As discussões sobre a autonomia da arte e a presença do Estado no circuito artístico extrapolam os limites do escopo desta dissertação. No entanto, é possível afirmar que a situação do MAM SP era relativamente frágil. Apesar de ser uma instituição privada, durante os anos da ditadura militar, contou com apoio direto dos governos municipais e estaduais ou mesmo de empresas ligadas ao Estado, como a Caixa Econômica Federal ou a Loteria Federal para a realização do Panorama. Isso pode nos ajudar a compreender também o fato de o Panorama não ter conseguido se distanciar do modelo dos Salões de Arte, que haviam contribuído para a formação dos acervos de alguns dos principais museus nacionais, como o Museu Imperial de Belas Artes. No que diz respeito ao financiamento, a partir da virada para os anos 1990, a instituição passou a contar com patrocínios regulados pelo Ministério da Cultura, através do mecanismo de incentivo fiscal que ficou conhecido como Lei Rouanet. A volta ao regime democrático e a ampliação das possibilidades de financiamento contribuíram para o processo de revisão das premissas e orientações do Panorama, acelerado pelas severas críticas recebidas pela edição de 1993.

Tomamos como premissa o fato de as edições de 1995, 1997 e 1999 representarem um período de transição para uma nova fase dos panoramas, em que curadores especializados, cujos currículos comprovavam experiências em pesquisa no campo artístico, ganharam protagonismo. Tal mudança viria a se consolidar a partir dos Panoramas dos anos 2000, cujas edições são analisadas no capítulo 3.

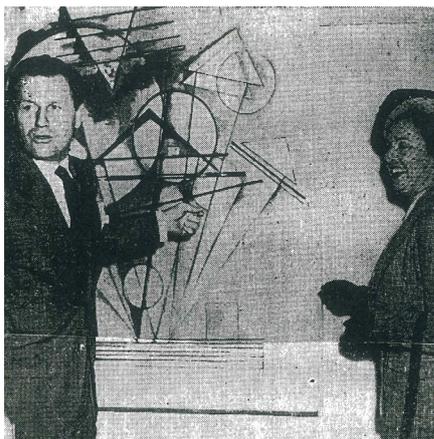
⁸⁸ Essas hipóteses são desenvolvidas ao longo do capítulo 2.



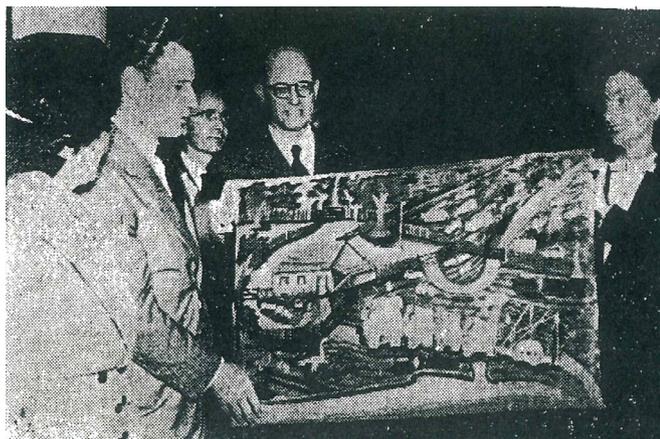


1

1. Capa do catálogo do 1º Panorama da Arte Brasileira 1969. (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo)



2



3



4



5

2. Nelson Rockefeller e Yolanda Penteadó observam pintura de Wassily Kandinsky, trazida por Léon Degand de Paris. 3. Nelson Rockefeller examina a tela de Joaquim Antônio da Silva, que lhe foi oferecida pela Sra. Yolanda Penteadó (à esquerda) e pelo seu esposo, Francisco Matarazzo Sobrinho (ao fundo). (Fonte imagens 2 e 3: "Museólogos Internacionais em São Paulo: fixada intensa cooperação entre os Museus de Arte Moderna de São Paulo" Diário de São Paulo, 1º Caderno, 16 de setembro de 1948) 4. Yolanda Penteadó e Ciccillo exibem obra de Giorgio De Chirico, *O Enigma de um dia*, 1914 (Fonte: Acervo MAC - USP) 5. Conferência "Arte e Público" de León Dégand, Biblioteca Municipal 9 de agosto de 1948. À esquerda Francisco Matarazzo Sobrinho, ao centro Léon Degand e à direita Carlos Pinto Alves. (Fonte: Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) 6. Vistas exposição "Do Figurativismo ao Abstracionismo"- Fonds Léon Degand - Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI. (Fonte: Catálogo Brasil: Figuração X Abstração no final dos anos 40, p.32)



6

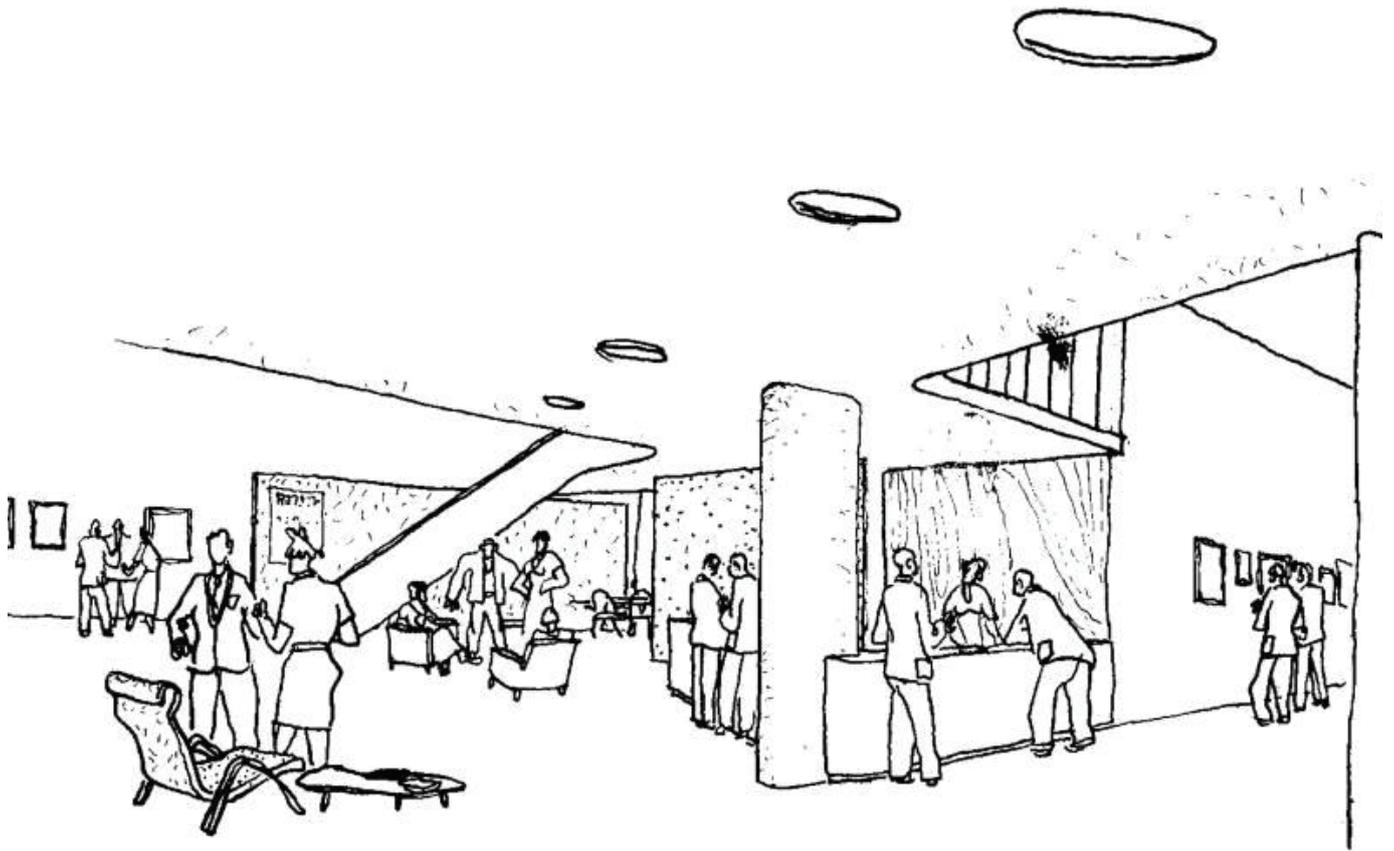


7

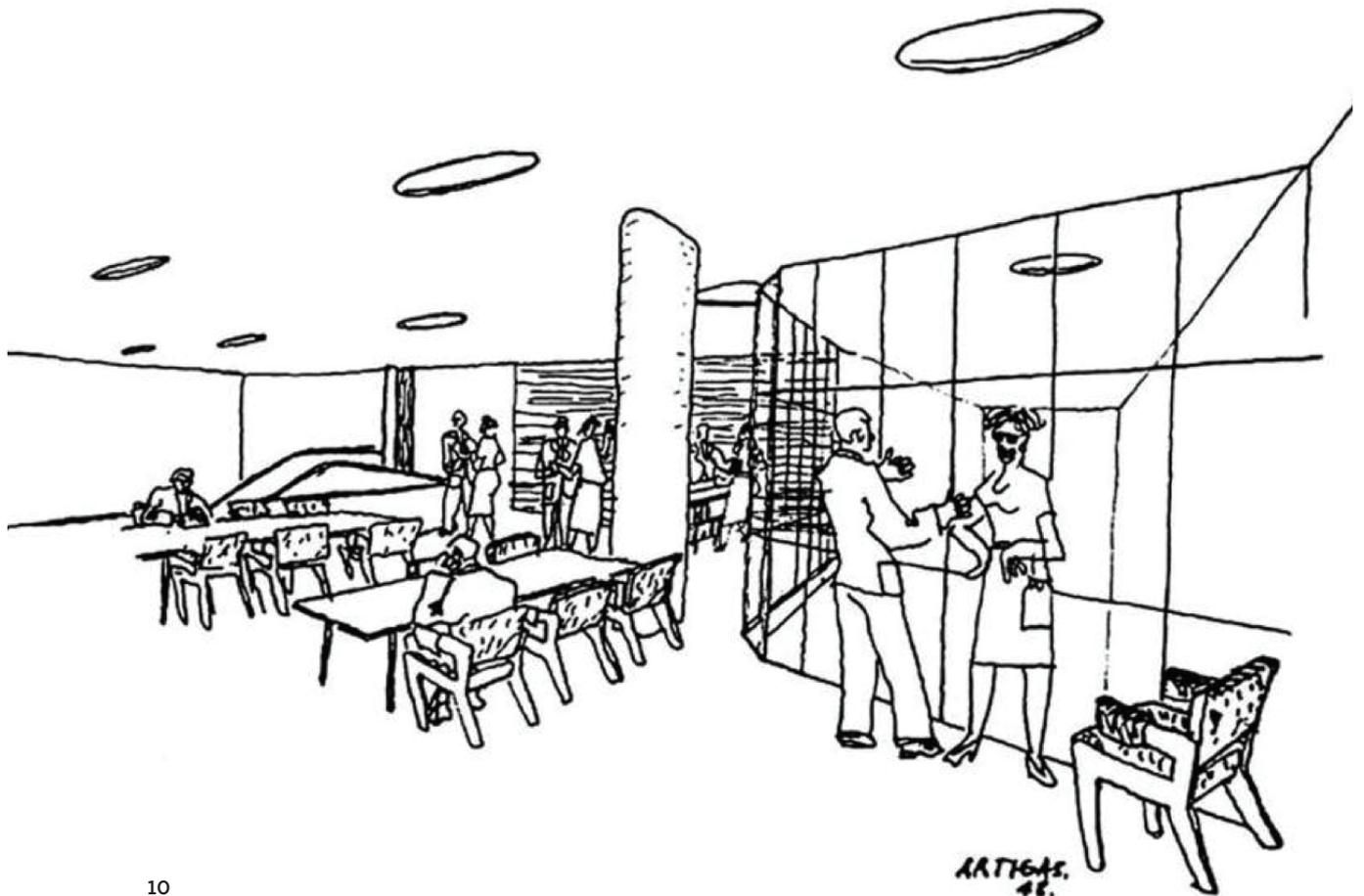


8

7. Primeira sede do MAM-SP Rua 7 de abril - exposição temporária do acervo. (Fonte: Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **8.** Assinatura do convênio entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o MoMA de Nova York. À esquerda Francisco Matarazzo Sobrinho e à direita Nelson Rockefeller. (Fonte: Acrópole, n.158, jun.1951. Foto de Leo Trachtenberg / Trayton Studios. Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo).



9



10

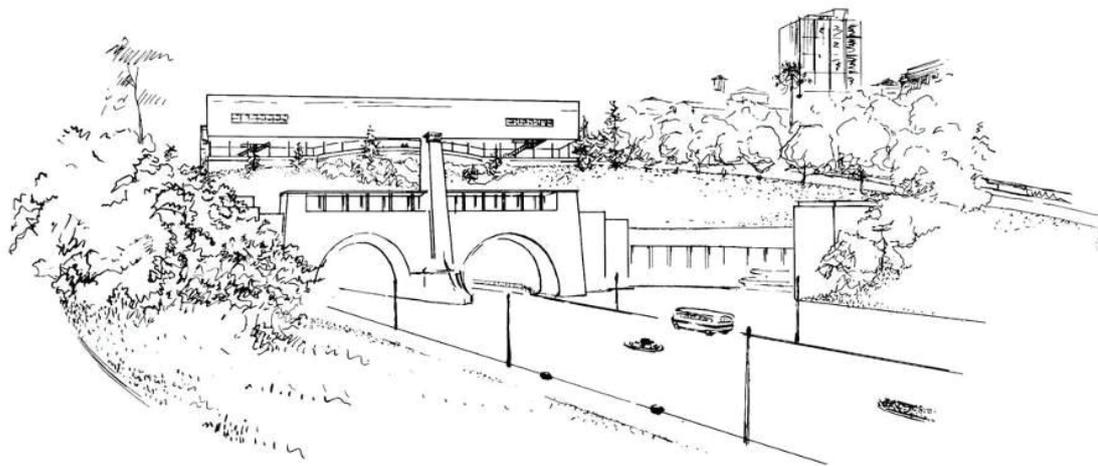
ARTIGAS.
48.

MAM

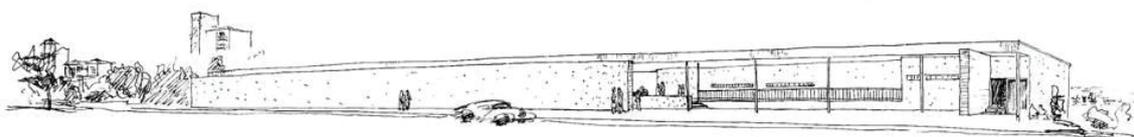
Iª BIENAL DE S. PAULO

L. SAIA ARQ.

[71]



11



ANTE-PROJETO
DO PAVILHÃO PROVISÓRIO
DA Iª BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PROJETO DE LUIZ SAIA, EDUARDO KNEESE DE MELLO
E PROJETO DE INTERIORES (EXPÓGRAFIA) DE JACOB RUCHTI
maio de 1951

12



13



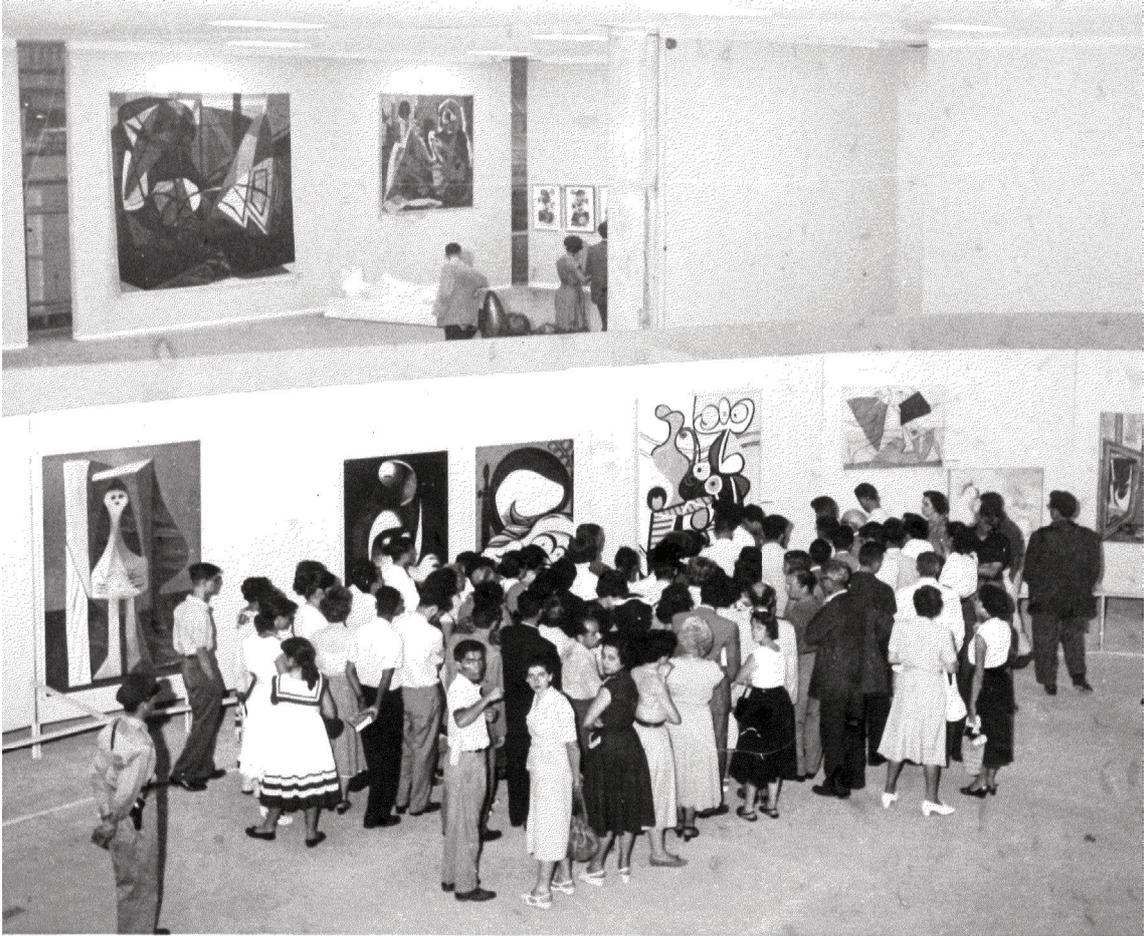
14

9 e 10. Croquis de Villanova Artigas para a sede do MAM-SP à Rua Sete de Abril. Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP. **11 e 12.** Ante-projeto para o Pavilhão Provisório no Trianon, para abrigar a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Vista para a avenida Paulista. Projeto de Luiz Saia, Eduardo Kneese de Mello e projeto de interiores (expografia) de Jacob Ruchti. (Fonte: Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **13 e 14.** Fachada do pavilhão da I Bienal na Esplanada do Trianon (Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles. Foto de Hans Gunter Flieg, 1951)



15

15. Montagem da I Bienal de São Paulo - Sala de exposição em 20 de outubro de 1951 (Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo) **16.** Visita guiada à sala Picasso na II Bienal (1953-1954) Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo **17.** Mapa geral do parque Ibirapuera com todos os equipamentos culturais pretendidos em 1954 (Fonte: www.parqueibirapuera.org (Acesso em 29 de setembro de 2017))



16



MAPA GERAL
DO
PARQUE IBIRAPUERA
EXPOSIÇÃO DO II CENTENÁRIO
E I FEIRA INTERNACIONAL DE
SÃO PAULO

17



18

18. O antigo Palácio dos Estados no IV Centenário (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras), sede da II Bienal de São Paulo à época. (década de 1950) (Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo) **19.** O antigo Palácio das Nações no IV Centenário (atual Museu Afro), sede da II Bienal de São Paulo à época. (década de 1950) (Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo) **20.** Getúlio Vargas, presidente da República, ao lado de Matarazzo Sobrinho, faz a entrega dos prêmios da II Bienal, faz entrega de prêmios da II Bienal ao artista Geraldo de Barros **21.** Entrega do prêmio à Maria Martins **22.** Entrega do prêmio à Alexandre Wolner (Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo)



19



20



21



22



23



24



25

23. Ciccillo Matarazzo e Getúlio Vargas na abertura da II Bienal (Fonte: Revista 40 Anos de Bienal (sem data). Fundação Bienal de São Paulo) 24. Autoridades visitam a Bienal (Fonte: Revista 40 Anos de Bienal (sem data). Fundação Bienal de São Paulo) 25. Autoridades na abertura da Bienal. À esquerda Paulo Maluf, no centro Ciccillo Matarazzo e à esquerda, no microfone, o Governador Abreu Sodré (Fonte: Revista 40 Anos de Bienal (sem data). Fundação Bienal de São Paulo) 26. Público visitando as primeiras Bienais (Fonte: Revista 40 Anos de Bienal (sem data). Fundação Bienal de São Paulo).



26



27



28



29



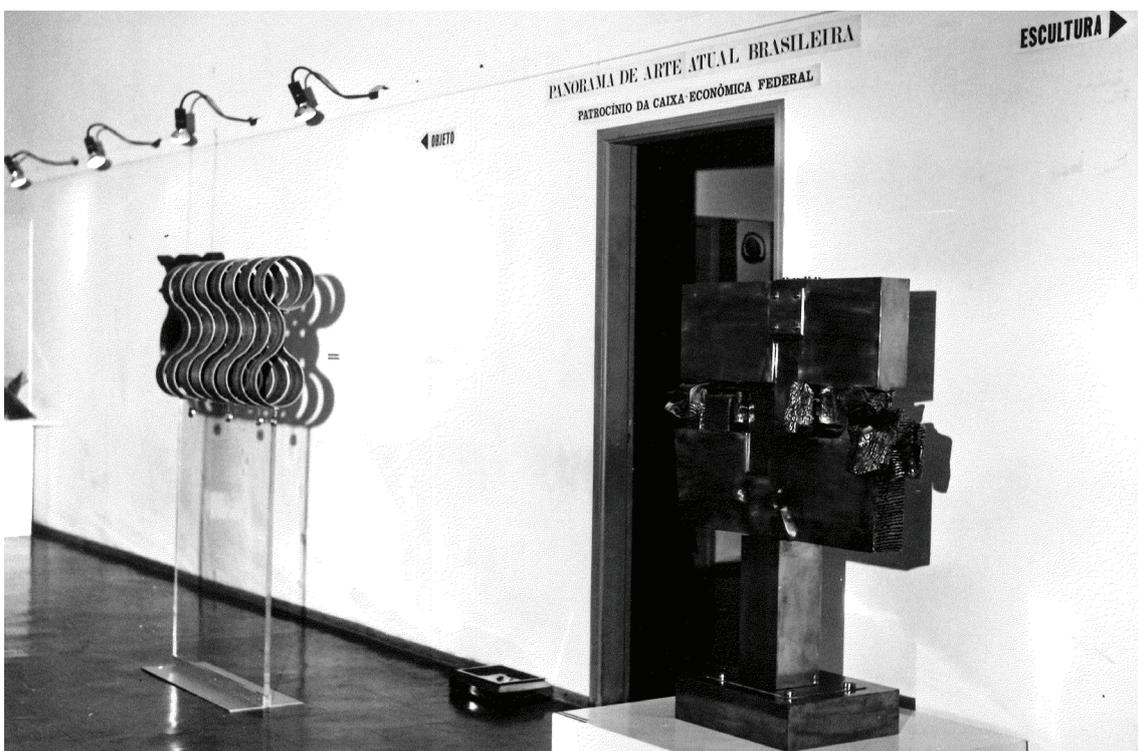
30

27. Assinatura do ato oficial que transferiu o acervo do MAM para a USP, em 9 de abril de 1963. Na foto o Sr. Matarazzo Sobrinho assinando ao centro, à esquerda o escritor Ulhôa Cintra e à direita o professor Pedro de Alcântara (Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo) **28.** Francisco Matarazzo Sobrinho e Mario Pedrosa em 1960, em frente ao Pavilhão da Bienal (Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo) **29.** Diná Lopes Coelho, diretora do MAM, ao lado de um trabalho, não esconde seu sorriso de vitória (Fonte: Revista Shopping News de São Paulo, 27 de abril de 1969 - Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **30.** Recorte de jornal por ocasião da reinauguração do Museu de Arte Moderna em São Paulo com a mostra Panorama da Arte Atual Brasileira, em 1969 (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo)



31

31. Porta de entrada do MAM de 1968 à 1982 (Fonte: Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) 32. Panorama da Arte Atual Brasileira Escultura 1971 (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo)



32



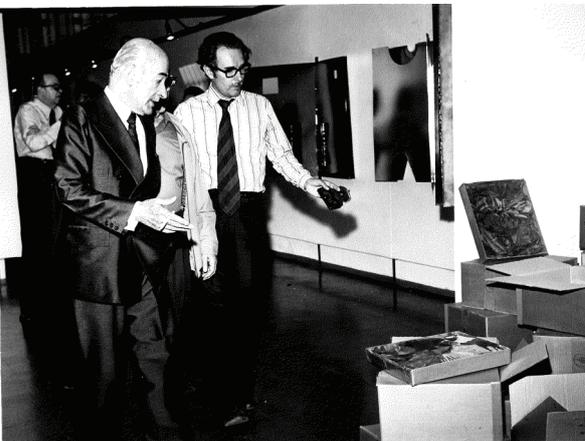
33



34



35



36

33. Diná montando no MAM, 1974. (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **34.** Diná Lopes Coelho, diretora técnica do MAM de 1967 à 1981, durante o Panorama de 1975. (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **35.** Ivo Mesquita e Stella Teixeira de Barros (Panorama 1975) (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **36.** Integrante do Júri de premiação Hugo Auler, e artista Sergio Augusto Porto ao lado de sua obra *Sem Título*, premiada na categoria Objeto, Panorama de Arte Atual Brasileira 1975 (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo)



37



38



39



40



41

37. Foto dos membros do Júri de premiação Hugo Auler, Clarival do Prado Valadares e Olívio Tavares de Araújo, em frente ao MAM e ao lado da obra Cantoneiras do artista Frans Weissmann, obra premiada nesta edição da mostra, na categoria Escultura - Panorama de Arte Atual Brasileira: Esculturas e Objetos, 1975 (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **38.** Aparício Basílio da Silva, presidente do MAM, Marta Stickel e Antonio Carlos Batista, durante evento do MAM em 1986 (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **39.** Aparício Basílio da Silva, David Rockefeller e Valú Órea em 1986 (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **40.** Abertura do Panorama 1986 (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **41.** Renina Katz (premiada) e diretor da empresa Susano de Papéis e Celulose no Panorama 1984 - Arte sobre Papel (Fonte: Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo) **42, 43 e 44.** Imagens da Exposição Espelhos e Sombras (1994) (Fonte: Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo)



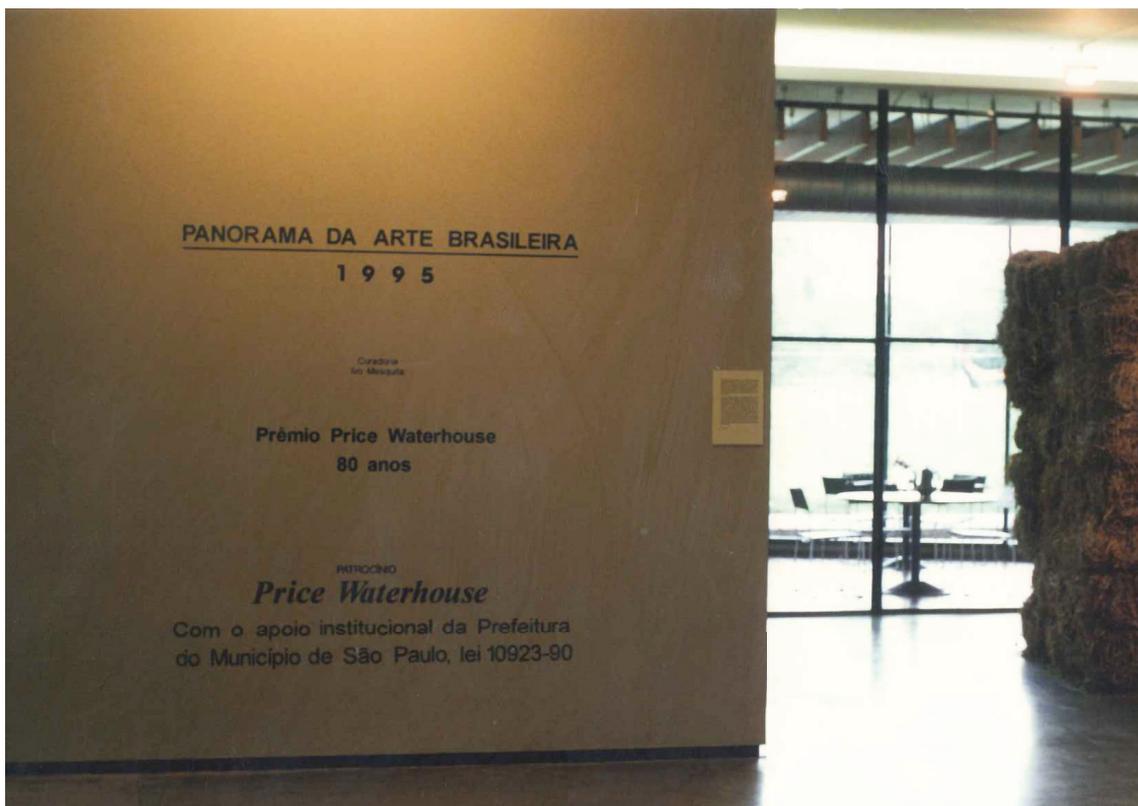
42



43



44



45



46

Panorama da Arte Brasileira 1995

45. Entrada da exposição do Panorama de Arte Brasileira 1995 46. Vista da exposição do Panorama de Arte Brasileira 1995, no centro obra de José Damasceno, *Solilóquio*, 1995 (Fonte: Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo)



47

47. Vistas da exposição do Panorama de Arte Brasileira 1995, à esquerda, no chão, obra de Carine Weilde, *Construtivismos após a Destruição*, 1995, e à direita, no chão, obra de Eliane Prolik, *Campânulas*, 1995 48. Vistas da exposição do Panorama de Arte Brasileira 1995, na parede à esquerda obra de Rodrigo Andrade, *Sem título*, 1994/1995 e à direita obra de obras de Beatriz Milhazes, *Tonga I*, 1994 (Fonte: Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo)



48



Panorama da Arte Brasileira 1997

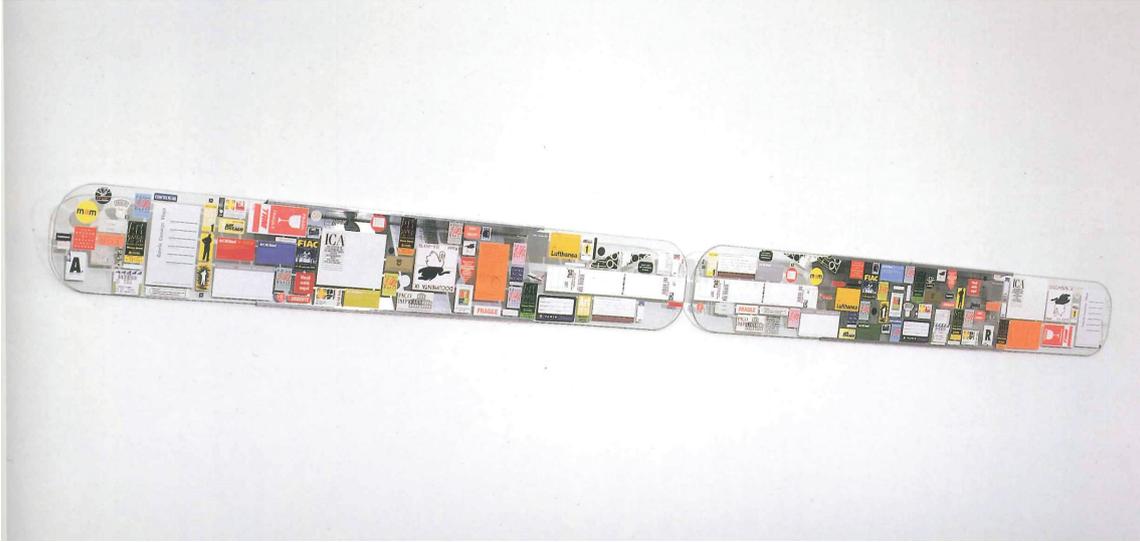
49. Entrada do Panorama da Arte Brasileira de 1997, obra de Ismael Nery, Sem título, sem data. **50.** Obra de Keila Avelar, *Despелamento tronco mulher*, 1997 **51.** Obra de Tunga, *Sem título*, 1997 (Fonte: Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo)



50



51



52



53



54



55



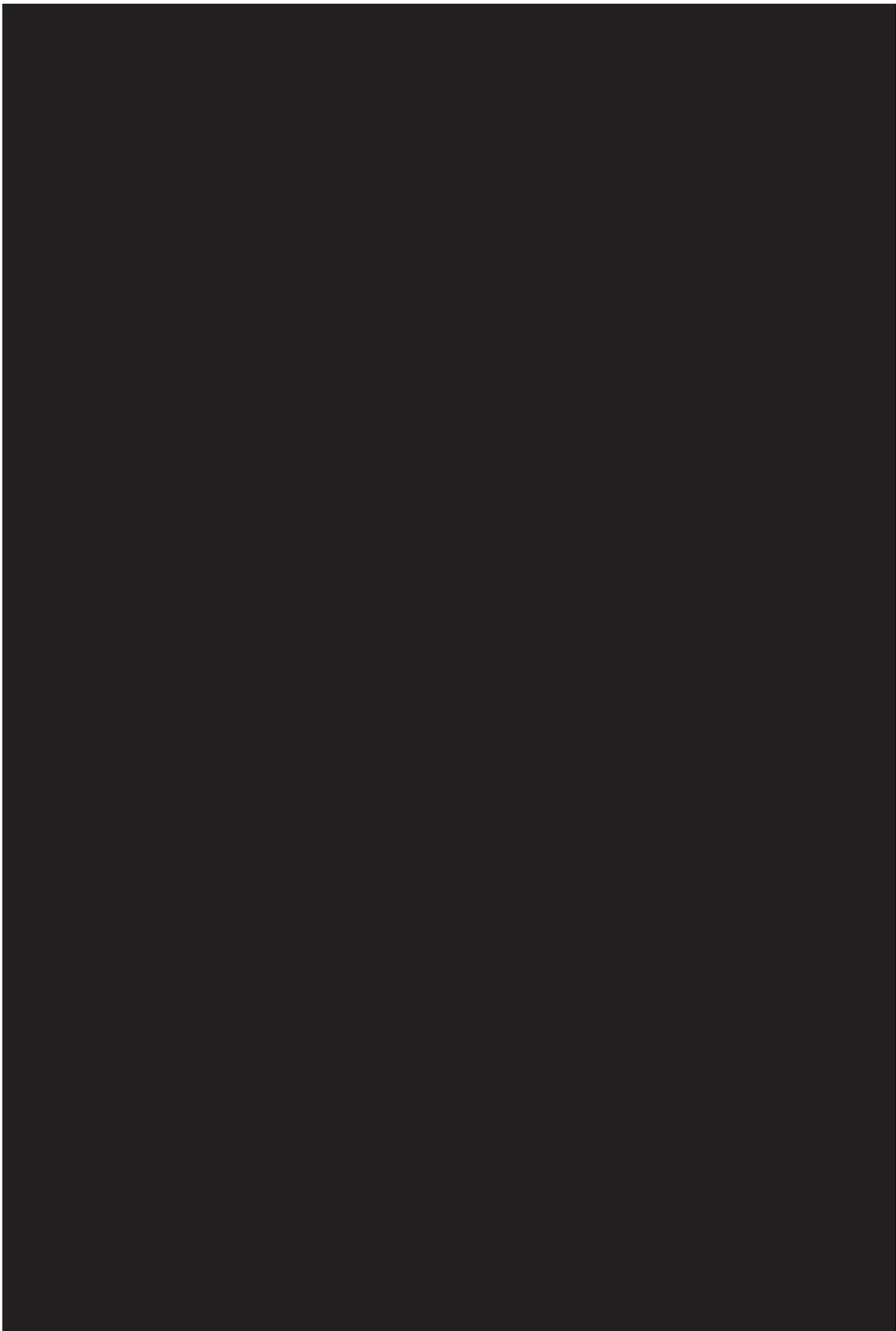
56



57

Panorama da Arte Brasileira 1999

53. Obra de Jac Leirner, *Sem título*, 1999 54. Obra de Yiftah Peled, *Obra em espaço público*, 1997/8 55. Obra de Michel Groisman, *Transferência*, 1999 56. Vista geral da exposição 57. Obra de Alfredo Volpi, *Mastros*, 1970 (Fonte: Catálogo Panorama da Arte Brasileira 1999)



CONTEXTO E VOCAÇÃO DO PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

O segundo capítulo desta dissertação pretende apresentar e discutir aspectos relacionados às premissas e à vocação do programa de exposições, e, em alguns sentidos do próprio museu, situá-los no contexto paulista e brasileiro do sistema das artes.

No item 2.1, argumento que o programa de exposições proposto por Diná Lopes Coelho baseava-se em um modelo já consagrado de exposições coletivas nacionais, os tradicionais Salões, e discuto de que forma o modelo reforçava um pensamento nacionalista para o campo das artes visuais. No item 2.2, tomo a reativação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1969, para acompanhar as discussões do campo artístico naquele período, a partir da apresentação de algumas mostras nacionais emblemáticas que precederam a sua criação. Em seguida, no item 2.3, apresento brevemente o contexto cultural institucional do período e, sobretudo, alguns programas voltados à arte contemporânea à época da criação do Panorama, como as ações promovidas pelo MAM do Rio de Janeiro e pelo MAC USP. O item 2.4 traz um balanço da primeira fase do programa de exposições, apontando algumas dificuldades e questionamentos sobre o formato e a estrutura institucional responsável por sua realização, assim como o

impacto das diversas mudanças na gestão do museu nos resultados do projeto. Em 2.5 introduzo uma discussão mais específica sobre a relação do MAM SP e seu Panorama com a Bienal de São Paulo, instituição vizinha, realizada pela Fundação Bienal. Essa proximidade física se estende para termos programáticos e também em seu papel formador e vanguardista nas discussões institucionais e curatoriais. No item 2.6, discuto especificamente a possível relação e os pontos de contato entre o programa do MAM SP e o programa Bienal Nacional, ou Pré-Bienal, realizado pela Fundação Bienal nos anos 1970, 1972, 1974 e 1976. Essas mostras foram criadas sob a mesma premissa de estabelecer um panorama da arte nacional, com o objetivo de selecionar a representação brasileira nas bienais internacionais que ocorreriam nos anos seguintes à sua realização. No item 2.7 inicio uma discussão sobre a consolidação da figura do curador enquanto proponente de leituras possíveis sobre a história da arte ao longo da década de 1980. Finalmente, no item 2.8, apresento um aspecto bastante polêmico, que de alguma forma aproximava a atuação da Bienal de São Paulo à do MAM SP, no que diz respeito ao estímulo ao colecionismo, que se configurava nas vendas de obras promovidas pelas duas instituições até a década de 1990.

2.1 A criação de uma arte nacional: o caso dos Salões

Se o Panorama da Arte Brasileira criado pelo MAM SP (então uma instituição sem acervo e sem sede) pode ser considerado uma iniciativa pertinente e valiosa, cabe ressaltar que o formato adotado estava longe de ser original. Com o objetivo de recriar um acervo para a instituição e reativar a sua programação, o Panorama reproduzia em grande medida o formato do tradicional Salão Nacional de Belas Artes. O recurso ao modelo historicamente consagrado dos Salões parece ter sido uma tentativa de superar o impasse institucional em que se encontrava o MAM SP após a transferência de seu acervo para a Universidade de São Paulo, no contexto politicamente difícil da ditadura militar. Em época de nacionalismo exacerbado e ânimos políticos exaltados, a proximidade com o modelo histórico dos Salões, que remetia ao século anterior, assim como o recorte que privilegiava o “nacional”, acabava por conferir alguma segurança institucional ao projeto.

No Brasil, a tradição dos programas de exposições teve início com a instauração do Salão Nacional de Belas Artes. Com mostras anuais, a primeira edição foi inaugurada em 12 de dezembro de 1840, na Academia Imperial de Belas Artes,⁸⁹ ainda sob a designação de “Primeira Exposição Geral de Belas Artes”. Durante o Império foram realizadas 26 edições da mostra, com periodicidade irregular,⁹⁰ sendo a última delas em 1884. Com o fim do império, a Academia foi extinta, renascendo em 1890 já com o nome de Escola Nacional de Belas Artes.⁹¹ O Salão voltaria a ser realizado em 1894, sob o título de Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes (LUZ, 2005, p. 84), tendo assumido, a partir de então, maior regularidade.

Durante o século XIX, e até meados do século XX, os Salões contribuíram de forma bastante eficaz para a formação de um circuito de arte no país e propiciaram uma experiência relativamente democrática. Aberto a todos os artistas, independente da origem ou formação artística,⁹² apresentou artesões ao lado de artistas acadêmicos e modernos e acompanhou as tendências e transformações da cena artística nacional. Segundo Paulo Herkenhoff (2005, p. 10):

O Salão (Nacional de Belas Artes) articulou o Brasil, de Norte a Sul, dos gaúchos como Porto-Alegre e Weingärtner ao amazonense Manuel Santiago, o primeiro pintor abstrato brasileiro já na década de 1910. Ainda que com percalços e falhas significativas, nenhuma instituição abrigou os artistas do país com a generosidade do Salão Nacional.

⁸⁹ A Academia Imperial de Belas Artes foi inaugurada em 1826, por Dom Pedro I, no Rio de Janeiro (ESTRADA, 1995, p. 13).

⁹⁰ Segundo o pesquisador Alfredo Galvão (1965, p. 10), foram realizadas exposições nos anos de 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1852, 1859, 1860, 1862, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1870, 1872, 1875, 1876, 1879 e 1884.

⁹¹ Em 1931 a Escola Nacional de Belas Artes foi extinta como instituição autônoma, sendo absorvida pela Universidade do Rio de Janeiro. Ela continua em atividade até os dias de hoje como a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁹² No texto de introdução da reedição do livro *Arte brasileira* de Luiz Gonzaga Duque Estrada, Tadeu Chiarelli nos lembra que chegada da Missão Francesa, em 1816, e a instalação da Academia Imperial de Belas Artes significaram uma grande mudança no papel dos artistas na sociedade. Com a Academia, a formação do artista passaria a ser considerada erudita, e seu papel na sociedade o de um profissional das artes, “consciente da tradição, ou das tradições artísticas e culturais do momento” (CHIARELLI, 1995a, p. 13).

As amarras da Academia com a tradição europeia, no entanto, se tornariam um entrave para aqueles que buscavam uma temática pictórica própria, vinculada à realidade brasileira. A questão do “nacional” como elemento modernizador se tornaria central em manifestações como a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, e o Salão de 1931,⁹³ no Rio de Janeiro.⁹⁴

Vale lembrar que, desde a proclamação da república, alguns grupos de intelectuais já discutiam a necessidade de se construir um passado para o Brasil, uma “memória nacional” que desvinculasse sua história e seu imaginário de Portugal, valorizando aspectos da cultura local, ou seja, “valores típicos brasileiros” (CHIARELLI, 1995, p. 15).⁹⁵

A rivalidade entre acadêmicos e modernos se estenderia pelos anos seguintes. Em 1940, no 46º Salão Nacional, foram criadas duas divisões: a “Geral” e a “Moderna”. Já em 1952, porém, a divisão Moderna seria extinta, com os artistas modernos passando a dispor de uma mostra específica, o Salão Nacional de Arte Moderna. Ambos os salões ficavam subordinados à Comissão Nacional de Belas Artes.⁹⁶ Considerados pontos de inflexão na cena das artes e da cultura do país,⁹⁷ e absorveram de forma inédita e coletiva a então recente produção moderna brasileira. Estes “eventos-instituições” mantiveram-se abertos às críticas e transformações contemporâneas e levaram “para

⁹³ A 38ª Exposição Geral de Belas Artes, realizada entre os dias 1º e 29 de setembro de 1931, na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro, ficou conhecida como Salão de 31 ou Salão dos Tenentes. Reduto da arte acadêmica, o Salão daquele ano foi excepcionalmente dominado pelos artistas modernistas, devido à orientação dada ao evento pelo arquiteto Lúcio Costa, que havia assumido a direção da Enba no ano anterior, buscando promover a renovação da instituição.

⁹⁴ Se no contexto desses dois eventos o elemento nacional tinha caráter libertário, é preciso lembrar que a premissa nacional também esteve no centro do movimento Verde Amarelo, liderado por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia – e que serviria de matriz intelectual para a Ação Integralista Brasileira. Não cabe aqui refazer um balanço dos movimentos modernistas dos anos 1920 e 1930. Para isso, ver Lafetá (2000).

⁹⁵ “Apenas como exemplo, um fato significativo: criado em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro teria como uma de suas funções construir uma história do Brasil, uma memória nacional que devia valorizar os aspectos autóctones do país” (CHIARELLI, 1995, p. 15).

⁹⁶ Em 1978, devido à irreversível perda de espaço por parte da arte acadêmica, os dois salões foram extintos, passando a existir um único Salão Nacional de Artes Plásticas, cuja última edição foi realizada em 1990.

⁹⁷ Sobre os Salões do século XX, ver Oliveira (2001).

a arena-pública questões identitárias, lógicas de mercado, rivalidades entre artistas locais e ‘estrangeiros’, a censura e o descaso, além de toda uma gama de obras de arte absorvidas por diferentes instituições públicas, como os museus locais” (OLIVEIRA, 2011, p. 231).

Criado em 1948, sob a égide modernizante da capital econômica do país, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) também foi palco de uma série de discussões acaloradas sobre a influência europeia na arte nacional.⁹⁸ Mesmo enfrentando grandes dificuldades institucionais e financeiras, que obrigaram o museu a adaptar suas bases vocacionais em diversos momentos de sua história, o MAM SP desempenhou um papel fundamental para o estabelecimento e a divulgação da arte produzida no Brasil.⁹⁹ Como já comentado no primeiro capítulo, além da criação do Panorama da Arte Brasileira e de outras

⁹⁸ Ver Barros (2002).

⁹⁹ Segundo dados do arquivo do MAM SP, além da realização dos Panoramas, algumas das exposições realizadas entre 1969 e 1995, quando se inicia a gestão de Tadeu Chiarelli como diretor artístico da instituição, foram: “Retrospectiva Di Cavalcanti” (1971), “Lívio Abramo: desenhos e gravuras de 1926 a 1970” (1972), “Waldemar da Costa: retrospectiva e homenagem ao mestre - coletiva”, (1972), “Lothar Charoux: retrospectiva” (1974), “Maria Guilhermina - esculturas”, (1975), “Retrospectiva Alfredo Volpi - 1914-1975” (1975), “Ceschiatti - esculturas” (1976), “Yolanda Mohalyi - retrospectiva” (1976), I Trienal de Tapeçaria (1976), “Colecionadores das arcadas” (1977), “Gerda Brentani: retrospectiva”, (1977), “Ianelli do figurativo ao abstrato” (1978), “19 pintores” (1978), II Trienal de Tapeçaria (1979), “Arte plumária do Brasil: Museu Paraense Emílio Goeldi” (1980), I Trienal de Fotografia do MAM (1980), “Arte transcendente - pintura” (1981), “Milton Dacosta: retrospectiva” (1981), “Do modernismo à Bienal” (1982), III Trienal de Tapeçaria (1982), “Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira” (1984), “Pintura e tal: coletiva” (1985), I Quadrienal de Fotografia (1985), “Destques da arte contemporânea brasileira” (1985), “Antônio Henrique do Amaral: obra em processo 1956-1986” (1986), I Quadrienal de Propaganda (1986), “Olho & óleo” (1987), “Modernidade: arte brasileira do século XX” (1987), “MAM: Aderbal Moura; Antônio Vitor; Charbel; Décio Soncini; Graciela Rodriguez; Ivone Couto; Jair Glass; Maria do Carmo” (1989), “Arte híbrida - Leda Catunda, Ana Tavares, Mônica Nador, Sérgio Romagnolo” (1989), “A gravura de Iberê Camargo - uma retrospectiva” (1991), “Bernardita Vattier e Tatiana Alamos” (1991), “Alexandre Martins Fontes; Mauro Claro; Marcelo Villares; Geraldo Souza Dias” (1991), “Shirley Paes Leme - objetos/instalações” (1992), “Gravuras - Mariannita, Elisa Bracher e Herman Tacasey” (1992), “Ángelo Palumbo” (1992), “Acervo do MAM/SP - óleo e papel” (1993), “Obras para ilustração do Suplemento Literário 1956-1967” (1993), “Antônio Henrique do Amaral” (1993), “Arthur Luiz Piza” (1994), “Maria Leontina” (1994), “Brito Velho - pinturas” (1994), “Mestres americanos contemporâneos: gravuras Andy Warhol, Charles Bell, Donald Sultan, Jonathan Borofsky, Robert Indiana” (1995), “Precisão - Amílcar de Castro, Eduardo Sued, Waltercio Caldas” (1994), “The spirit of native America” (1994), “Espelhos e sombras” (1994), “Luiz Hermano - esculturas para vestir” (1995), “Livro-objeto - a fronteira dos vazios” (1995), “Carmela Gross: Facas” (1995), “Gary Tullis - work shop” (1995), “O Grupo Santa Helena: Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Fulvio Pennachi, Rebolon Gonçalves, Alfredo Rullo Rizzotti, Humberto Rosa, Alfredo Volpi e Mário Zanini” (1995), “Cindy Sherman: o si mesmo que não é o único (The self which is not one)” (1995), “MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo, DBA” (1995).

[94] poucas mostras relacionadas à pequena coleção do novo MAM SP, uma preocupação com a recuperação do passado recente da arte brasileira também marcou grande parte da programação do novo museu, caracterizando-se como um dos pilares de sua política artístico-cultural (CHIARELLI, 2001, p. 14).

Cabe notar que justamente as ideias de “panorama” e de “arte brasileira”, também evocadas pelos Salões, se tornaram os principais disparadores para as mudanças vocacionais pelas quais o programa passaria a partir de meados dos anos 1990. O questionamento a respeito dessas duas expressões se tornaria problema central para os curadores e a instituição nas edições dos anos 2000 e 2010 – assunto que será abordados no terceiro capítulo desta dissertação.

2.2 Entre o moderno e o contemporâneo: exposições nos anos 1960 e 1970

A inexistência de situações similares em outras instituições, no que se refere a modelos anteriores ao “esvaziamento” do Museu de Arte Moderna de São Paulo a partir da doação de todo o seu acervo para a Universidade de São Paulo em 1962, criou um precedente único e determinante para os caminhos tomados pela instituição em seu processo de reinvenção. Lançado em 1969, um ano após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), e o consequente aprofundamento da repressão do regime militar iniciado em 1964, o novo programa de exposições do MAM SP buscava apresentar um quadro ampliado da produção artística nacional.

Inicialmente, o Panorama cumpria ao menos duas funções no contexto institucional: a de formar uma nova coleção para o museu e a de reativar a sua programação com mostras de arte brasileira, buscando reposicionar o museu frente ao meio e a produção artística atual do país. No entanto, a análise das primeiras edições do programa permite afirmar que não houve uma seleção direcionada às novas vanguardas nacionais. Ou seja: não parece ter sido premissa do programa revelar proposições artísticas mais transgressoras ou ainda fortalecer novas proposições sobre o papel da arte na socie-

dade.¹⁰⁰ Ainda que o programa contemplasse muitas obras recentes de tendência construtiva de artistas como Hermelindo Fiaminghi, Clodomiro Lucas, Maurício Nogueira Lima, Lothar Charoux, Juarez Magno e Sérgio Camargo, chama atenção a ausência de uma cena mais atual, considerado o destaque que teve a chamada Vanguarda Brasileira justamente no início dos anos 1970, quando o programa de exposições se firmava. Essa importante cena artística, que se adensava desde o fim dos anos 1950, procurava se emancipar das ideias do modernismo, movendo-se para o que viria a constituir o primeiro momento do que se conhece hoje como arte contemporânea brasileira.¹⁰¹ Voltaremos a isso mais adiante.

¹⁰⁰ Gostaria de ressaltar que a discussão sobre a presença do ideário de vanguarda no Brasil se insere em um debate mais amplo e complexo, que também envolve uma disputa de discursos em torno de suas origens, de sua “paternidade”. Dele participaram críticos e historiadores da arte, como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Ronaldo Brito. A narrativa mais disseminada se baseia na ideia segundo a qual a vanguarda brasileira foi aquela gestada no Rio de Janeiro, pelos artistas cariocas ou que ali atuavam, caso de Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, Rubens Gerchman e outros, considerados herdeiros do legado neoconcretista, particularmente das proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Mais recentemente, no final da década de 1980, surgiu uma das análises mais completas e articuladas dentre os autores que se dedicaram ao problema. Daisy Peccinini, na tese *Novas figurações, novo realismo e nova objetividade: Brasil anos 60*, defendida na ECA-USP em 1987 e republicada em 1999 como livro pelo Instituto Itaú Cultural como *Figurações Brasil anos 60* (ALVARADO, 1999), aponta, entre outros temas, para a noção de “irradiação” da vanguarda, a partir do Rio, para outras regiões do país, incluindo São Paulo e Belo Horizonte. A análise dessa questão não é objetivo desta dissertação, centrada na no contexto histórico e na análise das diferentes edições do programa *Panorama da Arte Brasileira*.

¹⁰¹ Uma interpretação recorrente sobre a gênese da arte contemporânea no Brasil refere-se ao movimento concretista e neoconcretista. A partir de um certo esgotamento do ciclo modernista nas artes visuais brasileiras, tais movimentos, ainda compreendidos no conjunto como as Vanguardas Construtivas no Brasil (BRITO, 1977), inaugurariam um novo o ciclo “pós-moderno”. O concretismo, surgido ainda na década de 1950, pode ser entendido dentro do contexto das vanguardas construtivas no Brasil, em que um pensamento racionalista apresentava-se em chave prospectiva, acompanhando um movimento evolucionista, característico ao contexto das vanguardas históricas. Pedrosa apostava que as experimentações concretistas, tão antenadas com a moderna arquitetura brasileira e ao mesmo tempo afastada da pura doutrinação europeia (já que o momento abstrato na Europa e Estados Unidos havia passado), poderiam ser um embrião de uma arte moderna e autóctone, com acentos profundamente enraizados no momento local (PEDROSA, 2004, pp. 317-319). Por sua vez, o neoconcretismo propunha uma superação do concretismo a partir do “ultrapassamento da ortodoxia racionalista concretista em favor do sensualismo fenomenológico” (LEONIDIO, 2013, p. 97). No início da década de 1970, a partir de uma confluência radical entre arte e política, uma nova vanguarda nascia no Brasil. A partir de exposições como “Do corpo à terra” e “Vanguarda brasileira”, comentadas nesta pesquisa, o período apontou caminhos conceituais para a construção da chamada Vanguarda Brasileira.

Há que se compreender em que sentido a reativação do Museu de Arte Moderna de São Paulo acompanharia as discussões do campo artístico. Liderado por Arnaldo Pedrosa D’Horta, o projeto do novo MAM SP percorreria duras estradas em busca do reestabelecimento da instituição. Lembre-se que no novo estatuto do museu, datado de 1963, os dirigentes e conselheiros já demonstraram estar atentos à responsabilidade da instituição na “difusão” da “arte contemporânea”. No entanto, o mesmo estatuto confirmava o desejo da instituição em constituir um acervo de “obras modernas” (e não contemporâneas).¹⁰² Já nos regulamentos do Panorama, tal abertura ao contemporâneo só apareceria no regulamento em 1985. Antes disso os regulamentos seguiam enunciando a designação “arte moderna” como objetivo principal no que tangia à difusão, mas sobretudo à aquisição de obras por meio das sucessivas edições do Panorama.¹⁰³

Como apontou a pesquisadora Maria Cecília Lourenço (1999, p. 108), em meados do século XX, “moderno confunde-se com contemporâneo, [...] abrigando num mesmo teto uma diversidade peculiar comparativamente às manifestações primazes das vanguardas históricas europeias”. Ainda segundo Lourenço, na maior parte das vezes, apenas por tradição mantinha-se a denominação “moderno”, uma vez que tal designação já estava consagrada na capital paulistana. Assim, pode-se dizer que o enunciado do regulamento do Panorama tentava dar conta da vocação inicial do museu, constituída ao redor de uma coleção de arte moderna.

Mário Pedrosa teria sido um dos primeiros a empregar a expressão “arte pós-moderna” para descrever a nova e complexa produção cultural brasileira em meados da década de 1960: “Não há mais lugar [...] para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não ambiguidade. Uma arte pós-moderna inicia-se” (PEDROSA, 1975). Pedrosa referia-se a um certo esgotamento do ciclo modernista. Fundadas

¹⁰² Ver item 1.1.

¹⁰³ Tal designação permaneceu no regulamento do Panorama até a extinção do documento em 1995. O último regulamento dos Panoramas data de 1993 (em 1994 não houve edição do programa). Saltando alguns anos, chama atenção que, em 1995, na edição curada por Ivo Mesquita, o programa deixa de ter o título “atual” e passaria a se chamar apenas “Panorama da Arte Brasileira”, dentre outras mudanças propostas pelo curador já comentadas no capítulo 1.

sobre as bases conceituais do barroco, da vocação construtiva e da antropofagia, as novas vanguardas nacionais não eram simples arremedo das vanguardas internacionais. Tanto o concretismo quanto o neoconcretismo apresentavam inovações singulares em chave de superação histórica, característica das reverberações das movimentações internacionais no país naquela época (REIS, 2005, p. 36).

Na segunda metade dos anos 1960, a ideia de arte, tal como era reconhecida e representada nas instituições nacionais, superava seu estatuto de “moderna”.¹⁰⁴ O período foi marcado pelo endurecimento da ditadura e da censura em diversos âmbitos da sociedade. Contraditoriamente, o momento foi de grande revigoração e invenção no campo das artes visuais no país. Discussões sobre a nova figuração e sobre as heranças concretistas e neoconcretistas resultaram em uma ampliação definitiva dos suportes e dos gêneros, configurando um movimento progressista no campo das artes.¹⁰⁵

Exposições como “Opinião 65”¹⁰⁶ (1965) no MAM do Rio de Janeiro; “Proposta 65”¹⁰⁷ (1965), na Faap, em São Paulo; e “Vanguarda brasileira” (1966), na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais

¹⁰⁴ Como formulou Ricardo Fabbrini (2007, p. 181), “Finda a etapa vanguardista, artistas e certa crítica de arte, inclusive brasileira, constataram, como dissemos, que a arte não evoluiu ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramento de linguagens”. Sobre as questões da “crise das vanguardas” e a neovanguarda no Brasil das décadas de 1960 e 1970, ver Pedrosa (1995a), Brito (1975), Arantes (1983) e Reis (2006).

¹⁰⁵ No artigo “Cultura e política: 1964-1969”, Roberto Schwarz (1978) questiona alguns aspectos dessas novas vanguardas, assim como a ambivalência de um tipo de alinhamento estético, no que trata como um processo de “modernização conservadora” no Brasil.

¹⁰⁶ Organizada por Ceres Franco e Jean Boghici, a mostra “Opinião 65” foi realizada entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965 no MAM do Rio de Janeiro, reunindo jovens artistas europeus, da Escola de Paris, e brasileiros influenciados pela arte pop, nova figuração e pelo novo realismo, tendo como pano de fundo a discussão sobre o papel da arte na sociedade. Segundo Paulo Roberto de Oliveira Reis (2005, p. 105), “a discussão figurativa propriamente dita foi apresentada de diversas maneiras na exposição ‘Opinião 65’. Seus artistas, em sua maioria os mais jovens, propunham variados caminhos para se fundar uma figuração que estivesse em sintonia com as discussões do momento, pensando num engajamento possível nas questões sociais, políticas e artísticas”. A abertura de “Opinião 65” ficaria para sempre marcada pela apresentação dos Parangolés de Hélio Oiticica, e no ano seguinte a iniciativa se repetiria pela última vez na mostra “Opinião 66”.

¹⁰⁷ Como desdobramento da mostra “Opinião 65” e do clima de entusiasmo e discussões acerca do novo realismo nas artes visuais, artistas de São Paulo organizaram na Faap a mostra “Propostas 65”, em dezembro do mesmo ano, reunindo artistas como Flávio Império, Carlos Vergara, Geraldo de Barros, Mira Schendel, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, entre muitos outros. O impacto da mostra resultou em duas outras edições, “Propostas 66” e “Propostas 67”.

(UFMG), em Belo Horizonte, para citar alguns dos exemplos até hoje mais pesquisados, protagonizaram um novo posicionamento de instituições, artistas e curadores, a partir das novas discussões sobre as tendências da arte brasileira. Em 1966, por ocasião da mostra “Proposta 66”, na Faap, Hélio Oiticica publicou o texto “Situação da vanguarda no Brasil”, no qual afirmava que:

[...] o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira é um fenômeno novo no panorama internacional, independente destas manifestações típicas americanas ou europeias. [...] Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de “nova objetividade”, e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual.

A mostra “Nova objetividade brasileira”, organizada por um grupo de artistas e críticos de arte e realizada em 1967 no MAM do Rio de Janeiro, reunia artistas vinculados tanto às vanguardas abstracionistas da década anterior (concretismo e neoconcretismo) quanto integrantes da chamada nova figuração. Movimento recém-surgido no país, a nova figuração defendia um retorno à representação figurativa, em torno do que Oiticica definiu como “nova objetividade”.

Geralmente estabelecida como a oposição entre a abstração e a figuração, vista na tensão entre uma produção artística mais “conteudista” e outra “metafísica”, a vanguarda nacional dos anos 1960 formulou-se de maneira diversa, e algumas mostras do período conseguiram acompanhar este movimento (REIS, 2005, p. 4).

No ano seguinte, propostas mais politizadas surgiam no circuito artístico nacional. O evento intitulado “Do corpo à terra” foi organizado por Frederico Morais e realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, com duração de três dias.¹⁰⁸ A proposta previa o convite a uma nova geração de artistas para desenvolverem propostas de ações e instalações no espaço do parque ou arredores, mediante uma ajuda de custo. As *Trouxas ensanguentadas* (T. E.) de Artur Barrio, assim como a performance *Tira-*

¹⁰⁸ A mostra “Objeto e participação”, inaugurada no Palácio das Artes, em 17 de abril de 1970, também organizada por Frederico Morais, foi realizada de forma simultânea e interligada. Segundo Morais, apesar de um “aparente viés conservador”, a mostra trazia uma grande mudança ao trabalhar com a nova categoria “objeto”.

dentos: totem-monumento ao preso político, foram consideradas as mais radicais. Naquele momento obras de tal radicalidade não participavam dos Panoramas, que ainda privilegiava os suportes tradicionais.

Para as novas vanguardas dos anos 1960 e 1970, a transgressão torna-se uma forma de reagir à censura e à ditadura militar que se instalara em 1964. Por todo o país, artistas de diferentes gerações passaram a investigar poéticas imateriais e experimentais, como a performance, a arte postal e as intervenções urbanas, todas elas consideradas “invendáveis”. Dessa maneira procuravam resistir não só às agressões de um estado ditatorial, mas também ao mercado de arte que se fortalecera com o milagre econômico. (JAREMTCHUK, 2006, p. 93). Segundo a pesquisadora Daria Jaremtchuk, naquele período, diversos artistas se utilizaram de estratégias plásticas que exploravam a precariedade dos materiais em resposta à “atitude laudatória do mercado da arte da boa aparência” (*ibidem*).

Questionamentos sobre o papel das instituições, do mercado, dos processos e dos agentes do meio cultural marcariam um novo posicionamento dos artistas, algo que viria a transformar em definitivo a rede de instituições artísticas, o papel das exposições e dos salões de arte por todo o país.¹⁰⁹ Com a ditadura tornando-se cada vez mais repressiva, a partir de dezembro de 1968, muitos artistas de vanguarda assumiram uma posição de marginalidade, ora agravando o conflito com a censura, ora exilando-se no exterior.

O “Salão da bússola”, inaugurado no mesmo ano do Panorama, em 1969, foi considerado um divisor de águas pelo crítico Francisco Bitencourt (1970).¹¹⁰ Programado como um desprezioso evento corporativo comemorativo, calcado no regulamento tradicional dos

¹⁰⁹ Ao analisar os Salões regionais dos anos 1960 e 1970, Oliveira (2011, p. 232) sinaliza que falta ainda compreender o real impacto da política repressiva sobre os discursos identitários e sobre o manejo das preferências artísticas dentro das instituições.

¹¹⁰ O “Salão da bússola” foi uma exposição comemorativa dos cinco anos de uma empresa de publicidade, a Aroldo Araújo Propaganda Ltda. (bússola era o símbolo da agência), com cerca de cem selecionados entre trezentos inscritos. Entre os participantes do “Salão da bússola”, estavam artistas como Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Anna Bella Geiger, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Artur Barrio, Ascânio MMM, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Evany Fanzeres, Guilherme Vaz, Lothar Charoux, Luiz Alphonsus, Mirian Monteiro, Nelson Augusto, Odetto Guersoni, Odila Ferraz, Raymundo Colares, Thereza Simões, Vera Motlis Roitman, Wanda Pimentel e Zaluar.

salões de arte, o “Salão da bússola” fora anunciado como um evento independente do próprio museu e transformou-se, por ironia de nossa história artística, em um dos marcos inaugurais da nova vanguarda artística brasileira (RIBEIRO, 2013, p. 337).¹¹¹ Pode-se avaliar que seu potencial transgressor foi acentuado pelo encerramento pela polícia da mostra que aconteceria no mesmo MAM RJ, poucos meses antes, com o objetivo de selecionar jovens artistas que participariam da IV Bienal Jovem de Paris.¹¹² Uma vez que estavam com suas obras prontas, os artistas acabaram enviando-as ao “Salão da bússola”. Segundo a pesquisadora Ana Maria Maia, tudo indica que foi nessa ocasião que Cildo Meireles, Artur Barrio e Guilherme Vaz foram vistos pela primeira vez pelo curador Kynaston McShine, que os convidou para participar da mostra “Information” (1970), no MoMA de Nova York. O convite internacional teve relevante repercussão na imprensa e no meio artístico local e pode ser considerado um marco na internacionalização da arte brasileira (MAIA, 2017).¹¹³

Durante a ditadura, o MAM SP assumiu uma postura cautelosa¹¹⁴ em relação a sua atuação institucional. Segundo alguns depoimentos, confirmados pelos jornais da época, o museu gozava de grande prestígio no ambiente político paulistano e diversos estadistas polí-

¹¹¹ Em entrevista concedida à Maria Helena Andrés Ribeiro (2013), Frederico Morais comenta que “houve, então, um lance divertidíssimo. O regulamento do Salão dizia que os artistas poderiam se inscrever nas categorias de pintura, escultura, desenho, gravura etc. Aí todos eles se inscreveram na categoria ‘etc.’ [risos]. Dos quinze integrantes da Geração AI-5, onze foram premiados. Juntos, realizaram um salão de vanguarda dentro do ‘Salão da bússola’. Cildo recebeu o prêmio maior – uma viagem Rio-Nova/York-Londres; Wanda, uma viagem a Paris, outros receberam prêmios aquisitivos ou bolsas de estágio na própria agência de Aroldo Araújo. Estava lançada a primeira geração brasileira de artistas conceituais”.

¹¹² A proibição da mostra provocou enérgico protesto da Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA), então sob a presidência de Mário Pedrosa, na forma de um documento no qual a entidade anunciava seu propósito “de não mais indicar seus membros para integrar júris de salões e bienais”. A repercussão do fechamento da exposição do MAM RJ no exterior e do documento da ABCA foi grande e pode ser considerado como um dos principais disparadores de posicionamentos da classe artística internacional que acabariam provocando o boicote internacional à X Bienal de São Paulo que será comentado mais adiante.

¹¹³ A tese da pesquisadora Ana Maria Maia encontra-se em fase de desenvolvimento e concerne uma abordagem histórica e contextual da criação do programa Antártica Artes, decorrente de uma parceria entre a Cia. Antártica Paulista e a Folha de São Paulo, entre dezembro de 1995 e setembro de 1996.

¹¹⁴ Expressão registrada em entrevista realizada com a bibliotecária Maria Rossi Samora, responsável pela Biblioteca do MAM desde 1978.

ticos estadistas compareciam às aberturas das exposições.¹¹⁵ Apesar de manter-se como instituição privada, a proximidade com as autoridades que apoiaram o seu reestabelecimento, assim como o financiamento por órgãos ligados diretamente ao Estado, tais como a Loteria ou a Caixa Econômica Federal, certamente acabaram por constranger a atuação do museu nas primeiras edições do Panorama.

Em matéria do jornal *Folha de S. Paulo*, de 24 de abril de 1969, é relatada a visita do prefeito Paulo Maluf ao MAM SP, acompanhado de sua mãe. Naquele ano, Maluf havia tomado posse como sucessor de Faria Lima, padrinho do MAM SP. O prefeito chegara ao cargo por indicação do presidente da república Costa e Silva, contando com forte apoio de Delfim Netto. Segundo apurou o jornal, Joaquim Bento Alves de Lima, então presidente do museu, recebeu o prefeito com “uma carinhosa saudação: ‘Ao prefeito, a certeza que esta casa é sua’”.

Há um certo consenso de que as primeiras manifestações ostensivas de censura nas artes visuais durante a ditadura militar ocorreram no IV Salão de Brasília (1967), onde obras de Claudio Tozzi e José Aguilar foram excluídas por serem consideradas de forte conteúdo político. A 2ª Bienal da Bahia (1969) também foi fechada, sendo os seus organizadores presos e as obras consideradas eróticas e/ou subversivas recolhidas.

Na pesquisa realizada nos documentos do MAM SP para esta dissertação, assim como nos catálogos e nas matérias publicadas na imprensa sobre as diversas edições do Panorama, não foram encontradas evidências de polêmicas ou intervenções políticas repressoras, seja em relação às obras, seja em relação aos textos oficiais da mostra. Há relatos de que os censores visitavam as mostras antes mesmo das aberturas, porém nenhuma intervenção foi documentada.

Cabe supor que a ausência de alguns artistas já consagrados no Panorama, como Lygia Clark, Arthur Luiz Piza, Flavio-Shiró, Frans Krajcberg, Antônio Dias e Hélio Oiticica, devia-se ao fato de que muitos deles encontravam-se em exílio. Tal situação configurou uma ausência significativa de uma vanguarda artística nacional mais politizada nas primeiras edições do programa. No entanto, é importante notar que esses mesmos

¹¹⁵ Ibidem.

artistas, bem como outros mais jovens (por exemplo nomes da chamada Geração AI-5),¹¹⁶ participaram de alguns programas e exposições de outras instituições nacionais, como o MAM RJ ou o MAC USP no mesmo período.¹¹⁷

A tendência relativamente conservadora do Panorama era contrabalançada por algumas exceções. Ainda nos anos 1970, Rubens Gerchman, artista da geração pop brasileira que se destacava pelo conteúdo de crítica social, sobretudo em sua obra gráfica, foi convidado para participar das edições de 1973, 1974 e 1977 (respectivamente quinta, sexta e nona). Os convites vieram após o seu retorno dos Estados Unidos, onde esteve entre 1968 e 1973. É bem verdade que as obras apresentadas nas várias edições¹¹⁸ eram justamente as menos eminentemente políticas, tanto que ficaram isentas de censura.

A capacidade de adaptar-se aos mais diversos contextos econômicos sociais e políticos pode ser entendida como uma necessidade de instituições que buscam enraizar-se para sobreviver e para as quais o sentido de estabilidade e perenidade é fundamental. Em contexto político tão violento, é possível compreender que muitas instituições tiveram que garantir acordos com o governo, e mesmo com o empresariado local, em busca de sobrevivência. A análise das condutas e escolhas dos dirigentes do MAM à época da ditadura não pode ser maniqueísta, respeitando a complexidade do período e reconhecendo tanto os momen-

¹¹⁶ Entre os integrantes da chamada Geração AI-5, termo cunhado por Frederico Morais, estavam Cildo Meireles, Carlos Zílio, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Antonio Manuel, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva, Umberto Costa Barros, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Ascânio MMM. Segundo Mário Caillaux Oliveira (2014), a Geração AI-5, não configurava “um movimento com um ideal artístico definido, cada um explorava suas próprias pesquisas, e o grande fator aglutinador era o encontro diário, à tarde, no bar do MAM, onde conversavam e discutiam sobre tudo, desde aspectos artísticos, passando pela política e outros assuntos”.

¹¹⁷ A ausência de grande parte da Geração AI-5, assim como das vanguardas construtivas do Brasil, no programa, seriam reparadas nas edições dos anos 2000 e 2010, que serão comentadas mais adiante.

¹¹⁸ Em 1973 Gerchman participou do Panorama com a série Linguagem I, II, III e IV (técnica mista, 180 × 120 cm, 1973); em 1974 com as litogravuras intituladas A, (1974, 35 × 35 cm), Dor/arranha/ama (1974, 48 × 50 cm), “Equatriz/cicador” (1974, 40 × 50 cm) e Gramática (1974, 50 × 75 cm); e em 1977 com a série de desenhos Figura I (1977, pastel sobre tela, 100 × 100 cm), Figura II (1977, pastel sobre tela, 100 × 100 cm) e Figura III (1977, pastel sobre tela, 120 × 120 cm).

tos em que se buscou trabalhar com independência quanto aqueles em que se optou por costurar alianças com representantes do poder.

2.3 Outras experiências institucionais

A análise de experiências de outras instituições em atuação à época dos primeiros panoramas permite-nos confirmar o sentido relativamente acanhado do programa do MAM SP. Parece ser produtivo mapear a atuação da Bienal de São Paulo, assim como do MAC USP, uma vez que as três instituições estavam situadas do mesmo Parque do Ibirapuera e, de alguma forma, dividiam a participação do circuito artístico, assim como do público visitante. A atuação da Pinacoteca do Estado de São Paulo e a do MAM RJ também parecem apontar para alternativas frente à arte produzida no país e às discussões mais urgentes da arte contemporânea à época. Há de se ressaltar a complexidade da tarefa de realizar um mapeamento mais generoso e completo sobre a atuação destas e de outras instituições nacionais, o que foge ao escopo mais imediato desta pesquisa. Neste sentido não foram incluídas nesta pesquisa diversas mostras relevantes em instituições, galerias ou ateliês realizadas no mesmo período, privilegiando-se aqui algumas mostras e atuações institucionais que pareceram mais pertinentes para a discussão em curso.

Os programas de exposições criados por Walter Zanini no MAC USP,¹¹⁹ entre as décadas de 1960 e 1970, por exemplo, tentaram dar conta de uma cena artística em ebulição. O museu passou a atuar como espaço de reflexão crítica sobre arte e política, fórum de debates e laboratório de práticas artísticas experimentais. Em suas primeiras cinco edições,

¹¹⁹ Em sua fase inicial, entre 1963 a 1985, o MAC ocupou o terceiro andar do Pavilhão Cicillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, onde eram também realizadas a Bienal de Arte de São Paulo. Apenas em 1985 o MAC inaugurou sua sede na Cidade Universitária. Em 2007 teria início mais uma mudança de sede, agora para o antigo prédio do Detran, curiosamente vizinho ao Parque do Ibirapuera. O MAM, que ocupara diversas sedes provisórias desde a sua criação, instalou-se a partir de 1968 no antigo Pavilhão Bahia sob a marquise do Ibirapuera, recém-reformado pelo arquiteto e diretor do museu Giancarlo Palanti, vizinho ao Pavilhão. Dessa forma é interessante avaliar que a proximidade entre as três instituições criavam uma espécie de polo cultural no Parque. Se por um lado pode-se imaginar que esta configuração atrairia um público interessado nas artes para as três instituições, uma vez que eram vizinhas, é interessante pensar como cada uma delas acabou por configurar-se com vocações tão distintas.

o programa anual “Jovem arte contemporânea” (JAC, 1963-1974) também não fugiu estruturalmente dos formatos tradicionais dos Salões de Arte. Restritas a artistas brasileiros, as inscrições previam limite de idade e de obras inscritas pelos participantes. Além disso, assim como nos primeiros Panoramas, as mostras eram divididas pelas tradicionais categorias de suportes. No entanto, a partir de uma rede de relações internacionais estabelecida por Zanini,¹²⁰ que compartilhava e discutia o papel dos museus com interlocutores por todo o mundo, o programa de exposições passaria por uma série de transformações, que culminariam na paradigmática mostra de 1972 (LOUZADA, 2016).

A mostra JAC daquele ano, daqui em diante referida como VI JAC, transformaria em definitivo o papel daquele museu. Foram questionados os limites institucionais, as categorias, o papel do júri, das aquisições decorrentes das premiações, assim como os papéis do artista e do espectador. As JACs passaram a experimentar, a cada edição, novas propostas que aboliriam inteiramente o sistema de júri para a escolha dos artistas participantes. O espaço expositivo seria loteado, e a ocupação dos seus diferentes segmentos ocorreria a partir de sorteio, coordenado por Zanini.¹²¹ Além da JAC, Zanini implantou os programas de exposições “Prospectiva 74” e “Poéticas visuais”, em 1977, promovendo por meio de ambos o incentivo à produção experimental, sobretudo ligada à videoarte e à arte postal, configurando uma atuação marcadamente propositiva e inovadora da instituição.

A trajetória institucional do MAM RJ,¹²² do mesmo modo que a do MAC USP, abriu espaço para as vanguardas nacionais através de seus

¹²⁰ Segundo Heloisa Louzada (2016), “Em 1963, foi realizado o encontro anual do Comitê Internacional para Museus e Coleções de Arte Moderna (Cimam), um comitê vinculado ao Conselho Internacional de Museus (Icom). Este encontro contou com a participação de Walter Zanini, de outros diretores de museus e críticos de arte como Pierre Gaudibert (curador do Museu de Arte Moderna de Paris), Jean Cassou (fundador e curador do Museu Nacional de Arte Moderna em Paris) e René d’Harnoncourt (curador do MoMA de Nova Iorque), que também estavam preocupados em orientar as suas práticas políticas e institucionais no sentido da construção de um museu de arte moderna e contemporânea como um ‘laboratório experimental’ (Zanini). As discussões dirigiram-se no sentido da diferenciação entre os museus de arte antiga e os de arte contemporânea: foram discutidos tópicos relativos à apresentação das obras, à relação entre museu e artista, à constituição de acervos de arte contemporânea e moderna, entre outros.”

¹²¹ Para mais informações sobre a VI JAC, ver Louzada (2016).

¹²² Para um breve histórico do MAM RJ, ver Lourenço (1999) e

programas, configurando-se como um dos principais espaços de experimentação e renovação da cena artística à época. Criado em 1948, assim como seu par paulistano, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teve o MoMA como paradigma “[...] seja pelo elenco de atividades previstas: exposições, cinema, teatro, cursos, etc.[...], seja por valer-se das palavras de ordem disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil” (LOURENÇO, 1999, p. 133). A instituição carioca buscou enfatizar uma programação mais direcionada às ações educativas e uma aproximação com o fazer artístico de seu tempo (entenda-se, as novas vanguardas).

Uma das principais iniciativas do MAM RJ para “provocar mais intimidade com o trabalho artístico” (LOURENÇO, 1999, p. 133) foi a realização do projeto “Domingos de criação”,¹²³ uma invenção do crítico Frederico Morais em 1971. Segundo Morais, o projeto nasceu como uma extensão das atividades do setor de cursos do MAM RJ e consistiu em uma série de seis encontros públicos, descritos por ele como “manifestações de livre criatividade com novos materiais”, em que artistas convidados conduziam processos criativos a partir de diferentes materiais ou proposições poéticas junto ao público do museu. Ainda no MAM RJ, entre 1975 e 1978, funcionou a Área Experimental, uma sala para formação e trabalho de uma emergente geração de artistas cariocas ligados à experimentação e aos novos meios. A seleção das exposições era feita pela Comissão de Arte do museu a partir do envio de projetos, e não através da seleção de obras prontas ou mesmo pelo currículo dos artistas, como em muitas outras mostras daquele período. Buscando dar conta das inquietantes problemáticas daquela geração, a proposição lidava também com as diversas possibilidades de transgredir as tradicionais categorias de suporte, dividindo com os artistas os riscos e a reflexão sobre o que seria experimental.¹²⁴

Kiefer (1998).

¹²³ Entre janeiro e agosto de 1971 foram realizados os seguintes encontros: “Um domingo de papel”, “O tecido do domingo”, “O domingo por um fio”, “Domingo terra a terra”, “O som do domingo” e “O corpo a corpo do domingo” (RIBEIRO, 2013).

¹²⁴ Segundo a pesquisadora Fernanda Lopes (2013), a Comissão Cultural do MAM foi formada por críticos como Aracy Amaral, Frederico Morais, Olívio Tavares de Araújo, Roberto Pontual e Ronaldo Brito. Juntos, debatiam e escolhiam quais projetos seriam aprovados para exposição. As exposições que ocorreram dentro do projeto Área Experimental do MAM-RJ eram entendidas pelo próprio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como: “apresentações de artis-

É possível associar o percurso de inovação do MAC USP e do MAM RJ ao perfil dos gestores dessas instituições, respectivamente Walter Zanini, diretor do MAC USP entre 1963 e 1978, e Frederico Morais, professor e coordenador do Bloco Escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1966 e 1975. Com iniciativas arrojadas e metodologias pouco ortodoxas, os dois agentes compreendiam o museu como espaço de experimentação e de resistência ao exibirem a arte contemporânea em suas gestões.

Em outra chave, um exemplo de proposição institucional que parece ser pertinente avaliar é a mostra “Projeto construtivo brasileiro na arte” (1950-1962) realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em parceria com o MAM RJ, em 1977.¹²⁵ Segundo Cauê Alves, na virada dos anos 1970 para os anos 1980, “quando já se esgotavam os últimos suspiros das vanguardas, o debate em torno de questões que

tas brasileiros vinculados à experimentação, [...] “ligados às novas pesquisas de linguagem e conceitos artísticos”, “cujos trabalhos abordam, criticamente, questões relativas ao sistema de arte em seus níveis de produção e consumo”, que “investigam criticamente o sistema de produção e consumo da arte”, que “reagem e fazem pensar no esquema atualmente determinante do circuito das artes (envolvendo artistas, galerias, museus, crítica, obra, mercado, etc.)”, ou “cuja produção liga-se às novas experiências estéticas e à pesquisa, seja no campo do desenho, do objeto, da fotolinguagem, do audiovisual ou do videotape” (retirado de boletins do MAM-RJ entre 1975 e 1976, citado em LOPES, 2013). Os artistas que expuseram na Área Experimental do MAM foram: Emil Forman, Sérgio de Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Wouk, Ivens Machado, Cildo Meireles, Gastão de Magalhães, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros, Rogério Luz, Wilson Alves, Letícia Parente, Carlos Zilio, Mauro Kleiman (duas mostras), Lygia Pape, Yolanda Freire (duas mostras), Fernando Cocchiarale, Regina Vater, Waltercio Caldas, Sonia Andrade (duas mostras), Amélia Toledo, João Ricardo Moderno, Ricardo de Souza, Luiz Alphonsus, Reinaldo Cotia Braga, Jayme Bastian Pinto Junior, Dinah Guimaraens, Reinaldo Leitão, Lauro Cavalcanti, Dimitri Ribeiro, Orlando Mollica e Essila Burrello Paraíso, além de Beatriz e Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes e Biça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés, que apresentaram a mostra coletiva “Audiovisuais mineiros”.

¹²⁵ Neste período vale comentar a atuação da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Segundo a pesquisadora Mônica Novaes Esmanhoto (2008, pp. 61-65), durante a gestão de Aracy Amaral (1975-1979) a instituição “procurou ocupar lacunas expondo e adquirindo trabalhos de vanguarda significativos de décadas anteriores. Um exemplo memorável desse esforço foi a retrospectiva ‘Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962’, de 1977, realizada em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, bem como incorporar a fotografia às mídias abrigadas pela Pinacoteca. Havia interesse também em novas mídias”. No mesmo período o museu também criou a sua primeira coleção de fotografias contemporâneas, a partir da mostra “Bom Retiro e Luz: um roteiro”, de 1976, com fotografias de Cristiano Mascaro, marcando “a intenção de articular a Pinacoteca com seu entorno e inaugura a prática das mostras fotográficas na instituição”. Em 1979, o museu passou a ser subordinado à Secretaria de Estado da Cultura. A gestão do museólogo Fábio Magalhães (1979-1982) “consolidou os trabalhos iniciados na gestão anterior e criou, entre outras ações, o ‘Gabinete Fotográfico’ que funcionou até 1982”.

foram candentes nos anos de 1950 ainda não tinham se encerrado plenamente” (ALVES, 2016, p. 143).

A exposição “Projeto construtivo”, curada por Aracy Amaral¹²⁶ e Lygia Pape, operou como uma espécie de revisão histórica dos movimentos concreto e neoconcreto no Brasil. A velha rivalidade materializada nas divergências entre os grupos Frente e Ruptura, que correspondiam, respectivamente, aos concretistas paulistanos e aos cariocas, foi apresentada e discutida, tanto no espaço expositivo quanto em um alentado livro-catálogo produzido por ocasião da mostra, reunindo diversas versões e ponderações a respeito da “vontade construtiva” no Brasil. Não cabe nos objetivos deste estudo desenvolver reflexões a respeito da mostra assim como de sua polêmica repercussão,¹²⁷ porém chama a atenção o fato de o MAM SP, responsável pela 1ª Exposição de Arte Concreta, em 1957, não ter promovido nem se envolvido na recuperação histórica de tal debate.

Os projetos revisionistas ganhariam fôlego a partir dos anos 1980, quando é possível constatar uma grande volta aos estudos da arte no Brasil. À revisão dos conceitos de modernidade somavam-se os novos estudos da chamada arte pós-moderna, assim como estudos pós-colonialistas e multiculturais que vinham derrubar a noção euro-americana até então hegemônica das artes visuais. Mesmo no exterior surgem muitos pesquisadores estudando as transformações da arte brasileira, em um contexto que passaria a privilegiar um novo olhar para a produção artística latino-americana. Esses debates viriam a ser mobilizados pelo MAM SP apenas em meados dos anos 1990.

2.4 Mudanças nos Panoramas: o esgotamento do modelo

A gestão de Diná Lopes Coelho no MAM SP (1968-1982) marcou um período de forte resistência institucional. O museu permaneceu operante enquanto circuito artístico nacional, resistindo ao desaparecimento pela falta de sede permanente, acervo e orçamento. Nos primei-

¹²⁶ Aracy Amaral fora diretora da Pinacoteca do Estado entre 1975 e 1979.

¹²⁷ Para uma abordagem breve, porém bastante completa sobre a realização da mostra “Projeto construtivo brasileiro na arte” (1950-1962), ver Alves (2016).

ros anos da gestão, o perfil mais conservador das lideranças do MAM SP em relação às vanguardas nacionais é identificável a partir do que alguns textos de catálogos dos Panoramas tratam como uma seleção de artistas já consagrados. Pelo que foi possível inferir pelos documentos e relatos sobre as seleções do Panorama, a consagração estava relacionada à repercussão na imprensa e a processos de reconhecimentos institucionais, uma vez que um dos critérios de escolha recaía sobre artistas recém-premiados pelos Salões Nacionais.¹²⁸ As atividades do MAM SP, entre as quais o Panorama, tinham uma grande cobertura da imprensa nacional. Assim como houve muitas matérias enaltecendo o papel da governança do novo MAM e a grande conquista da instituição em reestabelecer-se, não faltaram críticas nos jornais em relação à seleção promovida pelas primeiras edições dos Panoramas. Em artigo intitulado “O diálogo construtivo”, publicado no *Jornal do Brasil* de 13 de fevereiro de 1969, o crítico Walmir Ayala critica a lista de obras do primeiro Panorama divulgada por Diná Lopes Coelho.

Não se pode dizer que os artistas selecionados representam a rigor o que de melhor possuímos, [...] Há uma grande parte dos nomes fundamentais para a criação plástica hoje e uma outra grande parte de nomes dispensáveis. Tudo isso se justifica se o museu conseguir chegar ao almejado ponto do acervo básico, quando então, quem sabe, uma equipe de técnicos escolherá, e debaterá, as obras a serem adquiridas, não por amizade ou prestígio social, mas por significação histórica. (AYALA, 1969)

No texto de apresentação do catálogo do Panorama de 1973, no entanto, Paulo Mendes de Almeida (1973), então um dos diretores do museu, já identifica a fragilidade associada ao título do programa que propunha a tal visada panorâmica sobre a produção artística nacional da época. Tendo como objetivo incluir nos Panoramas “toda variedade de tendências e diretrizes que, efetivamente, se verificam”, Almeida ponderava que no papel representado pela Comissão de Arte “haverá falhas, como é humano e inevitável que assim suceda”. O diretor garantia, porém, a “mais rigorosa isenção” e a “total imparcialidade, excluídas sempre as injunções das preferências pessoais por esta ou

¹²⁸ Informação verbal a partir de entrevista com Maria Rossi Samora em 11 de agosto de 2017.

aquela tendência e a interferência de razões de ordem afetiva ou sentimental”. Nesse sentido, Almeida parecia confirmar que o recorte apresentado no Panorama estaria, de fato, relacionado ao olhar e às preferências da Comissão de Arte em relação aos artistas nacionais.

Durante os anos 1970, a Comissão de Arte do museu, responsável pela escolha dos artistas do Panorama, foi formado por diferentes agentes relacionados ao MAM SP. Diná Lopes Coelho integrou todos os grupos como representante do museu, e alternaram-se as participações de Arnaldo Pedroso D’Horta (1970-1973), Arthur Octávio de Camargo Pacheco (1970-1978), Paulo Mendes de Almeida (1970-1976), Luis Arrobas Martins (1971-1977), José Nemirovsky (1977-1980), Arcangelo Ianelli (1978-1979), Danilo Di Prete (1979-1980), Fábio Magalhães (1979-1980), Fernando Cerqueira Lemos (1979-1980), Flávio Pinho de Almeida (1979) e Norberto Nicola (1979-1980).

Alguns desses membros estavam conectados ao mercado de arte, como no caso dos colecionadores e empresários José Nemirovsky, Flávio Pinho de Almeida e Arthur Octávio de Camargo Pacheco e dos artistas Arcangelo Ianelli, Norberto Nicola, Danilo Di Prete e Arnaldo Pedroso D’Horta, sendo que este último havia tido atuação relevante na reconstrução do MAM SP. Cabe também ressaltar a participação do cronista e crítico de arte Paulo Mendes de Almeida, advogado, igualmente ativo na reconstrução do novo MAM SP. Outros possuíam notória atuação política, como Luis Arrobas Martins, que fora secretário estadual de cultura entre 1967 e 1969, na gestão de Abreu Sodré. Uma análise mais aprofundada do perfil dos membros da Comissão de Arte ainda está por se fazer, mas foge do escopo imediato desta dissertação.

Quais teriam sido, porém, os processos de pesquisa e consulta realizados por tal comissão para garantir um apanhado democrático e amplo da produção artística brasileira? A bibliotecária Maria Rossi Samora, responsável pela Biblioteca do MAM desde 1978, relata¹²⁹ que

¹²⁹ Entrevista realizada com a bibliotecária Maria Rossi Samora em 11 de agosto de 2017. Samora fora contratada por Diná Lopes Coelho para cuidar da organização dos documentos e dos livros que o museu vinha acumulando nos últimos anos. Ainda que sua função estivesse relacionada a esta organização, Samora relata ter assimilado diferentes funções no museu, tais como o apoio às comissões de arte na organização e apresentação de portfólios de artistas e

a diretoria do MAM SP contava com os serviços especializados de uma empresa que selecionava as principais notícias publicadas pela imprensa sobre o circuito das artes e a produção artística por todo o país. O MAM SP chegou a publicar anúncios na imprensa solicitando que artistas enviassem seus portfólios e publicações. Esses inventários, somados aos portfólios, tinham como objetivo informar à diretoria do MAM SP, assim como às comissões de arte, sobre os artistas emergentes que passavam a ocupar lugar de destaque na cena brasileira das artes, assim levantar os artistas premiados em salões por todo o país.

Por ocasião do Panorama de 1977, em uma edição dedicada à pintura, Frederico Morais teria escrito um texto crítico sob o título “Panorama confirma novas tendências da pintura” (MORAIS, 2006, p. 322). Em seu texto, Morais identifica uma melhor qualidade nas pinturas apresentadas pela edição em relação à edição anterior, mas avalia que o Panorama já não mais representava uma síntese do que se fazia em todo o país – se é que algum dia, de fato, representou. Tornara-se uma mostra “[...] de uma certa pintura que se faz em São Paulo, tendo o Rio como apêndice”. Prossegue ele: “e não por acaso, esta pintura paulista é a mais cosmopolita e internacionalizante que se faz no Brasil”. Elogiando a premiação de Tomie Ohtake e Ricardo van Steen naquela edição, Morais nota a presença dos “antigos concretistas” na mostra, afirmando que “sem perder seu rigor, estão hoje mais eufóricos e coloridos. Ele referia-se aqui à participação de Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi e Lothar Charoux na mostra. É possível avaliar que esta, entre outras reflexões, qualifica o Panorama não como uma exposição de “arte atual”, mas sim da arte que ainda se fazia “atualmente” no Brasil.

Ao escrever o texto de apresentação do catálogo do Panorama de 1978, Mario Schenberg, físico e intelectual de grande projeção no país naquele momento,¹³⁰ participante do júri de premiação daquela

apoio na venda de obras expostas, sobretudo nos dias de inauguração do Panorama.

¹³⁰ Grande defensor da arte nacional, Mario Schenberg havia trabalhado com Cicclilo Matarazo durante vários anos nas primeiras Bienais de São Paulo. Apesar de sua vinculação ao Partido Comunista, o que lhe rendera alguns dias de prisão ainda em meados dos anos 1960, fora personagem de grande projeção e relevância no circuito artístico nacional, participando ativamente da cena cultural local e atuando ativamente em diversas edições da Bienal (1961, 1965, 1967, 1969 e 1971), além de outras exposições das décadas de 1960 e 1970. Sobre a atuação de Mario

edição, também problematizou as premissas da mostra, antecipando uma preocupação que ecoaria com mais força apenas a partir de meados dos anos 1990:

A tentativa de obter uma visão panorâmica da arte ou mesmo de alguma modalidade definida de arte, foi-se tornando extremamente difícil desde a década de cinquenta. Talvez ela tenha se tornado de todo impossível durante a década que agora se encerra, em consequência dos grandes movimentos artísticos, que caracterizam as décadas anteriores. Aliás, a existência desses movimentos permitia também obter critérios históricos para circunscrever aproximadamente um campo global de atividades artísticas, definindo “vanguardas” e “academias”. Creio que atualmente não há mais possibilidade de visões panorâmicas, de modo que os Panoramas [...] terão necessariamente que constituir apenas apresentações de exemplos de atividades mais ou menos individuais, caracterizadas como “artísticas” de modos mais ou menos plausíveis, baseados em analogias com o passado. (SCHENBERG, 1978)

Após desentendimentos institucionais que resultaram na saída de Diná Lopes Coelho da direção do MAM SP, em 1982, a troca de diretores a cada dois anos, como previsto no novo estatuto do museu, tornou-se um empecilho para qualquer continuidade de planejamento ou conduta institucional de formação de um novo acervo, tão intensamente batalhado pela criadora do Panorama. Durante esse período o cargo de diretor técnico correspondia, de alguma forma, ao que hoje se entende por diretor artístico ou curador. O cargo compreendia a definição da programação do museu assim como a organização de algumas mostras específicas, como no caso dos Panoramas.¹³¹ Com a troca de presidência e a reforma do prédio projetada por Lina Bo Bardi, a década de 1980 foi marcada pela primeira interrupção do programa, que ocorreu no ano de 1982. Com

Schenberg na cena cultural dos anos 1960 e 1970, ver Pismel (2013).

¹³¹ Até meados dos anos 1990, quando o MAM reformulou seu modelo de gestão, incorporando figuras mais ligadas às artes, como Tadeu Chiarelli e Ivo Mesquita, o cargo teve onze diferentes diretores técnicos. Foram eles: Sema Petragli (de meados de 1981 a 1983), Ilsa Leal Ferreira (1984), Vera Lúcia Ória (de 1985 a início de 1987), Maria Perez Sola (fevereiro a março de 1987), Denise Mattar (de outubro de 1987 a outubro de 1989), Maria Luiza Librandi (1989 a 1990), Pieter Thomas Tjabbes (1990), Camila Duprat (do final de 1990 a julho de 1992), Glória Cristina Motta (de setembro de 1992 a fevereiro de 1993), Maria Alice Milliet (de março de 1993 a maio de 1994) e Cacilda Teixeira de Barros (1995).

algumas poucas mudanças, como a constituição de uma Comissão de Arte representada por 27 críticos de todo o país, assim como a primeira edição coordenada por um curador – Alberto Beuttenmuller –, os Panoramas dos anos 1980 foram irregulares em qualidade (SANT’ANNA; SARTI, 1999, p. 215).¹³²

Tais transformações, porém, sinalizavam duas mudanças importantes, que seriam assimiladas nas futuras edições do programa: a descentralização anunciada pelas políticas públicas culturais, que viriam a privilegiar a atuação de outros profissionais da arte fora do eixo Rio-São Paulo,¹³³ assim como a incorporação de profissionais especializados no planejamento e seleção de obras nas exposições, anunciando a futura “era dos curadores”.

A partir do processo de redemocratização política em meados dos anos 1980, que se intensificou com o movimento Diretas Já em 1984, as artes visuais no Brasil encontram maior liberdade. Motes como “o prazer da pintura” e a “reafirmação do sujeito” mobilizaram a cena artística, distanciando-a da racionalidade e da geometria que marcou grande parte das gerações anteriores.

A exposição “Como vai você, Geração 80?” (1984), promovida pelos curadores Marcos Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, marca de forma emblemática esse novo momento. Em clima festivo, 123 artistas celebraram a abertura política e a vitória da democracia através de uma grande produção de pinturas, muitas delas livres dos chassis. Coletivos como Casa 7 e Ateliê da Lapa aparecem na cena como novas possibilidades de viabilizar a criação por meio de associações de ar-

¹³² Apesar da nomeação no catálogo da mostra sobre a criação e tal Comissão, como já comentado anteriormente, sabe-se que consultas informais aconteciam desde os primeiros Panoramas a diferentes críticos de arte por todo o país. Tais consultas estavam previstas no regulamento da mostra desde 1969.

¹³³ Com a criação da Funarte em 1975, uma nova política de descentralização da cultura passaria a promover ações e projetos em todo o território nacional. No contexto das artes visuais pode-se destacar a viabilização de itinerâncias do Salão Nacional de Artes Plásticas e eventos de formação artística em diversos estados do país. “Belém, Curitiba, Recife, Florianópolis, Salvador e São Luís ganharam postos de inscrições, debates sobre o formato do evento e sobre a criação de edições estaduais [...], o Salão Nacional abraçava o desenvolvimento dos agentes culturais locais, regionais ou nacionais” (HERKENHOFF, 2005, p. 16).

tistas. Outra consequência associada à reabertura política é que nesta década muitos artistas entraram para o circuito comercial das artes, em fase de plena expansão. Novas galerias de arte surgiram por todo o país adensando o circuito comercial.

O fortalecimento de políticas e apoios do Estado à cultura inaugurariam também uma nova era de patrocínios, modificando a relação entre o poder público e a iniciativa privada na cena artística. A Lei Sarney em 1986 (Lei nº 7.505/1986)¹³⁴ propunha a criação de um novo mecanismo de mecenato nas artes, por meio do qual empresas privadas poderiam abater de seus impostos o valor investido em projetos culturais, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura. Já em 1988, o MAM SP promovia campanhas para angariar o patrocínio de empresas através do mecanismo recém-criado, com a promessa de dar visibilidade à marca da empresa apoiadora, realizar evento de pré-inauguração exclusiva, cessão de cotas de catálogos, entre outros benefícios (MAM, 1988).¹³⁵ Tal iniciativa se tornaria cada vez mais importante para a realização da programação do museu, assim como dos Panoramas.¹³⁶

Mas o início da década foi bastante difícil, muito em função da crise política e financeira da era Collor. O Panorama da Arte Brasileira saíra dos anos 1980 em crise financeira profunda, que contingenciou o orçamento do programa em algumas edições. Além do cancelamento do catálogo na edição de 1991, os Panoramas de 1992 e 1994 também foram cancelados.¹³⁷

Apesar das dificuldades financeiras, a gestão de Maria Alice Milliet (1993-1995) marca uma nova postura da instituição em relação ao seu

¹³⁴ Em 1990, a Lei Sarney foi eliminada pelo governo Collor. Um ano depois, no entanto, criou-se a Lei Rouanet, que, não por acaso, tem a seguinte apresentação: “Restabelece princípios da Lei 7.505, de 2 de julho de 1986”. A Lei Rouanet passaria a ser o principal mecanismo de viabilidade institucional no que tange a gestão de seus acervos e de sua programação a partir dos anos 1990.

¹³⁵ Pelas informações do catálogo não se pode concluir quais patrocinadores se utilizaram de tal mecanismo, uma vez que não constam créditos ao governo nem informações claras sobre estes patrocínios.

¹³⁶ Sobre a gestão administrativa, políticas de sustentabilidade administrativo-financeira e fortalecimento da marca do museu, ver Bianchi (2006).

¹³⁷ Ver item 1.2.

acervo, seguida por medidas de profissionalização dos diferentes departamentos do museu, que culminariam na contratação do professor, curador e crítico de arte Tadeu Chiarelli em 1996.

A década de 1990 seria marcada por um avanço nunca antes experimentado pelo circuito profissional das instituições artísticas. A criação de diversas empresas produtoras de exposições, assim como o modo de atuação sem precedentes da produtora Brasil Connects, representou uma mudança definitiva no circuito profissional das artes, sobretudo nos grandes centros como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Salvador.

Edemar Cid Ferreira, diretor da Brasil Connects, era o principal controlador do Banco Santos e colecionava arte contemporânea brasileira e internacional. Após atuar como patrono do Theatro Municipal de São Paulo, foi eleito em 1992 para integrar o Conselho Administrativo da Fundação Bienal de São Paulo. No ano seguinte, tornou-se presidente dessa instituição, onde permaneceu até 1997. No período, ocorreram a 22^a e a 23^a edições do evento, ambas marcadas por orçamentos altos e grande participação de artistas internacionais. Quando afastou-se do cargo de presidente, Cid Ferreira abriu a produtora Brasil Connects e passou a cuidar da organização da Brasil 500 anos – mostra do redescobrimento, que inauguraria em abril de 2000 com obras de mais de quinhentos artistas e público massivo. Até 2004, quando o banqueiro foi preso por corrupção, a produtora realizou mostras de arte e cultura “*blockbuster*” como “Os guerreiros de Xi’an e os tesouros da Cidade Proibida”, “Picasso”, “Arte russa”, “Splash” (com obras do acervo da Tate Gallery e da Tate Modern) e “Fashion passion” (com a coleção de arte decorativa do Louvre, de Paris).

Novos padrões de profissionalização museológica¹³⁸ viriam também a ser fomentados e regulados pelo Ministério da Cultura, que passaria a exigir maior rigor no planejamento e na execução das mostras de arte. O circuito artístico como um todo teve que se atualizar frente

¹³⁸ Segundo texto de apresentação do presidente Aparício Basílio da Silva no catálogo do Panorama de 1984, apenas naquele ano o MAM SP finalmente adquiria um sistema de ar condicionado que seria instalado nos últimos meses do ano. Considerando os padrões atuais de conservação de obras de arte, parece surpreendente que até aquele momento o MAM SP padecia de um espaço museológico tão debilitado em termos museológicos (MAM, 1984).

a essas novas exigências. Na disputa por patrocinadores, a presença de profissionais especializados e competentes nas áreas de curadoria, museologia, educação, captação de recursos, montagem, entre outros, passa a ser um fator decisivo para a sobrevivência e competitividade das instituições nacionais.

A partir de 1995 as mostras do Panorama passaram a ser bienais, e o seu modelo tradicional – com divisão por categorias – entrava em crise. O acervo constituído pelo programa, até então, era bastante irregular, e uma direção artística institucional mais atenta às transformações do campo parecia urgente. Isso exigiria uma reestruturação, que ocorreu sob a coordenação de Ivo Mesquita, responsável pela curadoria da mostra naquela edição. Além desses novos e importantes desafios, os Panoramas passariam a competir com as mostras cada vez mais espetaculares e agigantadas promovidas pela Fundação Bial de São Paulo, vizinha do MAM SP no Parque do Ibirapuera.

2.5 Aproximações com a Bienal de São Paulo¹³⁹

Para Mário Pedrosa, a história da arte moderna, vista pela perspectiva paulistana, é marcada por três momentos fundamentais: o primeiro deles giraria em torno da Semana de Arte Moderna de 1922. Confrontando o “isolacionismo provinciano” da nova metrópole, o evento teria dado visibilidade ao pensamento e à produção artística de vanguarda. O segundo momento correspondia à “era dos museus” e referia-se, sobretudo, às criações do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, que inauguraram uma nova etapa na “formação, transmissão e recepção da arte moderna”, transformando a cidade de São Paulo em um polo cultural nos padrões atualizados pela modernidade. Refletindo os desdobramentos das etapas anteriores, o terceiro momento culminaria na criação

¹³⁹ A história das Bienais de São Paulo já foi contada através de inúmeras pesquisas, livros, catálogos e reportagens nos últimos sessenta anos. Para basear a pesquisa atual as principais fontes utilizadas foram: *As Bienais de São Paulo: 1951-1987*, publicado em 1989 pela crítica e curadora Leonor Amarante, o catálogo *50 anos de Bienal: 1951-2001* (FARIAS, 2001) e o livro *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*, publicado pelos historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête, em 2004.

das Bienais de Arte de São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Segundo Mário Pedrosa, a criação das Bienais lançava São Paulo “na arena da moda internacional” (PEDROSA, 1995c). A partir daí, a internacionalização da arte brasileira passaria a se dar em diversas frentes.

À época da criação do Panorama, a Fundação Bienal de São Paulo, assim como os demais museus e salões do circuito artístico local, já cumpria uma agenda de internacionalização do sistema da arte nacional, assim como a de dar visibilidade às novas tendências artísticas locais e internacionais. A Bienal de São Paulo, criada em 1951, ainda sob a designação “Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, surgira como uma iniciativa redentora para a cena cultural local. Apresentarei um breve histórico a seguir, acompanhando as implicações no campo institucional das artes, sobretudo relacionadas ao papel do MAM SP.

Em sua primeira e improvisada edição, a Bienal Internacional de São Paulo foi realizada em um pavilhão temporário, localizado na Esplanada do Trianon, na região da Avenida Paulista (FUNDAÇÃO BIENAL, 2017). A partir de sua segunda edição, realizada por ocasião das comemorações do Quarto Centenário da cidade de São Paulo, presididas por Ciccillo Matarazzo, a Bienal ocuparia dois pavilhões no novo Parque do Ibirapuera: o Palácio dos Estados (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras) e o Palácio das Nações (atual Museu Afro Brasil). A exposição teria grande sucesso, alavancando o ano comemorativo na cidade (ibidem).¹⁴⁰ A partir da 4ª Bienal, em 1957, a mostra passaria a ocupar o Pavilhão das Indústrias – mais tarde Pavilhão Ciccillo Matarazzo ou, no uso corrente, Pavilhão da Bienal –, que se tornou a sede permanente do evento. A partir da futura instalação do Museu de Arte Moderna a poucos metros do Pavilhão da Bienal, em 1969, novamente museu e bienal, criador e criatura, voltariam a se aproximar.

Atuando como um “museu caleidoscópico” (FARIAS, 2001, p. 36), ao longo de suas primeiras seis edições, a Bienal era promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, contando sempre com a figura de

¹⁴⁰ A 2ª Bienal (1953-1954), que, entre outras obras de grande relevância, trouxe a tela *Guernica* de Picasso pela primeira e última vez ao país, seria lembrada até hoje como a mais importante edição da mostra.

um diretor artístico em sua organização.¹⁴¹ Oferecer a cada dois anos um panorama da produção artística nacional e internacional, além de obras referenciais da contemporaneidade, foi o grande objetivo e a base do escopo de atuação formulados pela Bienal de São Paulo no momento de sua fundação (FARIAS, 2001, p. 34).¹⁴²

Sob a direção de Sérgio Milliet, a quarta edição da Bienal seria alvo de protestos do meio artístico pela crescente influência de Ciccillo na escolha dos artistas. A edição fora marcada pela recusa de artistas já relevantes da cena nacional, como Flávio de Carvalho, assim como pela participação de diversas obras de Jackson Pollock, referência do expressionismo abstrato americano, que havia falecido há pouco tempo. A aproximação com o governo norte-americano, responsável por trazer as obras de Pollock, também era alvo de protestos dos artistas. A edição seguinte, sob a direção de Lourival Gomes Machado, que retomava a direção da Bienal após as três edições dirigidas por Sérgio Milliet,¹⁴³ voltaria a apresentar nomes consagrados da arte internacional, destacando-se a sala dedicada às obras de Van Gogh e à representação de obras relacionadas ao tachismo e ao informalismo. Tais feitos recuperaram o sucesso de público da segunda edição (FARIAS, 2001).

A sexta edição da Bienal (1961), sob a direção artística de Mário Pedrosa, ficou conhecida pelo caráter museológico e, no que tange à cena nacional, pelo predomínio do neoconcretismo, evidenciado pela presença revolucionária dos *Bichos* de Lygia Clark. A partir de reivindicações dos próprios artistas, a edição também marcaria novos posicionamentos da classe artística, que resultaram na organização

¹⁴¹ A primeira Bienal teve Lourival Gomes Machado como seu diretor artístico, na época também diretor do MAM SP. A segunda, terceira e quarta edição contaram com a direção de Sérgio Milliet, que também exercia o cargo de diretor do museu. A quinta edição da Bienal contou novamente com a direção artística de Lourival Gomes Machado, sendo substituído no ano seguinte por Mário Pedrosa, que havia sido membro das comissões organizadoras das Bienais de 1953 e 1955, e tornaria-se diretor-geral das bienais de 1961 e 1963, além de dirigir o MAM SP no mesmo período.

¹⁴² Tal formulação era inspirada no modelo da Bienal de Veneza, da qual Ciccillo Matarazzo, fundador do MAM e da Bienal, participava ativamente. Este episódio é apresentado brevemente no capítulo 1 desta dissertação.

¹⁴³ Milliet havia sido também diretor artístico das segunda e terceira edições da Bienal.

de uma eleição para a escolha do júri (FARIAS, 2001).¹⁴⁴ Na representação brasileira, a sexta edição também apresentou salas especiais com mostras retrospectivas em homenagem a artistas premiados nas primeiras edições da Bienal. Um dos homenageados seria Alfredo Volpi, premiado em 1953, em mostra organizada por Mario Schenberg. Em 1970, Volpi viria a ser o primeiro artista laureado no Panorama do MAM SP, que também organizaria uma mostra retrospectiva do artista em 1975.

Segundo a pesquisadora Ana Paula Pismel (2013, p. 21), naquela edição várias representações internacionais tiveram um caráter fortemente museológico, apoiando-se em retrospectivas históricas, o que, ao contrário das expectativas criadas a respeito da direção de Pedrosa, conferiam um caráter um tanto tímido à edição. A crítica Leonor Amarante chegou a afirmar que “[a] exposição foi pouco instigante, faltou-lhe ousadia. [...] Embora a maioria das salas fosse interessante, exposições dessa natureza não se justificam em bienais que pretendiam focar o que acontecia na arte contemporânea” (AMARANTE, 1989, p. 108). De fato, aquela edição preconizou um revisionismo característico de muitas mostras coletivas de arte contemporânea que viriam a ocorrer no país a partir dos anos 1990. Tal recurso parecia buscar legitimidade para a arte contemporânea, ao buscar atribuir-lhe uma dimensão crítica em relação às vanguardas históricas. A sexta edição também marcava a consagração do movimento neoconcreto, que recebia grande destaque, sendo apresentado como um marco na criação da arte contemporânea no Brasil. Essa discussão será retomada mais adiante nesta dissertação.

¹⁴⁴ O júri de seleção da 6ª Bienal foi formado por Bruno Giorgi, Ferreira Gullar e Lourival Gomes Machado, e o júri de premiação pelo crítico americano James Johnson Sweeney (Museum of Fine Arts, Houston, EUA) e Werner Schmalenbach (Museu Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, Alemanha) (FARIAS, 2001). Chama a atenção a presença de diversos críticos, artistas e curadores internacionais nos júris de premiação das primeiras bienais: na primeira edição contou com a participação de René d’Harnoncourt (à época curadora do MoMA de Nova York); na 2ª Bienal participaram Herbert Read (poeta e crítico de arte britânico) e o artista suíço-alemão Max Bill; na quarta edição colaboraram Alfred Barr (curador, historiador e primeiro diretor do MoMA de Nova York); na 5ª Bienal Richard Davis (conselheiro do MoMA) e Roland Penrose (artista, historiador e poeta inglês). Tais escolhas, privilegiando a participação de atores internacionais, até o fim dos anos 1970, quando tal júri de premiação, temporariamente, seria extinto.

Em maio de 1962, a Bienal separou-se institucionalmente do Museu de Arte Moderna de São Paulo e foi transformada em fundação. A organização da mostra não seria mais centralizada na figura de um diretor artístico, Ciccillo Matarazzo deixaria de ser o único mecenas da Bienal e o evento passou por sua primeira crise econômica (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2017). Com a morte precoce no ano anterior de Wanda Svevo,¹⁴⁵ até então secretária geral e “braço direito” de Ciccillo, Diná Lopes Coelho foi convidada para assumir o cargo, no qual permaneceu até 1965.

A partir da 8ª Bienal (1965), a figura do diretor artístico seria extinta, e a escolha dos artistas ficaria a cargo de Comissão de Assessoria. Na 11ª Bienal, em 1971, a comissão passaria a ser chamada de Assessoria Técnica. Segundo Pismel (2013, p. 21, nota 6), uma vez que os membros eram escolhidos diretamente por Ciccillo, nem sempre havia conhecedores de arte nessas comissões, o que comprometia algumas vezes a qualidade das mostras. A mudança parece ter se refletido na formatação do novo MAM SP, possivelmente por sugestão de Diná. O modelo implementado era similar: a escolha das obras dos futuros Panoramas seria de responsabilidade de uma comissão de arte indicada pelo museu, comissão esta que, como na Bienal, não tinha necessariamente o perfil adequado para tal tarefa.

Como afirmou Mário Pedrosa, “Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira”, tirando-a de seu “isolacionismo provinciano” (citado em MAMMÎ (org), 2015, p. 444), não sem refletir criticamente sobre suas consequências:

Nem todos os progressos, contudo, se fazem em contramovimentos, sem retrocessos, e sem perigo: a Bienal paulista não escapou desta dialética. Ao arrancar o Brasil de seu doce e pachorrento isolacionismo, ela o lançou na arena da moda internacional, na arena das especulações não somente comerciais, mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno dos prêmios, etc. Política de prestígio entre delegações nacionais, política de cambalachos entre indivíduos. A mostra de arte passa a ser feita de arte e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a

¹⁴⁵ Wanda Svevo morreu em um acidente aéreo a caminho do Peru, em missão pela 7ª Bienal.

arte uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto (citado em MAMMÌ, 2015, pp. 447-448).

Ao oferecer a cada dois anos um panorama da produção artística nacional e internacional, em suas primeiras décadas a Bienal operava uma lógica retilínea e evolutiva nas artes visuais. Tal característica refletia o pensamento historicista das vanguardas artísticas europeias, com uma ideia de que, a cada dois anos, a Bienal apresentaria as evoluções no campo.

Paradoxalmente, os artistas brasileiros sentiam-se estimulados, mas também intimidados, pelas Bienais. É certo que ela possibilitava um encontro com grandes nomes da arte internacional, além de introduzir em tempo real a mais nova produção contemporânea desta cena. No entanto, a sua grandiosidade e uma certa atitude institucional ostensiva, materializada na apresentação das chamadas “obras-primas” de artistas já consagrados, assim como de obras de grande radicalidade plástica e conceitual produzidas na Europa e Estados Unidos, acabavam por oprimir aqueles que produziam sem estabelecer interlocução com a cena artística internacional e com as questões mais urgentes da arte contemporânea.

Por volta de 1975, Mario Schenberg afirmou que a Bienal havia se transformado no maior obstáculo para o desenvolvimento de uma arte autenticamente brasileira.

O erro da Bienal, ao meu ver, foi enfatizar o intercâmbio cultural com alguns dos grandes centros mundiais de arte, omitindo outros da América Latina, Ásia e África, cujos problemas são semelhantes aos nossos e que podem sugerir novos caminhos. Não creio que o artista brasileiro esteja informado, principalmente em relação esses países. (citado em AMARANTE, 1989, p. 374)

No entanto, para o escopo da presente pesquisa, interessa saber que no momento da criação do Panorama da Arte Brasileira no MAM SP em 1969, a Bienal enfrentava uma de suas maiores crises, que culminou na décima edição, conhecida como a “Bienal do Boicote”.

O manifesto “*Non a la Biennale*” foi assinado por 321 artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros em junho de 1969,¹⁴⁶ apenas alguns meses antes da realização da mostra, em decorrência de diversos processos de censura no país, como o veto à participação do crítico Jacques Lassaigne, presidente da Biennale de Paris, como delegado junto à Bienal de São Paulo, ou o fechamento da 2ª Bienal da Bahia na véspera de sua inauguração, seguido da perseguição de artistas participantes (SCHROEDER, 2012).

Tal posicionamento estava diretamente imbricado ao fato de a Bienal ser reconhecida como evento oficial e da “consciência de que grande parte da soma financeira para sua concretização vinha do poder público e que contava com o Itamaraty para as transações referentes a participação de delegações estrangeiras” (SCHROEDER, 2012, p. 159).

Segundo Aracy Amaral (1981, p. 156), as desistências de participação estavam vinculadas não apenas em razão do posicionamento político da Bienal em relação ao estado ditatorial, mas também às políticas estabelecidas pela instituição.

Em outro texto, intitulado “Bienal: isso já foi importante” (1981),¹⁴⁷ Amaral analisa o estado do programa no final da década de 1970.

Não tenhamos dúvidas. A Bienal de São Paulo não é hoje senão um pálido salon internacional acontecendo a cada dois anos. [...] E com todo o clima entediado que os salões arrastam desde o século passado... Mesmo os ligados ao meio artístico acorrem mais às Bienais por uma obrigação profissional, para constar fatos, e não mais movidos pelo entusiasmo, como por ocasião dos primeiros eventos em princípio dos anos 50. (AMARAL, 2006a)

¹⁴⁶ Segundo Schroeder (2012, p. 162), “artistas e intelectuais se reuniram no Museu de Arte Moderna, na França, para discutir a situação restritiva no Brasil. [...] O documento foi lido em voz alta e trazia os últimos acontecimentos da repressão cultural no Brasil, denunciava a suspensão de direitos civis de políticos, intelectuais e artistas e o aprisionamento de personagens da cultura brasileira. Após acalorado debate, muitos dos presentes no encontro apoiaram o protesto. Constava do documento uma lista provisória dos artistas e comissões estrangeiras que haviam tomado a decisão de se recusar, naquela data, a participar da Bienal de São Paulo. Estavam incluídos os nomes dos artistas da primeira e da segunda representação francesa selecionada para a mostra, além de Pierre Restany, crítico convidado por Francisco Matarazzo Sobrinho para preparar uma sala especial”.

¹⁴⁷ O texto foi publicado no mesmo ano em que fora aberta a 16ª edição da Bienal, porém anterior a sua abertura.

Foi apenas em 1981, quando o crítico, professor e ex-diretor do MAC Walter Zanini assumiu a direção artística da 16ª Bienal, adotando uma nova postura crítica em relação às problemáticas pungentes da arte contemporânea, que a Bienal voltou a tomar seu lugar de prestígio na cena artística nacional e internacional.

Parece configurar certa ironia do destino a coincidência entre o momento da primeira grande crise institucional da Bienal de São Paulo e o ressurgimento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Há, sem dúvida, diversos pontos de convergência no percurso das duas instituições, porém não se pode também ignorar as possibilidades de disputa que alguns agentes do museu possam ter assumido em forma de desagravo ao mecenas responsável pela criação das duas instituições. Fato é que o MAM SP sofreu as consequências das grandes apostas gestadas por Cicillo, enquanto ainda atuava como presidente do museu, perdendo praticamente todos os seus domínios – em termos financeiros e patrimoniais. A partir daquele momento, as aproximações entre as duas instituições continuariam a ocorrer, porém, a partir dali, enquanto histórias paralelas.

2.6 Bienal Nacional ou Pré-Bienal

A arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúda e dá passagem. (Vai virar latino-americana). (CADERNO B, 1976)

Criada a partir da crise instaurada em 1969,¹⁴⁸ a Bienal Nacional, também conhecida como Pré-Bienal, tinha como objetivo selecionar a representação brasileira da edição que se faria presente no ano seguinte na Bienal Internacional de São Paulo. Tal iniciativa parecia estar relacionada a um número cada vez maior, e bastante irregular em termos de qualidade, de artistas brasileiros que integravam a mostra internacional.

Por outro lado, o anúncio do boicote por parte de artistas nacionais e internacionais à Bienal de 1969 parece ter criado alguma urgência

¹⁴⁸ As condições e decorrências da 10ª Bienal, ou Bienal do Boicote, serão comentadas mais adiante.

na formulação de alternativas, garantindo ao menos a participação de uma representação brasileira relevante na edição seguinte em 1971.¹⁴⁹ Segundo a avaliação da pesquisadora Maria Cristina Zago (2014, p. 1): “A criação de mostras exclusivamente brasileiras assinalou a tentativa da instituição para a efetivação desse compromisso de renovação estrutural”.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo, é possível encontrar um grande número de correspondências contendo diferentes opiniões, considerações e sugestões sobre a criação de uma Bienal Nacional. Por meio de correspondências assinadas pelos secretários gerais da Fundação Bienal, artistas, críticos de arte e alguns políticos, do Brasil e do exterior foram consultados a respeito da criação da mostra.¹⁵⁰ Cabe destacar que o primeiro documento localizado a respeito da criação de uma Bienal dedicada à arte nacional data de 1965, quando Diná Lopes Coelho,¹⁵¹ então secretária geral da Fundação Bienal, recebe uma carta da artista Lucília de Toledo Mezzótero a respeito da criação de tal evento em resposta a uma suposta con-

¹⁴⁹ Segundo a pesquisadora Renata Cristina Zago (2010), “A X Bienal foi realizada. Todavia, como consequência do boicote internacional, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países. A representação brasileira foi a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. [...] Devido ao grande número de recusas ou desistências, a Fundação Bienal disparou vários ofícios a inúmeros artistas com convites, até preencher as lacunas para a representação brasileira desta Bienal. Fichas de inscrições são enviadas a museus, galerias e escolas em maio de 1969, onde artistas poderiam espontaneamente se inscrever. Em junho, foram selecionados para este certame, primeiramente vinte e cinco artistas isentos da apreciação do júri, por conta de sua relevância no cenário artístico. São eles: João Câmara, Wyllis de Castro, Lygia Clark, Roberto de Lamônica, Antonio Dias, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Marcelo Nitsche, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, José Resende, Ione Saldanha, Mira Schendel, Ivan Serpa, Amélia Toledo, Yutaka Toyota, Rubem Valentin, Carlos Vergara, Mary Vieira e Franz Weissmann. Porém, apenas oito aceitaram participar desta Bienal. Existe uma documentação muito vasta e contraditória acerca deste evento, especificamente. As respostas dos artistas nas cartas se contradizem com sua postura final, bem como as publicações em periódicos ou no próprio catálogo do evento”.

¹⁵⁰ O regulamento da primeira Bienal Nacional fora compartilhado com Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, para que a organização pudesse tecer comentários e sugestões a respeito do programa.

¹⁵¹ Diná Lopes Coelho fora secretária geral da Fundação Bienal de São Paulo entre 1962 e 1967. Ela assume o cargo após a morte de Wanda Svevo, sua antecessora, em um acidente aéreo em viagem de trabalho ao Peru.

sulta.¹⁵² A carta sugere forte amizade entre as duas e inclui considerações por parte da artista, no mais das vezes muito positivas, a respeito da criação do evento. Entre os argumentos apresentados por Mezzótero a favor de tal iniciativa destaca: “o Brasil reconheceria o valor de seus filhos nas artes plásticas, outrora permitido apenas aos estrangeiros e a um limitado número de brasileiros”. Chama a atenção o fato de ter sido Diná uma das primeiras fontes a mencionar a criação da Bienal Nacional, quando ainda ocupava o cargo de secretária geral da Fundação Bienal.

A primeira edição da Bienal Nacional, no entanto, só aconteceria em 1970, logo após a criação do Panorama e tinha um perfil bastante semelhante ao programa do MAM SP, sendo seu objetivo apresentar o que havia de melhor na produção brasileira de todo o país, oferecendo variedade e abrangência. Caberia aqui perguntar: haveria alguma competição da Bienal Nacional com a Bienal Internacional de São Paulo? Como se portavam os artistas ao escolher enviar seus trabalhos para uma ou outra mostra? As correspondências encaminhadas por Ciccillo Matarazzo para a realização de tal empreitada podem nos revelar elementos importantes. Em carta endereçada ao Governador da Bahia, senhor Luiz Vianna Filho, datada de 1º de abril de 1970, Ciccillo escreveu: “A Pré-Bienal será uma grande exposição nacional que asseguraria uma visão panorâmica da arte atual”.¹⁵³ Ainda, em diversas cartas de agradecimento aos governadores dos estados que apoiaram o seu projeto, Ciccillo novamente refere-se à Bienal Nacional como “a primeira exposição realmente panorâmica nacional”.¹⁵⁴ Não parece que a menção ao termo “Panorâmica” tenha sido por acaso. Como exposto anteriormente, à época, a Bienal estaria em crise, em contraste com o clima de celebração ao redor do ressurgimento do vizinho Museu de Arte Moderna de São Paulo, a partir da criação dos Panoramas da Arte Atual Brasileira.

¹⁵² Datiloscrito de 1962 encontrado no Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho/MAM, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁵³ Datiloscritos de 1962 encontrados no Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho/MAM, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁵⁴ Idem.

Diversos documentos descrevem as solicitações de Cicillo a alguns governadores estaduais para a organização de prévias regionais em diferentes regiões do país. Em cada uma destas cidades era instituído um júri local, nomeados pelas secretarias de educação e/ou cultura do estado ou órgão equivalente, que ficaria responsável por receber as inscrições e selecionar os artistas que participariam das mostras regionais. A Fundação Bienal indicaria um júri que faria a seleção no local da exposição organizada por cada estado, submetendo então os nomes à comissão julgadora, que faria a triagem final dos artistas que participariam da mostra em São Paulo. Aos governos de estado caberia também a organização do transporte das obras até as prévias regionais, assim como das obras selecionadas até São Paulo para participarem da Pré-Bienal (ROTEIRO, 1962).

A primeira Bienal Nacional (1970) foi organizada pela Assessoria de Artes Visuais da Bienal, integrada pelos críticos Geraldo Ferraz e Antônio Bento e pelo artista Sérgio Ferro. Ainda no primeiro semestre de 1970, as primeiras prévias aconteceram nos seguintes estados e regiões: Amazonas, Pará, Nordeste, Minas Gerais, Guanabara e estado do Rio, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul, Bahia, Goiás, Mato Grosso e Santa Catarina. Segundo o regulamento da primeira edição: “A Fundação Bienal destinará verba de Cr\$ 50.000,00 para os artistas selecionados, recebendo cada um Cr\$ 2.000,00 para preparar sua participação na XI Bienal de São Paulo”. O mesmo regulamento também previa a seleção de aproximadamente 25 artistas para a participação na Sala do Brasil da 11ª Bienal, assim como a possibilidade de venda das obras em exposição, se assim o quisessem os artistas (FUNDAÇÃO BIENAL, 1970).

A mostra em São Paulo, que reuniu os selecionados através das prévias estaduais, ocorreu entre setembro e outubro de 1970 no Pavilhão da Bienal, contando com 258 artistas e 1.086 obras. Para a seleção final da representação brasileira na 11ª Bienal fora constituído um júri formado por dois críticos de arte estrangeiros e três nacionais (James Johnson Sweeney, dos EUA, Romero Brest, da Argentina, Marc Berkowitz, do Rio de Janeiro, Hugo Auler, de Brasília, e Lisetta Levy, de São Paulo). O júri trabalhou durante três dias – 9 a 11 de setembro de 1970 – e selecionou para a representação brasileira da 11ª Bienal, em 1971, os seguintes artistas: Abelardo Zaluar, Adolpho

Hollanda, Ana Maria Pacheco, Antonio Arney, Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu), Antonio Lizárraga, Cleber Gouvêia, Cleber Machado, Fernando Deamo, Gerty Saruê, Gustav Ritter, Humberto Espíndola, Iracy Nitsche, José de Arimathea, Károly Pichler, Liselotte Magalhães, Luiz Alphonsus Guimarães, Manoel Augusto Serpa de Andrade, Mário Bueno, Oscar Ramos, Paulo Becker, Paulo Roberto Leal, Romanita Martins, Waldir Sarubi Medeiros e Wanda Pimentel. Foram ainda indicados diretamente pela comissão os artistas Juarez Magno Machado, Henrique Leo Fuhro, João Carlos Goldberg, Luiz Carlos da Cunha e Brando de Melo.

O catálogo da Pré-Bienal de 1970 obedeceria de alguma forma os critérios que justificavam o seu mapeamento, uma vez que era dividido pelas regiões de onde vinham os artistas: Norte-Nordeste, Centro-Oeste, Centro-Sul, Sul. No texto de apresentação do catálogo Ciccillo explicita as eventuais falhas do mapeamento e, novamente, recorre ao conceito de mostra panorâmica, assim como de “atual arte brasileira” para referir-se ao escopo da empreitada:

O panorama buscado através de todo o imenso território nacional está aqui, naturalmente oferecendo deficiências e falhas que foram principalmente nossas – pois não pudemos bater de porta em porta e levar nossa convocação a todos os recantos. Nem ainda mais debater razões de ausência ou de indiferença à iniciativa, que por si só nos afigurava bastante a despertar o interesse e a participação. [...] é com este panorama que se nos oferece a oportunidade de uma tomada de contato com a realidade artística brasileira atual. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1970)

A segunda edição da Bienal Nacional foi realizada em 1972, posteriormente batizada como “Brasil Plástica 72”, como parte das comemorações oficiais do sesquicentenário da Independência do Brasil. A maior parte das regras estabelecidas na edição anterior foram mantidas, porém foram criados novos prêmios regionais, além de premiações de caráter aquisitivo, incluindo o “Prêmio Sesquicentenário da Independência do Brasil” destinado à melhor obra selecionada nas mostras regionais (prévias); “Prêmio Governo do Estado de São Paulo” para o segundo lugar das mostras regionais; “Prêmio da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo” aos terceiros lugares; “Grande Prêmio Brasil” outorgado à obra mais relevante; cinco prêmios “Plástica-72” aos artis-

tas “mais representativos”; três prêmios “Revelação e Estímulo”, além de algumas referências especiais, indicadas pelo júri da mostra.¹⁵⁵ A mostra “Plástica 72” ocorreu entre os dias 25 de agosto e 30 de setembro no Pavilhão da Bienal e apresentou 1014 obras de 305 artistas. Os prêmios de aquisição foram doados por entidades públicas e culturais, indicadas pela Fundação Bienal, Comissão do Sesquicentenário e Secretaria de Cultura Turismo e Esportes de São Paulo.

A terceira edição da Bienal Nacional manteve as configurações originais do programa, ocorrendo entre os dias 5 de novembro e 31 de dezembro de 1974. A edição contou com o apoio da Prefeitura Municipal de São Paulo, que, entre outras coisas, financiou o deslocamento do júri por vinte cidades brasileiras,¹⁵⁶ sendo que em cada estado ou região tinham o apoio de um crítico local, a fim de selecionar as obras. Naquela edição a comissão selecionou 496 obras de 155 artistas de todo o país para a mostra em São Paulo (FUNDAÇÃO BIENAL, 1974).¹⁵⁷ Já a quarta e última edição da Bienal Nacional (1976), culminaria numa mudança de configuração do evento que, a partir da edição seguinte, daria lugar a uma Bienal Latino-Americana.¹⁵⁸

Nesta edição, o júri optou por aceitar todas as obras inscritas pelos artistas em uma decisão arrojada, que, segundo eles, seria muito mais produtiva na realização de um “verdadeiro panorama” da arte brasileira

¹⁵⁵ O júri de premiação da mostra “Plástica 72” foi composto por Antônio Bento e José Roberto Teixeira Leite (indicados pela Associação Brasileira de Críticos de Arte), Jayme Maurício (indicado pela Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência), Lisetta Levi (indicada pela Fundação Bienal) e Ivo Zanini (indicado pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo) (FUNDAÇÃO BIENAL, 1972).

¹⁵⁶ O júri de premiação da Bienal Nacional de 1974 foi composto pelos críticos Marcio Sampaio (indicado pela Associação Brasileira dos Críticos de Arte), Enio Squeff (indicado pela Fundação Bienal), Radha Abramo (que assina o texto do júri no catálogo, porém o mesmo não é indicado no regulamento da mostra), além dos críticos de arte em cada estado para acompanharem as prévias (FUNDAÇÃO BIENAL, 1974).

¹⁵⁷ Embora tais indicações de quantidade de obras e artistas constem no catálogo da mostra, localizamos um relatório datiloscrito no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo em que consta a participação de 154 artistas e 433 obras. Este tipo de imprecisão parece ser característica de muitos catálogos da época.

¹⁵⁸ A Bienal Latino-Americana de São Paulo teve como tema-título “Mitos e magias” e, além da mostra, contou com um simpósio internacional organizado com o intuito de buscar subsídios para o pensamento crítico sobre a arte produzida na América Latina. A mostra teve apenas uma edição e foi realizada no Pavilhão da Bienal entre 3 de novembro e 17 de dezembro de 1978. Sobre a 1ª Bienal Latino-Americana, ver Fatio (2012).

contemporânea (FUNDAÇÃO BIENAL, 1976). O texto do júri no catálogo indicava que tal iniciativa pretendia “dar ao público algo mais”, algo que somente era visto pelos críticos ou pelos júris de mostras nacionais, a saber, uma real dimensão de tendências e inclinações artísticas da produção atual do país. Se por um lado tal atitude vinha a confirmar o caráter inclusivo e nacionalista advogado pela Fundação Bienal em tempos de crise, por outro, tal iniciativa “não resolve o problema qualitativo das mostras que ocorreram naquele período. Sem recusados altera-se fundamentalmente o panorama” (ZAGO, 2014, p. 2).¹⁵⁹

Além disso, a edição marcaria o fim das pré-seleções para as salas brasileiras das Bienais Internacionais. Ainda naquela edição, por decisão do júri, tal vinculação entre a Bienal Nacional e a Bienal Internacional deixaria de existir, e, portanto, a Bienal Nacional não se constituiria mais como uma pré-seleção da representação brasileira na mostra internacional do ano seguinte.

2.7 Intervenções curatoriais

Segundo Lisette Lagnado (2013, p. 83), no Brasil, o termo “curadoria” ganha repercussão no princípio dos anos 1980 “e coincide com a retomada do prestígio internacional da Bienal de São Paulo, após uma década sombria de ditadura militar e repressão às liberdades civis”.¹⁶⁰ Uma nova era de intervenções curatoriais, retomando uma tendência que marcara a 6ª Bienal (1961), sob a direção de Mário Pedrosa, teve início nas edições curadas por Walter Zanini, em 1981 e 1983, assim como pelas polêmicas edições curadas por Sheila Leirner, em 1985 e

¹⁵⁹ Esta última edição da Bienal Nacional e a problemática a respeito da aceitação de todos os inscritos é discutida com maior profundidade pela pesquisadora Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (2014).

¹⁶⁰ Como nos lembra Lagnado, embora o crédito aos trabalhos curatoriais tenha sido realmente assimilado a partir das Bienais de São Paulo, são urgentes estudos mais aprofundados sobre alguns antecedentes nacionais, como a atuação de Frederico Morais em projetos como “Do corpo à terra” (1970) ou “Domingos da criação” (1971). Conhece-se algumas pesquisas sobre o assunto ainda em andamento, como os trabalhos do pesquisador paulista Fernando Oliva ou da pesquisadora sergipana Júlia Rebouças.

1987.¹⁶¹ A partir de meados dos anos 1990, tais intervenções encontrariam eco na instituição vizinha.

Parece irrefutável a afirmação de que as edições da Bienal de São Paulo dos anos 1980 introduziriam uma “dimensão inextricável do verdadeiro exercício da curadoria” em contexto nacional (LAGNADO, 2013, p. 84), incluindo o desenvolvimento de estudos expográficos cada vez mais instrumentalizados para a demonstração de determinadas hipóteses curatoriais. Uma reflexão sobre a dimensão espacial das mostras ganharia cada vez mais complexidade, e os curadores lançariam mão de intervenções mais emblemáticas – tais como inclusão de textos e títulos em diferentes seções, aumentando significativamente as interferências curatoriais na apresentação e fruição de obras de arte em espaço expositivo.

A 16^a Bienal (1981), sob a direção artística do curador Walter Zanini, marcou uma mudança no critério de apresentação das obras, que passariam a ocorrer por aproximação de linguagem e não mais em função das representações por países. Outra ruptura proposta por Zanini foi deslocar a centralidade da exposição para o eixo da proposição curatorial, antes devotada ao núcleo histórico.¹⁶² Segundo Maria Alice Milliet:

[...] [Walter Zanini] rompeu com a tirania da escolha diplomática, quando não simplesmente burocrática, e desconstruiu o mapa cultural (relação centro/periferia) ao eleger conceitos e não a geografia política como critério de montagem. Essa decisão polêmica na época recebeu logo o apoio do crítico francês Pierre Restany, que viu na iniciativa um marco histórico, um modelo a ser seguido por outras mostras internacionais (MILLIET, 2001-2001, p. 98).

¹⁶¹ No ano anterior à edição organizada por Zanini, 1980, a Fundação Bienal organizou uma conferência em homenagem ao crítico Mário Pedrosa, que comemorava seus 80 anos. No ano seguinte, durante a Bienal de Zanini, Pedrosa faleceria no Rio de Janeiro.

¹⁶² Nos anos 1950 o valor do núcleo histórico estava em viabilizar que o público brasileiro, assim como os artistas locais entrassem em contato com obras do modernismo europeu e norte-americano, quase inexistentes nas coleções públicas nacionais. Caberia ainda refletir sobre o papel desses núcleos históricos, assim como as formas e narrativas propostas nas diferentes edições das Bienais, reafirmação das narrativas hegemônicas sobre a arte nacional. Tal escopo porém foge da presente pesquisa.

Além disso, a incorporação de novas linguagens até então desprestigiadas pela Bienal, como videoarte, performance, arte postal e xerox confirmavam um olhar atento do curador e o seu diálogo com as novas tendências da arte contemporânea internacional. Dentre as divisões da mostra, pode-se destacar a seção de arte postal, com curadoria de Julio Plaza, que contou com a participação de 451 artistas de várias partes do mundo (ZANINI, 2017).

Responsável pela curadoria da 18ª Bienal (1985), Sheila Leirner apresentou, em uma das mais polêmicas sessões da exposição, uma intervenção curatorial que acabaria por fazer com que aquela edição ficasse conhecida como a “Bienal da Grande Tela”.¹⁶³ Ao longo de três longos corredores, de cem metros de extensão por seis metros de largura e cinco metros de altura, foram instaladas, lado a lado, telas de grandes dimensões com pequena distância entre elas, de modo que cada uma sofresse interferência visual das outras duas que as ladeavam, sugerindo ao observador a existência de uma única grande pintura. O projeto expográfico da “grande tela”, idealizado pelo arquiteto Haron Cohen, em consonância conceitual com o discurso de Sheila Leirner, misturava artistas internacionais já reconhecidos com uma então jovem produção brasileira, sem que houvesse uma preocupação em identificar diferenças autorais e de nacionalidade. A intervenção arquitetônica materializava uma espécie de hipótese curatorial, e, a partir de sua realização, a curadora dividia com o público sua premissa para que ele tirasse suas próprias conclusões. Não se pode negar, porém, que apesar do grande número de telas apresentadas, a analogia visual proposta era resultado de um recorte curatorial autoral, uma vez que não se tratava de uma amostragem aleatória. Tal intervenção curatorial gerou grande polêmica e descontentamento por parte de muitos artistas que defendiam a individualidade de seus trabalhos e a pluralidade de estilos dos diversos participantes.¹⁶⁴ Afastando qual-

¹⁶³ Sheila Leirner organizou a 18ª Bienal a partir do critério de afinidade de linguagens, apresentando dois núcleos principais, o histórico e o contemporâneo, além de algumas mostras especiais e eventos paralelos. O núcleo contemporâneo, onde fora apresentada a “grande tela” estava no centro do segundo andar, que era também ocupado por instalações. No terceiro pavimento havia mostras especiais dedicadas à videoarte e aos novos suportes tecnológicos.

¹⁶⁴ Fato é que a grande tela gerou polêmica capaz de eclipsar todos os outros trabalhos expostos. Além das reclamações de artistas estrangeiros, como Salome, Middendorf e Dokoupil, e de

quer visão historicista ou acadêmica em sua proposição, Leirner parecia querer reposicionar a arte nacional, equiparando-a com a “grande” arte internacional. A grande tela seria a comprovação de sua tese.

Seguindo a mesma orientação, em 1984, o Panorama do MAM SP contaria, pela primeira vez, com a figura de um curador, o poeta e crítico de arte Alberto Beuttenmuller que havia integrado o Conselho de Arte e Cultura da Bienal em 1977 (AMARANTE, 1989), mas não possuía grande projeção como crítico de arte no período. No texto de apresentação que escreveu para o catálogo do Panorama 84, sob o título “Panorama com nova proposta”, Beuttenmuller explicaria a sua proposta de atualização do programa, aparentemente influenciada pelas recentes incorporações de linguagens artísticas pela vizinha Bienal. O Panorama daquele ano, que, pela ordem previamente estabelecida, seria dedicado a desenhos e gravuras, ampliaria sua proposta para “arte sobre papel”, incorporando o xerox e a arte postal entre outras possibilidades. Escreveu o curador da edição:

Percebe-se, hoje, que a dificuldade de limitar tais territórios artísticos, uma vez que as técnicas se interpenetram, se confundem, mesclam-se sem que se possa dizer, com segurança, a que setor deve pertencer esta ou aquela obra. Por isso, depois de 15 anos de “Panoramas”, resolvemos adaptar esta importante visão da arte brasileira às linguagens contemporâneas, aumentando-lhes o horizonte de percepção e abrangência de seus conceitos. (BEUTTENMÜLLER, 1984)

A iniciativa de contar com um curador na organização do Panorama não se manteria nas edições seguintes e só voltaria a ocorrer na edição de 1995, com o convite feito à Ivo Mesquita. A partir daquela edição a presença constante de um curador transformaria completamente a vocação do programa.

No texto “O curador como estrela”, publicado em 1988, Aracy Amaral avalia criticamente o fenômeno de ascensão da figura do curador:

alguns artistas que acabaram por retirar algumas pinturas da parede, as reclamações de artistas brasileiros passaram praticamente despercebidas, gerando apenas a seguinte resposta da curadora: “Vocês pintam e nós organizamos a Bienal” (citado em GONÇALVES, 1985). Assim, os espaços vazios passaram a representar a memória do choque, o desconforto frente ao conflito entre a autoridade de quem cria e a autoridade de quem organiza (REINALDIM, 2008).

[...] assim como vivemos em uma época de cinema de diretores - e não de cinema de história ou atores -, nas artes visuais também vivemos, ao que parece, um tempo de exposições de curadores. Parece importar, portanto, menos a obra de arte em si, e o artista que se coloca como seu autor, mas a manipulação dos movimentos artísticos pelos curadores que produzem eventos milionários que provocam filas diante de museus, centros culturais, Bienais ou Documentas. (AMARAL, 2006b, p. 51)

Ao que parece, o papel da curadoria se tornaria ainda mais relevante para a análise das Bienais dos anos 1990, assim como de outras exposições realizadas nos circuitos artísticos do país. Nesse sentido, parece ser produtivo associar as mudanças na concepção e realização das edições do Panorama da Arte Brasileira com as transformações no caráter dos programas curatoriais da Bienal Internacional de São Paulo, a partir de 1994.

Inaugurada em outubro de 1994, com curadoria de Nelson Aguilar, a 22ª Bienal rompeu com a periodicidade habitual do evento e passou a acontecer nos anos pares.¹⁶⁵ Sob o tema “Ruptura com o suporte”, artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel tiveram suas obras destacadas e examinadas, pela primeira vez, sob uma ótica revisionista, fortalecendo as recentes narrativas históricas e celebrativas sobre a Vanguarda Brasileira. Tais artistas haviam adquirido uma significativa visibilidade internacional, com correspondente incremento de seu valor de mercado, assumindo uma posição central no circuito artístico nos anos 1990. A internacionalização da arte brasileira suscitava novos debates estéticos e culturais, mas gestava também alguns fetiches que viriam a configurar uma certa centralidade dessas figuras nos discursos heroicos sobre a arte brasileira ao longo dos anos 2000.

No mesmo período, as então recentes leis promulgadas nas instâncias federal e municipal, que passavam a fomentar a cultura através de renúncia fiscal, traziam novas perspectivas para um “agiganta-

¹⁶⁵ Aparentemente os motivos para tal alteração no calendário decorria das mudanças que ocorreram na governança da Bienal, incluindo a troca de presidentes, nos anos anteriores. A Fundação Bienal também justificaria que dessa forma a mostra passaria a ocorrer em anos alternados à Bienal de Veneza (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, pp. 188-190).

mento” da mostra.¹⁶⁶ A 23ª edição, também curada por Aguilar, marcou um novo recorde de participação das representações nacionais, que haviam sido retomadas desde a edição de 1989, e 75 países aderiram ao tema proposto pelo curador: “A desmaterialização da arte no fim do milênio”.

No entanto, a edição da Bienal de 1998 parece ter sido a que mais enfaticamente provocou deslocamentos e reposicionamentos na construção de novas bases de interpretação da arte pelas Bienais. A “Bienal da antropofagia” contou com a curadoria de Paulo Herkenhoff, tendo Adriano Pedrosa como curador adjunto, e retomou o célebre conceito modernista, tomando-o como tema central e disparador das reflexões sobre a arte produzida no Brasil. Através de uma análise diacrônica, Herkenhoff buscou apresentar e discutir as origens das trocas simbólicas entre o Brasil e a Europa, assim como as relações de alteridade estabelecidas entre colonizado e colonizador (SPRICIGO, 2009, p. 152). A edição, que contou com o projeto expográfico do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, “conquistou reconhecimento e legitimação para um discurso local em relação a um cenário artístico global” (SPRICIGO, 2009, p. 152). Segundo Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004, p. 207):

A importante revista *Artforum* considerou a XXIV Bienal uma das dez mais importantes mostras de arte do período. A também prestigiosa Escola de Curadoria de Estocolmo considerou esta uma das doze exposições “que mudaram a prática curatorial na década de 90”.

Assim como nos anos anteriores, a mostra foi dividida em três partes: o “Núcleo histórico”, o já tradicional bloco das “Representações nacionais” e uma terceira nomeada “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”. O título composto da palavra roteiros repetida sete vezes foi retirado de uma passagem do “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade:

¹⁶⁶ A edição de 1994 da Bienal de São Paulo contou com um orçamento de 2,7 milhões de reais, recebidos de empresas como Coca-Cola, Philip Morris e McCann Erickson, com incentivo das leis de renúncia fiscal, “cifras inéditas na história do evento”.

[...] Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fontes de injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas anteriores. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. O instinto Caraíba. (ANDRADE, 1998, p. 532)

A estrutura desse núcleo seguiu o modelo da Bienal de 1996, chamada “Universalis”, que introduziu a ideia de mostra composta por diferentes regiões do mundo. Cada roteiro indicava uma região diferente. A repetição da palavra roteiros por sete vezes indicava que, além da Europa e Estados Unidos, o núcleo apresentaria produções recentes de países como o Canadá, assim como de outros países da América Latina, Oceania, África e Oriente Médio. Herkenhoff estabeleceu como método curatorial uma investigação sobre a capacidade de se articular uma perspectiva do olhar para e a partir de diferentes lugares do mundo, incluindo centros e periferias. Para tanto ele convidou diversos curadores para integrarem a equipe curatorial, reforçando a desconstrução de narrativas hegemônicas sobre a história da arte nacional e internacional.

Sem pretender dedicar-me a uma análise mais detalhada das discussões promovidas pela mostra, chamo atenção para a eleição do conceito de antropofagia – tipicamente modernista – como norteador da edição. Essa operação de recuperação histórica das origens modernistas da arte brasileira, assim como de recuperação das Vanguardas Nacionais nas duas edições anteriores, cumpriu o papel de enunciar, justificar e contextualizar conceitos e premissas curatoriais a partir de uma recuperação histórica. Esse procedimento se tornou recorrente em muitas exposições e proposições curatoriais da década seguinte, particularmente nos Panoramas.

Esta pesquisa aponta para o fato de que a Bienal de São Paulo representou a principal “escola paulista” de história da arte, tendo formado diversos críticos e curadores que atuaram nas edições do Panorama a partir da edição de 1995. As práticas curatoriais dos Panoramas seriam completamente transformadas a partir das experiências relatadas até aqui.

Desde a criação dos Panoramas, o regulamento da mostra previa que além de “possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira”, o programa tinha entre seus objetivos facilitar “uma variada escolha ao colecionador” (MAM, 1969b), o que indica um caráter peculiar se considerarmos o perfil das demais mostras similares no período. Enquanto alguns apoiadores defendiam que tal mecanismo ajudava a levantar recursos para o museu, outros questionavam uma certa ambivalência em relação ao papel institucional, defendendo que os museus não deveriam operar como galeria de arte.¹⁶⁷

A bibliotecária do MAM SP, Maria Rossi Samora, relata que um grande número de colecionadores participava da festividade de abertura dos Panoramas, e a maior parte das obras, assim como dos catálogos da mostra, eram vendidas nesta mesma noite, configurando um “clima de salão”. O valor de venda era estipulado pelos próprios artistas, através das fichas entregues junto com os trabalhos no momento da inscrição.

A partir de 1972 o parágrafo do regulamento do Panorama sofreu uma sutil alteração, extinguindo a menção ao estímulo aos colecionadores. Acredita-se que tal menção criava precedentes para a atuação de marchands e galeristas,¹⁶⁸ vinculando a exposição diretamente ao mercado de arte. Até 1985 as obras adquiridas deveriam ser prontamente entregues ao colecionador, podendo o artista substituí-las por outras ao longo do período de duração do evento.¹⁶⁹ Ou seja, até então, a cada venda efetuada, a exposição concebida pela Comissão de Arte era reconfigurada, índice do pouco compromisso com suas feições originais.

Assim como nos Panoramas, as obras expostas nas Bienais de São Paulo também poderiam ser vendidas a colecionadores particulares, desde

¹⁶⁷ Segundo entrevista realizada com a bibliotecária Maria Rossi Samora em 11 de agosto de 2017, a venda de obras pelo MAM SP, através dos Panoramas, era objeto de grande polêmica na época.

¹⁶⁸ A partir da edição de 1985, uma cláusula proibia a “intermediação ou interferência de Galerias e Marchands ou Escritórios Comerciais de Arte nas vendas ou montagens das obras” (MAM, 1985b).

¹⁶⁹ A partir daí as obras deveriam permanecer expostas até o final da exposição.

que as transações fossem autorizadas pelos artistas. Enquanto na Bienal o percentual recolhido pela instituição sobre as vendas efetivadas variaram bastante ao longo dos anos,¹⁷⁰ no MAM SP este se manteve praticamente inalterado. Nos primeiros regulamentos do Panorama, os artistas comprometiam-se a doar 25% do valor das obras vendidas “para atender parte das despesas com a mostra” e a partir de 1985, até a extinção do regulamento em 1993, o percentual passou a ser de 30% do valor da venda.¹⁷¹ Tal possibilidade manteve-se até a 23ª Bienal, em 1996, e sua extinção pode ter se espelhado no MAM SP, que interrompeu a venda de obras no Panorama a partir da edição de 1995.

Em que pese o desconforto que esse tema possa causar ainda hoje, em função da aproximação explícita entre o MAM SP, a Bienal de São Paulo e o incipiente mercado de arte local, devemos situar essa iniciativa em relação ao contexto da época. O MoMA de Nova York, em seus primórdios, não possuía acervo e funcionava frequentemente como intermediário na comercialização das obras de arte que expunha, além de vender as obras adquiridas ou recebidas em doação que já não representassem mais a atividade moderna, assumindo a coleção como uma entidade movente. Esse tipo de transação, plenamente apoiada pelo seu primeiro diretor, Alfred Barr, foi extinta apenas em 1951 devido às críticas recebidas pela instituição.

Segundo Oliveira (2013, p. 40), tal estancamento na coleção do “pai dos museus modernos” geraria, por sua vez, a contenção do “fluxo movente do projeto moderno”, produzindo uma espécie de canonização da produção moderna que passaria a compor a coleção permanente do museu a partir daquele momento.

Neste capítulo propus uma avaliação comparativa entre o Panorama e diversos exemplos de programas e instituições fundados antes e depois de 1969, de modo a lançar um olhar mais crítico sobre aquilo que o Panorama pôde realizar em suas primeiras edições, tendo em conta as condições concretas do período. Dentre todas as possibilidades de comparação apresentadas, destaca-se como a mais frutífera a relação entre o MAM SP

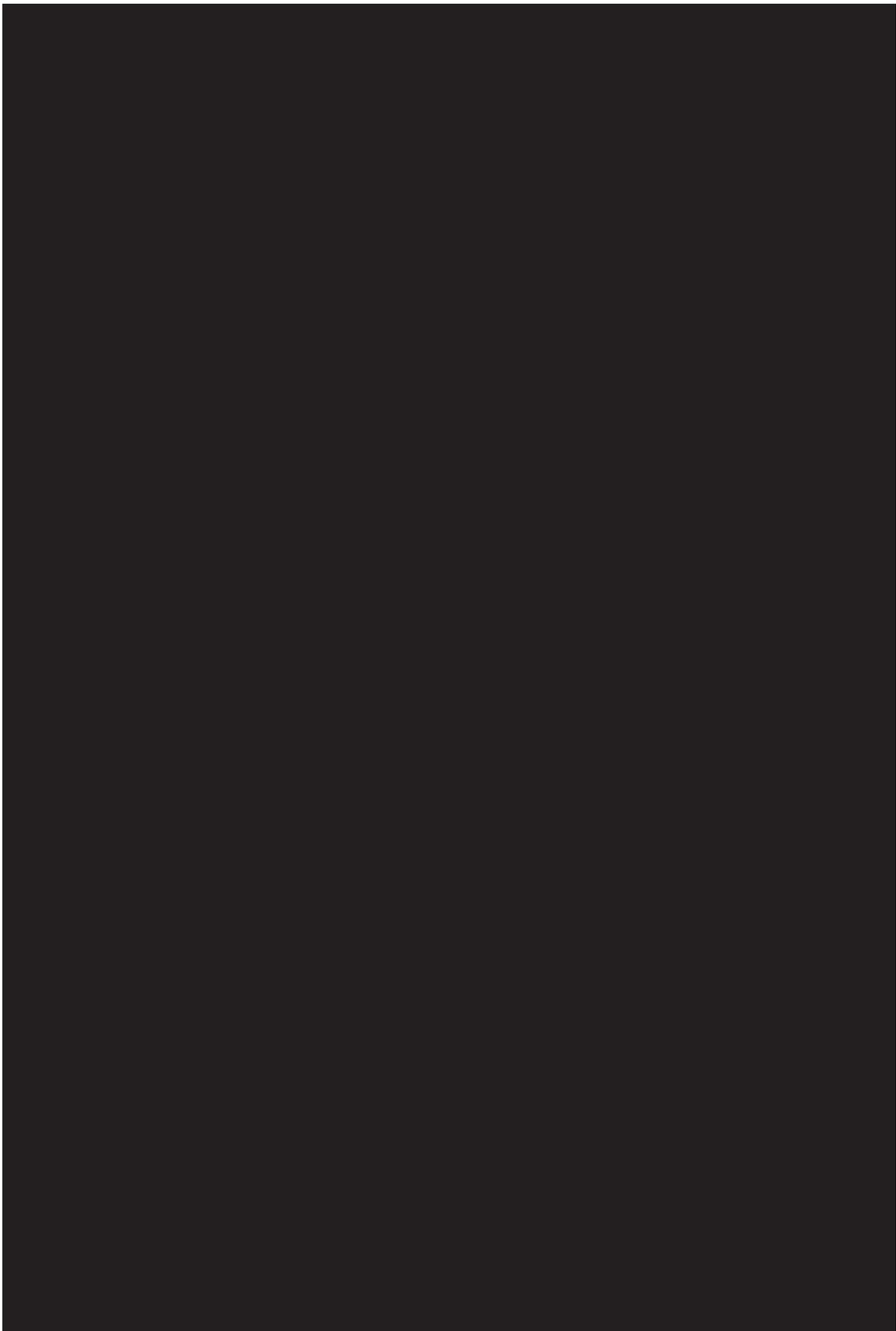
¹⁷⁰ 1ª Bienal: 5%; 2ª a 6ª Bienal: 10%; 7ª a 18ª Bienal: 15%; 19ª Bienal: 25%; 20ª e 21ª Bienal: 20%; 22ª Bienal: 10%; 23ª Bienal: 20%.

¹⁷¹ Segundo os regulamentos dos Panoramas de 1969 a 1993.

e a Bienal de São Paulo. Ao longo de suas histórias, as duas instituições estavam inseridas em um mesmo contexto artístico-institucional e, dada a proximidade física entre suas sedes, ocupavam praticamente o mesmo espaço urbano. Além disso, chegaram a ter alguns gestores e profissionais que atuaram no conselho e nas comissões de arte de ambos.

O MAM SP enquanto criador e a Bienal de São Paulo enquanto criatura acabariam por inverter seus papéis a partir de um determinado momento. A Bienal transformou-se, por fim, em uma instituição capaz de ditar novas regras, atualizar procedimentos e, sobretudo, fazer-se reconhecida como a grande escola paulista das artes. As mudanças promovidas pela Bienal de São Paulo, seja no entendimento das nacionalidades (como no caso da “Grande Tela”, no convite a curadores estrangeiros ou mesmo na extinção da categoria de representações nacionais), na criação de núcleos históricos (que solidificariam as narrativas sobre a história da arte brasileira) e mesmo na criação das Bienais Nacionais nos anos 1970, promoveram uma espécie de sobreposição de funções e missões em relação ao MAM SP a tal ponto de não se diferenciar os escopos das duas instituições. Dessa forma, uma vez que o Panorama também se abriu à participação de curadores e artistas internacionais, quais seriam hoje as diferenças que demarcam as mostras da Bienal de São Paulo e o Panorama da Arte Brasileira? Uma resposta circunstanciada a essa pergunta exigiria um aprofundamento que escapa do objetivo principal desta pesquisa, mas procurei ter essa questão em mente ao refletir sobre as transformações pelas quais o Panorama passou ao longo dos anos.

Em um processo contínuo de mudanças internas, o Panorama se afastou definitivamente do papel que havia representado na formação do novo acervo do MAM SP. A partir dos anos 2000, ao nomear os curadores responsáveis por cada edição, garantindo independência em sua atuação, o museu se tornaria mais permeável às transformações da cena artística contemporânea. Nesse sentido, sua vocação, enquanto instituição museológica, assim como a do Panorama da Arte Brasileira, estavam redefinidas.



O PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA NOS ANOS 2000: A ATUAÇÃO DOS CURADORES INDEPENDENTES

Este capítulo apresenta e discute as edições do Panorama da Arte Brasileira entre 2001 e 2015. Não se pretende esgotar todas as matrizes e eixos conceituais que orientaram a seleção de obras de cada mostra nem as contradições ou ambivalências de cada escolha, inevitáveis em mostras coletivas dessa natureza. Optei por não comentar individualmente todas as proposições e investigações inerentes às poéticas de cada artista participante para concentrar a análise nos textos curatoriais publicados nos catálogos das edições dos Panoramas que ocorreram no período.

É a partir das construções poéticas e conceituais indicadas nos textos curatoriais que construo as reflexões desse capítulo. Procuo analisar os enunciados e premissas curatoriais das edições, comentando sempre que possível as referências apresentadas pelos curadores. Pontualmente, faço breves comentários sobre algumas obras que, segundo a análise aqui proposta, estabeleceram diálogos mais diretos com tais escolhas curatoriais, a fim de articulá-los com as premissas anunciadas nos textos, assim como com seus desvios.

A análise das diferentes edições, a seguir, se orienta por temas que parecem ser recorrentes nas premissas curatoriais, relacionadas, sobretudo, à problemática enunciada pelo título do programa: a ideia de “panorama” e de “arte brasileira”. Todos os textos curatoriais que são objeto desta pesquisa, assim como alguns textos críticos publicados nos mesmos catálogos e evocados ao longo das reflexões a seguir, encontram-se nos Anexos deste trabalho.

Cabe considerar, por fim, que o período é ainda bastante recente, e a proximidade histórica torna ainda mais difícil avaliar a eventual repercussão que tais edições possam ter provocado no campo institucional, curatorial e mesmo na compreensão sobre o estado da arte atual. Faz parte da proposta desta pesquisa começar a enfrentar esse desafio.

3.1 Panorama da Arte Brasileira 2001: errância e deriva¹⁷²

O 27º Panorama da Arte Brasileira de 2001 foi, efetivamente, o primeiro que contou com três curadores independentes. Pode-se dizer que a edição inaugurou uma nova fase do Panorama, consolidando projetos de curadoria de caráter mais ensaístico e marcadamente autorais. Assim, o programa deixava de ter relação direta com a política de aquisição para o acervo do museu, que havia marcado grande parte das edições anteriores.¹⁷³ Todas as edições a partir dos anos 2000 mantiveram esta proposta e passaram a contar com apenas um curador, e, eventualmente, com um curador adjunto.

¹⁷² Agradeço ao Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini, que em sua generosa arguição em minha banca de qualificação apresentou, a partir de sua leitura, possíveis conceitos ou expressões que me ajudaram a pensar cada edição dos Panoramas analisados. Tais apontamentos encontraram seu sentido em minhas análises, de forma que acabei incorporando grande parte de suas sugestões como subtítulos dos capítulos a seguir.

¹⁷³ Há de se ressaltar, porém, que as edições do Panorama de 1995, 1997 e 1999 já haviam transformado a orientação do programa, que passaria a voltar-se à arte e ao pensamento contemporâneos, tanto na seleção das obras quanto nos discursos curatoriais. Conforme analisado no primeiro capítulo, considero que tais edições marcaram um estágio intermediário em relação às modificações que seriam permanentemente instauradas a partir da edição de 2001, quando o programa passaria a ser orientado por curadores externos à instituição e, portanto, sem vinculações diretas ao projeto do museu ou às estratégias para composição do acervo da instituição.

A edição de 2001 teve a curadoria do grupo formado pelo artista carioca Ricardo Basbaum, o curador curitibano Paulo Reis e o curador Ricardo Resende.¹⁷⁴ Nas palavras de Reis, o grupo buscou “transformar a exposição num grande debate cultural, em torno de momentos geradores da arte brasileira”,¹⁷⁵ atualizando possíveis leituras sobre o status da arte e do sistema artístico no país no início do novo século. Segundo ele (2001, p. 42), “um Panorama com três olhares incorporaria a paralaxe como um dado constante”, ou seja, em alguma medida, as escolhas curatoriais pretendiam problematizar os diferentes pontos de vista dos três curadores. Algumas obras de artistas brasileiros foram referências necessárias do que se procurava construir, ao evocarem a construção de “mapas possíveis”, do ponto de vista do grupo.¹⁷⁶ Buscando o deslocamento em relação aos principais eixos culturais do Brasil daquele período, os curadores partiram de um mapeamento sobre o estado da arte e os circuitos artísticos brasileiros, conforme sugerido pelo próprio título e escopo do programa. Dessa forma, a mostra procurava “apresentar-se como um chão possível de um olhar que revela algumas percepções do(s) território(s) da arte” (REIS, 2002, p. 42), instigando o observador a sair de sua posição cômoda e central, porém ratificando as premissas do projeto em um processo de pesquisa que incluiu diversas viagens pelo país.

Reforçando uma discussão já anunciada em edições anteriores, os curadores também encararam o título do programa como uma espécie de desafio que demandava um posicionamento deles sobre a efetividade que tal denominação parecia enunciar. No início do novo

¹⁷⁴ Apesar de sua pesquisa e trabalhos realizados como curador independente, pode-se dizer que Ricardo Resende representava, de alguma forma, uma visão atualizada da equipe de curadoria do museu, pois junto com Ivo Mesquita (diretor técnico) e Rejane Cintrão (curadora executiva), Resende integrava o núcleo curatorial do MAM SP com o posto de curador.

¹⁷⁵ Entrevista concedida por Paulo Reis ao jornal O Estado de São Paulo, em 13 de março de 2001.

¹⁷⁶ Referiam-se, entre outras, às obras de Leonilson que, em uma gravura sem título (1989) realizou um pequeno mapa do Brasil feito só de rios, mas sem fronteiras políticas; à obra Mapa de Lopo Homem (1992), de Adriana Varejão, que mostra o Brasil representado em um de seus primeiros registros cartográficos, tendo unidas as margens do Ocidente ao extremo Oriente; à obra Mapa mudo (1979), de Ivens Machado, que mostrava a extensão dolorida de nosso território coberto por pontiagudos cacos de vidro, ou ainda a obra Nova geografia (1971), um mapa invertido de Rubens Gerchman, em homenagem à obra de Torres-García (REIS, 2001, p. 42). Tais obras, entretanto, não participaram da exposição daquele ano, mantendo-se apenas como referências poéticas para a reflexão que se pretendia desenvolver ali.

século, a globalização já deixara de cumprir seu discurso premonitório e passava a permear as relações sociais, econômicas e políticas, inclusive no campo da cultura. Em outras palavras, a ideia de Brasil, ou de arte brasileira, já não garantia uma produção diferenciada por tal condição. Pretendia-se, portanto, apresentar a não linearidade da paisagem cultural brasileira. Tomando o desafio da escala e das desigualdades do território brasileiro, a curadoria buscou partir de um levantamento sobre organizações e coletivos independentes que atuavam fora dos espaços institucionais da arte, trazendo para o debate outras formas possíveis de circulação da arte na cena contemporânea. Segundo os curadores, essas organizações refletiam uma realidade do circuito cultural nacional a partir da constatação de que a dificuldade em conseguir visibilidade da produção – seja nos espaços expositivos, seja nos meios de comunicação, vistos como arenas possíveis de reflexão cultural – fazia parte do processo de trabalho dos artistas no Brasil.

Importante notar que a discussão aproximava-se numa reflexão já desenvolvida por produções artísticas brasileiras nos anos 1960 e 1970. Nesse sentido, a participação dos artistas Paulo Bruscky e Arthur Barrio, já então reconhecidos e assimilados no circuito oficial da arte contemporânea, pode ser entendida como uma tentativa de legitimar tal problemática e “retomar a ideia de questionamento da relação entre arte e o mundo em que vivemos, além de reforçar a importância destas questões no contexto atual” (REIS, 2002, p. 42).

No texto de apresentação do catálogo da mostra, Paulo Reis relatou o processo de pesquisa que antecedeu a concepção curatorial. Primeiramente, ao observarem poéticas gravitando em torno de uma discussão ampliada por diferentes percepções, apontou-se “uma ideia geral de arte como percepção e conhecimento de mundo”. Reis evoca o artigo “Arte e revolução”, de Mário Pedrosa, em que o crítico propõe “novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações que a ciência e a tecnologia vão introduzindo, dia a dia, no nosso universo” (PEDROSA, 1995d). Depois, ao longo das visitas em ateliês e diálogos com alguns artistas pelo país, os curadores identificaram um olhar crítico dos artistas sobre a cena política do Brasil e sobre o circuito de artes, que já vinha operando desde meados dos anos 1960. Tal discussão se renovava em um país cada vez

mais marcado por uma forte exclusão social, através de convulsões diversas como greves, violência urbana, crise no congresso nacional, além das crises internacionais. O trio curatorial perguntava-se sobre como deveriam se posicionar frente a essas conjunturas, ou melhor, “como não deixar de carregá-las na constituição de um Panorama da Arte Brasileira” (REIS, 2002, p. 41). Assim, o Panorama seguia lidando com uma de suas problemáticas originais, a questão do “atual”, embora tal determinação tivesse sido retirada do título do programa em 1995, como vimos no capítulo 1.

Os curadores concordavam com apontamentos feitos por Paulo Herkenhoff (2001), que, em um processo de recuperação do que seria a história recente da arte brasileira, reconhecia nas obras *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), de Cildo Meireles, e *Espaços imantados* (1968), de Lygia Pape (REIS, 2002, p. 42), uma percepção espacial já tensionada pela realidade sociopolítica. O caminho possível para o posicionamento político da discussão era a percepção individual de cada artista, através da “experiência do corpo como fundadora de uma relação com o mundo e com a criação artística” (CHIARELLI, 1999, p. 18), tendência já apontada por Chiarelli no Panorama de 1999. Em uma investigação que remontava às transformações propostas no início do modernismo, a curadoria retomou discussões sobre o papel do artista e suas funções sociais no mundo contemporâneo.

Em seu texto, Ricardo Basbaum também trabalhou com a ideia de deslocamento, neste caso refletindo sobre as representações do sistema da arte, buscando atualizar a compreensão do papel do artista, do público e da curadoria e investigando, sobretudo, o lugar do agenciamento crítico como uma região de invenção de linguagem (BASBAUM, 2002, p. 36). Para ele a discussão crítica se aproxima de sua dimensão poética, refletindo o que ele nomeou como operação proposta pelo “jogo-curatorial” (BASBAUM, 2002, p. 36). O curador-artista cita um caso recente, quando David Medalla, também artista, foi responsável pela criação da London Biennale em 2000, em uma edição totalmente organizada pelos artistas, “desenvolvendo um modelo mais orgânico e menos burocratizado e hierarquizado”, como

uma crítica ao sistema da arte contemporânea.¹⁷⁷ Para o Panorama de 2001, Basbaum assumiu o atravessamento de papéis, que nele,¹⁷⁸ assim como em alguns artistas convidados, se fazia notar, referindo-se à participação dos coletivos Alpendre (Fortaleza), Grupo Camelo (Recife), Agora/Capacete (Rio de Janeiro), Torreão (Porto Alegre), Linha Imaginária (São Paulo), que atuavam tanto como polos de criação quanto de fomento e circulação de arte contemporânea no país. Outro aspecto relevante na discussão curatorial dava-se pelo questionamento sobre o papel do museu na sociedade. Para Ricardo Resende:

[...] a arte não se realiza apenas na contemplação ou para a contemplação, [...] ela se dá na ação, no objeto, na realidade concreta e não apenas ilusória, na denúncia da frivolidade, do cinismo da sociedade [...]. Cabe aos museus assumirem seu verdadeiro papel na sociedade. (RESENDE, 2002, p. 48)

Evocando o poeta Waly Salomão, que em fins da década de 1990 já afirmava que “O museu não está em crise, o museu é uma crise”¹⁷⁹ (citado em REIS, 2002, p. 42), a curadoria decidiu extrapolar os limites físicos do museu, compreendendo-o como ponto axial num eixo de muitas coordenadas. Pela primeira e única vez na história do Panorama os curadores optaram por publicar um livro que incorporasse algumas proposições artísticas, entrevistas, registros de performances, entre outras ativações que não necessariamente participaram da exposição. O livro, editado pela pesquisadora Ana Paula Cohen, partia também da constatação de que muitas ações desenvolvidas pelos artistas e coletivos não encontravam espaço nos circuitos oficiais das instituições ou mesmo nos veículos de comunicação, por não se enquadrarem nesses

¹⁷⁷ Segundo Basbaum, (2002, p. 37) é “claro que se trata mesmo de um comentário crítico ao gigantismo de um certo tipo de evento de arte contemporânea, mas há ainda a vontade de construir uma intervenção neste debate, ao tornar exequível um outro formato de atuação”.

¹⁷⁸ Ricardo Basbaum é um artista multimídia carioca que também atua como professor, curador e crítico de arte no Rio de Janeiro, desde o início dos anos 1980. Sua produção inclui performances, ações, intervenções, textos, manifestos, objetos e instalações, em que produz novas reflexões sobre o papel das mídias e da tecnologia no campo da arte, além de investigar conceitos de sociabilidade, comunidade, isolamento ou atomização social (RICARDO, 2017).

¹⁷⁹ O axioma fora publicado por Waly Salomão no texto “Qual é o parangolé?”, publicado originalmente na coleção “Perfis do Rio”, editora Relume-Dumará (Rio de Janeiro, 1996), refletindo, três décadas depois sobre os desdobramentos do sistema das artes a partir das intervenções de Hélio Oiticica na exposição “Opinião 65”, no MAM RJ.

formatos. O registro de ações dos cadernos-livros de Arthur Barrio, a circulação de proposições de artistas como livros de Paulo Bruscky, assim como as operações coletivas propostas por Monica Nador,¹⁸⁰ foram incorporadas ao livro, junto com uma série de entrevistas e troca de correspondências de Cohen e dos curadores com os coletivos criados nos últimos anos por todo o país. Novamente, o Panorama funcionava como plataforma para a incorporação de linguagens e poéticas já em circulação no campo da arte contemporânea, “estendendo o espaço da exposição e de intervenção do evento para a superfície impressa e multiplicável do livro” (MAM, 2001, p. 12).

Outros trabalhos que participaram da mostra também extrapolaram o espaço expositivo. No dia da abertura, uma das performances da série *Capuzes* (2001) de Laura Lima ocorreu do lado de fora do museu. Em *Não ideia* (2001), Marta Neves instalou três faixas de tecidos nas paredes de vidro do museu, com textos incluindo mensagens bem-humoradas que sugeriam um desejo íntimo ou vontade de mudança de uma condição individual de seus personagens fictícios. Jarbas Lopes ocupou uma área do Jardim das Esculturas, localizado em frente ao museu, com a sua instalação *Deegraça* (1998), uma barraca formada por faixas em rafia de propaganda política e de bailes funk da Baixada Fluminense recolhidas pelas ruas. Ao costurá-las, o artista criava uma espécie de casa móvel – pois carregava-as em uma sacola portátil, em uma metáfora do universo individual contaminado pela desordem do mundo exterior. Segundo o texto de Ivo Mesquita no catálogo da edição, as duas últimas intervenções tiveram que ser retiradas do espaço, por solicitação da Administração do Parque do Ibirapuera. O argumento mostrou-se frágil diante do fato de que instalação *O lado de dentro de um outdoor* (2001), do coletivo Clube da Lata, também na área externa sobre o gradil do parque, parece não ter causado nenhuma controvérsia e permaneceu ali até o final da exposição.

Outra intervenção de caráter político, a da artista Carla Zaccagnini, também foi vetada, neste caso, pelo próprio museu. Segundo Ricardo Resende, o projeto apresentado pela artista tangenciava questões re-

¹⁸⁰ Nos últimos anos a artista vinha se dedicando a um trabalho social em algumas comunidades, que passavam a integrar a sua obra ao incorporar a sua experiência como pintora.

lacionadas a um objeto de disputa, o pavilhão Lucas Nogueira Garcez, conhecido como Oca. Projetada originalmente para apresentação de mostras de esculturas, a Oca durante décadas abrigou o Museu do Folclore e depois o Museu da Aeronáutica. Ao final dos anos 1990, o Pavilhão foi desocupado pelos museus para que nele pudesse ser sediada parte significativa da Mostra do Descobrimento, produzida pela empresa produtora de eventos culturais Brasil Connects, que celebrou os 500 anos do Brasil. Por sua vez, a grande exposição motivou a execução de uma importante reforma, cujas diretrizes, estabelecidas pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, visavam o atendimento de diversas exigências museológicas. A grande repercussão da Mostra acabou levando à continuidade da atuação da Brasil Connects no Pavilhão, que seguiu promovendo grandes exposições temporárias.¹⁸¹ Tal ocupação acabou definindo uma nova vocação para o pavilhão, que passaria a abrigar, sobretudo, mostras de arte, arquitetura e design, assim como exposições de caráter mais comercial. Apenas em 2005 a Oca retornou ao controle da administração municipal, ficando sob a tutela da Secretaria do Verde e do Meio Ambiente. Já em 2010, sua gestão passou à Secretaria da Cultura.

A disputa aludida pelo curador dava-se entre o MAM SP e o empresário Edemar Cid Ferreira, presidente da Brasil Connects. Enquanto o Museu de Arte Moderna seguia sem uma sede apropriada que contasse com espaços mais amplos e adequados à exibição de seu acervo, a Brasil Connects ocuparia a Oca até o fim de 2004. Conforme comentado anteriormente, sabe-se muito pouco sobre as negociações que envolveram a ocupação da Oca, porém muitas fontes avaliavam que os diretores do MAM SP estavam buscando uma solução para o problema de falta de espaço apropriado para a sede do museu.

Para o Panorama daquele ano, Zaccagnini propôs à curadoria da mostra a apresentação de fotos aéreas de Santos Dumont, dispostas hori-

¹⁸¹ Entre as exposições promovidas pela Brasil Connects estavam “Os guerreiros de Xi’an e os tesouros da Cidade Proibida”, “Parade” (com o acervo do Museu de Arte Moderna de Paris), “Picasso” (com o acervo do Museu Picasso de Paris), “Arte russa” (com o acervo do Museu de Arte Russa), “Splash” (com o acervo de arte inglesa Tate Gallery e Tate Modern) e “Fashion passion” (com as mais importantes peças do Museu de Arte Decorativa, do Louvre), todas de grande porte e, em sua maioria, com obras inéditas no país. A produtora atuou até 2006, quando seu presidente foi preso por corrupção. Sobre isto ver item 2.3.

zontalmente em um longo painel, próximo a parede de vidro do museu. Estas imagens haviam sido resgatadas do acervo do Museu da Aeronáutica, que ocupou o prédio até o ano 2000. Ao ser desmontado, para a ocupação pela Mostra do Descobrimento, seu acervo foi levado para um depósito na periferia de SP. A artista restaurou e ampliou algumas dessas imagens. No lugar de uma delas, entre a fileira de fotos, seria aberta uma “janela” que direcionava o olhar dos visitantes para Oca, chamando a atenção do público para a questão. O buraco era do mesmo tamanho das ampliações fotográficas. O projeto pretendia lançar a pergunta: o que foi feito do Museu da Aeronáutica e do acervo que existiu ali? Não se sabe até hoje o que, de fato, aconteceu. Zaccagnini pretendia também publicar uma matéria no jornal *Folha de S. Paulo* sobre a questão, mas teve sua proposta vetada pelo museu. A partir de negociações com a curadoria, um página do jornal em branco foi anexada ao livro organizado por Cohen, como uma referência silenciosa ao caso, que mantinha a ação como pista dos fatos ocorridos.¹⁸²

Tanto as premissas curatoriais, que buscaram apontar formas alternativas de circulação das obras de arte, trazendo à luz uma série de discussões de grupos e coletivos que se encontravam à deriva dos circuitos institucionais oficiais do país, quanto algumas obras e seus desdobramentos apontavam para uma certa errância na instituição de políticas culturais e institucionais no Brasil daquela época.

¹⁸² Segundo reportagem do jornal *Folha de S. Paulo*, em 10 de novembro de 2001: “Uma página em branco, apenas com o cabeçalho da *Ilustrada*, está encartada no livro que complementa a mostra ‘Panorama da Arte Brasileira’, inaugurada há duas semanas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM SP. O motivo: o conteúdo da página foi vetado pelo museu. O encarte é um projeto da artista Carla Zaccagnini, que propôs a reprodução da capa, de 24 de maio de 2000, que tinha como título ‘MAM vê “privatização branca” do Ibirapuera’. O texto tratava da relação da Prefeitura de São Paulo com a Associação Brasil 500 Anos (atual Brasil Connects), presidida por Edemar Cid Ferreira. Pelas declarações dadas à reportagem, Ronaldo Bianchi, superintendente do museu, chegou a ser processado. ‘Quando o livro estava em fase de edição, soube que Edemar estava retirando o processo contra Bianchi, o que de fato foi feito’, diz Ivo Mesquita, diretor técnico do MAM. ‘Consultei a assessoria jurídica do museu sobre a oportunidade de realizar a obra e fomos desaconselhados.’ Carla Zaccagnini diz: ‘Meu trabalho é discutir políticas institucionais, e, quando fui convidada para o “Panorama”, apresentei o projeto de publicar uma edição fac-similar da *Ilustrada* com uma reportagem que tratava dessa questão.’ ‘Claro que preferíamos a obra na íntegra, mas a proposta curatorial do “Panorama” é discutir a política na arte, e o MAM não é isento nessa questão’, diz Ricardo Basbaum, um dos curadores da própria mostra, justificando a página em branco. Zaccagnini encontrou-se numa situação delicada. Depois de ser convidada para o ‘Panorama’ e ter sua obra aprovada, foi contratada como curadora-assistente do MAM. ‘Do jeito que ficou, ao menos as pessoas têm uma pista para ir atrás do assunto’, diz a artista”.

A criação do Ministério da Cultura, assim como a criação das leis de incentivo poucos anos antes, poderiam ser entendidas como um processo de garantir maior autonomia para a área cultural, o que poderia trazer mais agilidade e liberdade aos projetos artísticos. Porém, em alguma medida, é importante notar que tal “desestatização da cultura” impactou diretamente nas políticas de incentivo cultural e no acesso ao financiamento artístico, que passariam a ser efetuados através do setor privado. O Panorama de 2001 marcava, portanto, uma necessidade de renovação da instituição frente às novas organizações, produções e às curadorias contemporâneas.

Ivo Mesquita, naquele momento diretor técnico do museu, que acompanhara todos os desdobramentos da mostra, afirmou que era no embate com as novas produções que surgiam novas oportunidades para uma reflexão sobre o papel e o modelo do museu na abordagem das questões contemporâneas.

É esse mesmo o maior êxito de uma exposição como o Panorama, o de provocar a instituição a colocar em questão o seu desempenho, corrigir sua rota, atualizar o seu papel. (MESQUITA, 2001, p. 5)

O Museu de Arte Moderna de São Paulo demonstrou ter encarado o desafio, como veremos na análise das próximas edições.

3.2 Panorama da Arte Brasileira 2003: desarranjando a premissa da nacionalidade

Em 2003, pela primeira vez na história do Panorama, um curador estrangeiro foi convidado para organizar uma edição, confirmando uma intenção institucional de atualizar o programa em relação à cena contemporânea. O cubano Gerardo Mosquera foi chamado para curar a mostra com o objetivo de “internacionalizá-la”, levando-a a itinerar por outros países. Segundo Rejane Cintrão, curadora executiva do MAM SP na época, a instituição passava por um período difícil após a saída de Ivo Mesquita da diretoria. Neste contexto, a sua proposta de chamar um curador internacional para tentar reativar a mostra foi apoiada pela Comissão de Arte.

De forma original, Mosquera propôs um projeto curatorial que contestava a própria razão de ser do Panorama, afirmando ser impossível identificar uma produção genuinamente brasileira. No texto do catálogo, o curador incluiu uma série de comentários de caráter irônicos, com a intenção de “desarranjar” a estrutura da mostra. “Este é um Panorama anti-panorama” (MOSQUERA, 2003, p. 21) foi a frase que escolheu para abrir o seu texto curatorial. Pela primeira vez, de forma consciente e declarada, o curador do Panorama não apenas colocou em xeque a sua missão no programa, mas transgrediu suas premissas ao convidar três artistas estrangeiros para participarem da edição. A inserção internacional, aprovada pela instituição, cumpriria um papel de “autocrítica” institucional, já que, segundo o curador, o momento de exposições determinadas por visões nacionais ou regionais já havia passado. Segundo Mosquera, a apresentação conjunta de artistas brasileiros e artistas estrangeiros convidados destacaria a vocação internacional da arte contemporânea no Brasil, assim como o uso da linguagem internacional de um modo próprio.

Mosquera declarou que seu projeto tinha dois objetivos principais. O primeiro era trabalhar a arte e os artistas desconstruindo a ideia de nacionalismo e evitando a todo custo uma antologia da arte brasileira atual. O segundo era questionar a “instituição” Panorama, que, em sua avaliação, ocupava uma posição muito importante no sistema institucional da arte contemporânea brasileira, junto com a Bienal de São Paulo. A importância conquistada pela mostra, segundo ele, trazia também algum prejuízo, uma vez que criava periodicamente a expectativa de uma visão atualizada sobre a arte nacional. O conceito de “desarranjo,” que nortearia um fio condutor possível para aquela edição, fora definido por Mosquera após uma viagem pelo país, quando avaliou obras de centenas de artistas. Ao invés de propor uma visão panorâmica, o curador organizou a mostra a partir de um conceito “que pudesse se sustentar por si mesmo”.¹⁸³ Segundo sua narrativa, tal escolha sintetizava “certas inclinações-chave da arte atual do Brasil e além”. (MOSQUERA, 2003) Mosquera selecionou artistas que, de alguma forma, eram protagonistas de tal orientação (a do desarranjo),

¹⁸³ Entrevista concedida à jornalista Paula Alzugaray para a revista Isto É, em 20 de outubro de 2003.

além de dialogarem com o discurso visual da mostra. Apenas em um segundo momento o curador buscou equilibrar associações entre o que tratou como “pares-polares”: “jovens-velhos”, “emergentes-consecrados” e “desconhecidos-conhecidos”, “em benefício da adequação dos artistas ao conceito da mostra, e do valor e da atualidade de suas práticas no contexto e internacionalmente”. A única regra que seguiu, criada por ele mesmo, foi a de não incluir artistas que tivessem participado de qualquer outra edição do Panorama até aquele ano. Da mesma forma, dada a impossibilidade de apresentar uma amostra da cena artística brasileira atual em um espaço físico tão restritivo como o do MAM SP, assim como de exibir uma representação exaustiva de artistas que trabalhassem com o conceito norteador da mostra, concebeu-a com uma certa flexibilidade, justificada ao longo de seu texto curatorial.

A edição de 2003 caracterizou-se como sendo o Panorama com o menor número de artistas participantes até então: 21 no total. Dentre esses, dois deles trabalharam a quatro mãos, totalizando, na verdade, dezenove participações. Isso levou à adoção de um subtítulo – “19 Desarranjos” –, “a fim de enfatizar o caráter conceitual da mostra”. O subtítulo, que deveria se tornar título quando a mostra fosse apresentada no exterior, seria adaptado a cada nova itinerância.¹⁸⁴ A ideia do curador era incorporar artistas locais que dialogassem com o tema criado por ele, nos diferentes países ou cidades que recebessem a itinerância. A exposição poderia transformar-se em quinze desarranjos, 21 desarranjos e assim por diante, conforme o número de artistas que fossem incluídos.¹⁸⁵ A redução proposital do número de participantes foi comentada pelo curador como uma escolha explícita no sentido de facilitar a organização de um discurso curatorial e um diálogo mais claro entre as obras. Além disso, segundo Mosque-

¹⁸⁴ Cumprindo o planejamento, a edição marcou o maior número de itinerância do programa, passando pelas cidades do Rio de Janeiro (Paço Imperial, de 16 de dezembro de 2003 a 15 de fevereiro de 2004); Recife (Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - Mamam, de 11 de março a 3 de maio de 2004); Vigo, Espanha (Museu de Arte Contemporânea de Vigo - Marco, de 21 de janeiro a 8 de maio de 2005); e em Bogotá, Colômbia, (Museu de Arte del Banco de la República, de 5 de novembro e 9 de fevereiro de 2009). Em Vigo, a mostra foi intitulada “20 desarranjos: panorama da arte brasileira”, a partir da inclusão do artista galego Jorge Barbi; em Bogotá, novamente “20 desarranjos”, a partir da inclusão de XX.

ra, tal dimensão marcava o seu posicionamento “antiblockbusters”, num comentário crítico ao grande número de exposições agigantadas e apelativas realizadas no período.¹⁸⁶

A proposta de itinerar o Panorama era compreendida pelo curador a partir de três diretrizes: a primeira relacionava-se diretamente em contribuir com a difusão internacional da arte brasileira contemporânea, “uma das mais fortes do mundo”, visando sanar o “grande desconhecimento com respeito aos processos culturais no Brasil e de suas constelações de artistas e movimentos”. Mosquera diria que tal desconhecimento implicava na impressão (internacional) que artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Cildo Meireles “surgiram do nada”. A segunda diretriz visava apresentar a mostra em países fora do circuito oficial, *mainstream*, onde também se manifestam “energias emergentes”. Segundo Mosquera, as experiências contemporâneas brasileiras “podem gerar um intercâmbio frutífero, especialmente para os críticos e artistas jovens”. Esse intercâmbio deveria ser, é claro, bilateral, uma vez que os brasileiros “teriam muito a aprender” a partir dessas trocas, referindo-se ao fato de os brasileiros conhecerem mal a produção de muitos de seus vizinhos latinos.¹⁸⁷ A última e, segundo ele, não menos importante, seria a circulação de uma exposição capaz de gerar interesse por si própria.

Segundo o curador, a inclusão de estrangeiros, seja por insistir no sentido temático (antipanorama) ou por contradizer o seu título original (arte brasileira), confirmava o esvaziamento de seu significado, transferindo boa parte do seu sentido ao subtítulo: “19 desarranjos”. No entanto, Mosquera não se desprende completamente do enunciado do programa, sob o risco de perder completamente o critério, ou mesmo o argumento, de sua seleção. O que uniria todos os artistas selecionados seria o impulso por desconstruir estruturas

¹⁸⁶ Esta crítica também fora anunciada por Ricardo Resende, na edição anterior, que tratava como uma “macdonaldização” ou “disneyficação” cultural globalizante, em que o que parecia importar mais à mídia e o público eram as filas e o número de visitantes, a despeito da qualidade das obras expostas e das possibilidades de sedimentação de uma produção intelectual local (Resende, 2002, p. 45).

¹⁸⁷ No caso, no contexto indicado dos vizinhos latinos, a mostra efetivamente itinerou apenas para Bogotá, na Colômbia. A outra itinerância internacional, como vimos, foi em Vigo, na Espanha.

preexistentes – os “desarranjos”. A partir dessa premissa, o curador entendia que alguns artistas criavam suas obras através do recurso formal e conceitual de “desarranjar” uma estrutura. O “desarranjo” poderia ser realizado na dimensão formal da obra, em seu conteúdo, em sua projeção, ou em todos eles.

A participação de Umberto Costa Barros, com duas instalações escultóricas, foi talvez uma das mais emblemáticas no que se refere à seleção de obras do Panorama. Mosquera relata que ainda em 1969, ao participar do Salão de Artes Plásticas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o artista havia promovido um relevante gesto escultórico ao empilhar em uma sala de aula todos os móveis daquele espaço, entre bancos, mesas e cadeiras, utilizando apenas pedaços de giz como calços, criando uma escultura de grande impacto visual. Segundo o curador, o gesto manifestava uma “rebelião lúdica de um austero lugar de estudo”. Era como se o espaço tivesse se desarranjado “de modo exaltado e brincalhão”. No ano seguinte, o artista realizou uma intervenção memorável ao participar do XX Salão de Arte Moderna no MAM do Rio de Janeiro. Ao manipular as persianas que cumpriam a função de filtrar a luz externa que entrava no espaço interno do museu moderno, criava “desenhos concisos mediante um desarranjo mínimo”. No Panorama daquele ano, o artista apresentou uma releitura daquelas ações, respondendo então às especificidades do espaço do MAM SP. Ele instalou persianas em um dos espaços da exposição, jogando com elas em operação semelhante a que realizara anteriormente, e ao mesmo tempo equilibrou uma série de móveis, “as banquetas-acrobatas”, em um desarranjo controlado entre o equilíbrio e desequilíbrio da obra (*Lugar*, 2003).

A ideia de desarranjo permeou várias outras obras da exposição. *Motim III* (1998/2003), de José Damasceno, encenava uma rebelião do jogo de xadrez. Caracterizado por movimentos controlados e estratégicos, na instalação do artista a ordem do jogo se desarranjava. Na série *Sem título* (2003), Fernanda Gomes instalou uma série de espelhos e vasos de vidro cheios de água nas árvores do lado de fora do MAM SP, desarranjando a incidência de luz dentro do museu através de suas paredes de vidro, em um comentário relacionado a um dos aspectos mais nevrálgicos dos museus modernos, qual seja, a transparência das paredes de vidro e a consequente incidência de luz, bas-

tante prejudicial à conservação das obras de arte e alvo de grandes críticas já em meados dos anos 1990.¹⁸⁸

Situando a produção contemporânea brasileira a partir de seu olhar estrangeiro, Gerardo Mosquera refletiu sobre as heranças da passagem de Max Bill pelo Brasil e sobre toda a produção concreta e neoconcreta que se seguiu. Esta última, segundo ele, “foi um desarranjo cuja influência ambígua e multidirecional persiste até hoje, muito enraizada na dinâmica artística do país”. Mosquera afirmou que um estereótipo criado ao redor da ideia de que a arte brasileira seguiu permeada por uma vocação construtiva não cumpria com a verdade. Reconhecendo na arte brasileira uma marca peculiar, Mosquera afirmou que “a extraordinária influência do concretismo no Brasil manifestou-se mais por tudo o que os brasileiros desarranjaram criativamente do que por aquilo que seguiram”. Tratava-se, na verdade, de um proceder desconstrutivo, tanto em relação a estética constitutiva, quando no sentido derridiano¹⁸⁹ do termo. Citando Gaston Bachelard, o curador afirmava que a operação de desestruturar, na verdade, construiria o próprio significado da obra, ao desarranjo se seguia uma reinvenção.

Queremos sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. E é, pelo contrário, a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção e, principalmente, a faculdade de livrar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. (BACHELARD, 2002, p. 9)

¹⁸⁸ No Brasil, apenas em meados dos anos 1990, a partir da profissionalização do sistema das artes, já comentado no primeiro capítulo, museólogos e conservadores passaram a atuar na correção de aspectos diversos relacionados à museografia das exposições, que seriam prejudiciais à preservação das obras de arte. Nesse período, enquanto diretor do MAM SP, Tadeu Chiarelli fez duras críticas a respeito da reforma projetada por Palanti, e levada a cabo nos anos 1980, que transformara uma das paredes da principal galeria do museu em um grande painel de vidro transparente. Segundo Chiarelli, a intervenção constava como mais uma prova da falta de preocupação da instituição em relação ao seu acervo, até o início daquela década.

¹⁸⁹ Segundo o pesquisador Ramiro Délio Borges de Meneses (2013), para Derrida “a desconstrução deve ser entendida [...] como uma tentativa de reorganizar, de certa maneira, o pensamento ocidental, perante uma variedade heterogênea de contradições e desigualdades não lógicas discursivas de todos os tipos, que continua a assombrar as fissuras até mesmo o desenvolvimento bem sucedido de argumentos filosóficos e sua exposição sistemática. A desconstrução não é uma doutrina, uma filosofia ou um método. Ela é, somente, de acordo com Derrida, uma ‘estratégia’ de decomposição para a metafísica ocidental”.

Dessa forma, a participação de Leonilson, o “morto-indócil” como é referido por Mosquera, incorpora-se à exposição em um gesto que procura apontar outras referências relevantes na arte brasileira, para além de Lygia Clark e Hélio Oiticica, “deitando por terra concepções estéticas passadas e presentes”. O “desarranjo intrínseco” que se operava na linguagem estética de Leonilson foi incorporado à exposição a partir de treze obras de sua autoria, produzidas entre os anos 1980 e meados de 1990.

Ao contestar a caracterização de “arte brasileira” no programa, que considerava superada desde meados dos anos 1960, Mosquera buscou apoiar-se em uma constatação de Tadeu Chiarelli, citada por ele, que afirmava que o projeto de criação de uma arte nacional, que ainda esteve presente em determinado momento da trajetória neoconcreta, encontrava-se, desde então, fora de questão (CHIARELLI, 2002). De alguma forma, o curador associa este atraso com a “neurose de identidade e fundamentalismo nacionalista” (MOSQUERA, 2003), característica dos países da América Latina, que ainda encontrava seus ecos em discursos institucionais. Ainda assim, Mosquera buscou demonstrar o que, a seu ver, marcava uma particularidade da arte brasileira em relação a seus vizinhos latinos. Segundo ele, “a cena artística no Brasil foi bem mais promíscua e aberta ao exterior do que a média latino-americana”. Mosquera apontava então para uma leitura que seria também investigada por Moacir dos Anjos, no Panorama de 2007, através do conceito de “gambiarras”, como veremos adiante. Para compreender o que caracterizava a arte brasileira, era necessário afastar-se das ideias de ativação da cultura vernácula, representações ou simbolizações nacionais, tão características da arte latino-americana em geral, mas compreender os modos de construção de linguagens, “mais pelos modos de fazer os textos do que de projetar os contextos”.

Assim como na edição anterior, uma parte das obras selecionadas ultrapassava os limites das galerias do museu, como na participação dos irmãos Guimarães, que realizaram uma de suas performances no parque, na área em frente do museu; em Paulo Climachauska, que instalou pequenas peças múltiplas nas salas do MAM e em outros museus da cidade (*Pintura/Coquetel molotov*, 2003) ou ainda na participação de José Guedes, que aumentou as listas brancas das faixas de pedestre na rua principal do Parque do Ibirapuera (*Intervenção no*,

2003). Outras discutiam a relação do museu com o seu entorno, como a já comentada participação de Fernanda Gomes, ou mesmo no diálogo estabelecido por Ernesto Neto, através da intervenção que operou ao instalar elementos escultóricos que remetiam a possíveis ovos aos pés da *Aranha*, de Louise Bourgeois,¹⁹⁰ na instalação *Nóôs óvos a vida* (2003). Tais obras criavam diálogos e comentários sobre a relação institucional do museu com o seu redor – em uma metáfora possível sobre a relação da arte brasileira com o mundo.

O artista Jorge Macchi, que, segundo Mosquera, até aquele momento não tinha visitado o Brasil, seria indicado por ele como o artista mais brasileiro da Argentina. Para o curador, a capacidade de Macchi de materializar uma densa trama de associações, em formas destiladas, sensuais e precisas, criava uma relação mais importante entre o artista e o Brasil do que a questão da territorialidade. Nesse caso, seu processo de contaminação e seu olhar para objetos que passam hoje despercebidos pela sociedade tornam-se promotores de novas poéticas com um sotaque bastante brasileiro. Sua participação no Panorama daquele ano deu-se através da desconstrução de mapas ou referências geográficas como nas obras *Viagem submarina* (2003), em que subtraiu todos os continentes e ilhas do mapa, substituindo-os por mares e oceanos. Em *El poema líquido* (2003), o artista retirou todos os elementos gráficos, mantendo apenas os nomes dos mares e oceanos – incorporando uma paródia bem-humorada com a inserção ficcional de um “Mar Argentino Morto”.

O curador, de fato, já tinha afirmado que sua curadoria tinha como objetivo trabalhar com o Panorama enquanto instituição, “desarrumar seu quadro institucional e sua estabilidade com a finalidade de mudanças renovadoras”. Ao convidar artistas estrangeiros, realizava um comentário de “autocrítica” a partir de um posicionamento de dentro do programa. Uma crítica que era ao mesmo tempo uma au-

¹⁹⁰ Apresentada pela primeira vez em uma sala dedicada à artista na 23ª Bienal de São Paulo, em 1996, a obra foi comprada pelo Itaú Cultural e doada em comodato ao MAM SP. A escultura gigante em forma de aranha tem mais de três metros de altura e duzentos quilos e é o primeiro exemplar de uma tiragem de seis. Outros exemplares estão nas coleções permanentes do Denver Art Museum, na National Gallery of Art Sculpture Garden, em Washington, e no Kemper Museum of Contemporary Art, em Kansas City (GIANNINI, 2017).

tocrítica e uma negação da estrutura a partir de seu interior. Além disso, anunciava uma problemática de autorreferencialidade que seria incorporada em quase todas as edições a partir daquela. Assim, ao extrapolar os limites físicos dos espaços expositivos, o curador apontava para um dos pontos mais sensíveis do museu, relacionado às restrições físicas de sua sede.¹⁹¹

Dessa forma, Mosquera provocava a instituição, ao sugerir que o Panorama da Arte Brasileira do MAM SP permanecia “à maneira de uma dessas fachadas de edifícios históricos que se preservam por razões monumentais, enquanto o interior se transforma”. Tais transformações ficariam cada vez mais evidentes em algumas edições seguintes, porém o título do programa e seu pretexto institucional permaneceriam os mesmos.

3.3 Panorama da Arte Brasileira 2005: gêneros e nacionalidade sob suspeita

Na edição de 2005, Felipe Chaimovich¹⁹² pesquisou a produção de artistas em doze estados brasileiros, retomando um questionamento que remontava aos tempos da Academia Imperial de Belas Artes e ao grande paradigma do modernismo: o que é arte brasileira? Novamente deparando-se com o próprio título do programa, o curador se propôs refletir sobre a pertinência da arte nacional ser representada por meio de uma coletiva contemporânea em um museu de arte moderna, financiado, em grande parte, por meio de mecanismos de incentivos fiscais sob a chancela do Estado.

Como exercício ensaístico, o curador classificou os trabalhos de arte contemporânea nos tradicionais gêneros das artes visuais, em uma tentativa de aproximar de forma pedagógica o público do museu do universo da arte contemporânea nacional. A tentativa, que não se abs-

¹⁹¹ Esta temática viria a ser discutida por diversos curadores dos Panoramas a seguir e aprofundada na curadoria de Lisette Lagnado, no Panorama de 2013.

¹⁹² Como vimos anteriormente, Felipe Chaimovich integrou o primeiro Conselho Consultivo de Artes Plásticas do museu em 2002, permanecendo no cargo até 2006, quando tornou-se curador geral da instituição.

tinha da discussão política relacionada a essa classificação, refletia também sobre o ensino e a recepção das artes visuais no país através dessas preceptivas. Nas palavras do próprio curador:

[...] eu quis encarar o problema de como pensar uma representação do Brasil que desse conta da multiplicidade da arte contemporânea nacional, e, ao mesmo tempo, que aproximasse a discussão de ponta de uma compressão universal da arte, de maneira que a gente não caísse num folclore ou num regionalismo, e aproximasse o público de um sentido mais profundo que tem a prática artística (MAM, 2005b).

Para dar conta de uma múltipla produção nacional, o curador selecionou 52 artistas¹⁹³ nas catorze cidades que visitou durante o processo de pesquisa,¹⁹⁴ em uma tentativa de compor, efetivamente, um inventário da arte atual produzida no país, para além do eixo Rio-São Paulo. No entanto, o curador nos lembra que foi apresentado a todos os artistas através de museus ou galerias, enquanto representante institucional do MAM SP. Ou seja, seu contato se dava a partir de tais organizações, incorporando também um sentido acadêmico na institucionalidade dos diálogos que levaram à seleção das obras para o Panorama (CHAIMOVICH, 2005).

Sua premissa curatorial e metodológica foi a de “explicitar experimentalismos”, classificando-os nos oito gêneros artísticos tradicionais da arte acadêmica, em suas definições clássicas:¹⁹⁵ história, alegoria, religiosidade, natureza morta, paisagem, costumes, emblema e retrato. Chaimovich ressaltou sua intenção de evitar uma percepção literal desses gêneros. Para isso, sua interpretação partia de conversas iniciais com os artistas nas visitas aos ateliês, independentemente do fato de suas produções tematizarem conteúdos brasileiros, suportes ou gerações. Muitas vezes, segundo o curador, esta “licença para ver

¹⁹³ Sendo que quatro deles produzem em duplas.

¹⁹⁴ As cidades que visitou foram Belém, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Goiânia, João Pessoa, Olinda, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

¹⁹⁵ A divisão das salas seguia o sistema de arte codificado pela Academia Francesa em 1668, criando uma estrutura hierárquica, baseando-se em uma releitura do texto de Plínio, o Velho no século I em que ele descrevia toda a pintura grega e latina que conhecia. Essa categorização foi base de tudo o que chamamos de arte ocidental nos últimos 2 mil anos. A exposição apresenta o sistema de gêneros, porém, de forma proposital, exime-se de lidar com a sua hierarquia.

o contemporâneo como clássico” era recebida de forma familiar pelos artistas. “Seria prova da academicização da arte contemporânea?”, provocava o curador em seu texto para o catálogo da mostra.

Ainda assim, a edição parecia resgatar o projeto original da mostra, ainda que problematizando tal condição, e partindo de uma reflexão cuidadosa sobre os precedentes históricos que, supostamente, culminariam na condição do curador de organizar, dentro do MAM SP, uma exposição investigativa sobre a arte brasileira da atualidade. Nesse sentido, Chaimovich deixava claro que estava lidando com o conceito de arte brasileira como produto artificial de uma vontade de representação.

No mesmo texto, ratificando a característica didática de seu projeto curatorial, Chaimovich repassou brevemente a história da arte nacional, iniciada a partir da instauração da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826. A instalação do sistema artístico francês, que “ensinaria a sintetizar fórmulas da Antiguidade greco-latina para figurar novas linhagens de governantes e seus domínios”, mas, a partir da experiência revolucionária do império de Napoleão, “passaria a colaborar com o Estado para dar forma a projetos utópicos nacionais”, marcava o início da oposição entre o antigo e o moderno no Brasil.

Passando pelos dois imperadores brasileiros, a instauração da república e a abolição da escravatura, o curador narrou a ascensão de uma elite burguesa que passou a se ocupar do ensino das belas-artes no país, em alinhamento com o desenvolvimento industrial na capital paulistana. Nesta mesma elite nasciam os primeiros promotores do experimentalismo artístico no Brasil.

A utopia revolucionária estava ganhando interpretações estéticas associadas às vanguardas parisienses, alemãs e italianas desde antes da Primeira Guerra. Assim o projeto de associar o experimentalismo artístico à cultura industrial ganha adesão de forças conservadoras paulistas, cujo maior símbolo é o festival da Semana de Arte Moderna no palaciano Teatro Municipal de São Paulo, em 1922. (CHAIMOVICH, 2005, p. 63)

Segundo o autor, anos depois, estes mesmos modernistas¹⁹⁶ passaram a representar a Academia Brasileira no século XX e a ocupar cargos políticos relevantes, o que possivelmente tornou-se um grande diferencial para a instalação do modernismo no país. A aproximação dos norte-americanos e, mais especificamente, a aproximação dos diretores do MoMA de Nova York, foram fundamentais para fomentar as iniciativas que gerariam os futuros museus de arte moderna no país nas cidades de São Paulo (1948) e no Rio de Janeiro (1947).

Os museus de arte moderna assumem o projeto de contribuir para uma aliança entre as artes e a indústria, ideal desde o Império, assim como para a educação e o progresso da cidadania federativa, ideal desde a República (CHAIMOVICH, 2005, p. 65).

Ainda assim, o curador ressalta que os estatutos dos recém-criados museus, formulados a partir da criação de associações de amigos ou através de fundações, em parte garantiam certa autonomia para essas instituições, pois previam que parte de seus orçamentos poderia, ou mesmo deveria, vir de iniciativas privadas. Por outro lado, criavam uma situação delicada, sobretudo em tempos de nacionalismo exacerbado, como durante a ditadura militar entre meados de 1960 e 1980. Parecia então ser oportuno manter um certo alinhamento, ou ao menos uma postura cautelosa, em relação as políticas restritivas vigentes.

Com o afastamento de um grupo mais ligado às vanguardas de cargos de confiança do governo,¹⁹⁷ a partir de 1980 a arte foi cada vez mais desestatizada. Em 1985 é criado o Ministério da Cultura, separado do Ministério da Educação, o que marcaria de certa maneira um estatuto mais autônomo para as ações culturais no país. As políticas de incentivo

¹⁹⁶ Em 1931, Lucio Costa tornou-se diretor da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Manuel Bandeira é indicado para presidir o Salão Nacional de Belas-Artes, e em 1937, o escritor Mário de Andrade redige os conhecidos documentos que culminaram na criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no país.

¹⁹⁷ O grupo reunido em torno do advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor de 1937 a 1967 do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), órgão que precedeu o Iphan, incluía pensadores e articuladores intelectuais do modernismo, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda e Lucio Costa, e contava com amplo apoio do ministro Gustavo Capanema, à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública (Mesp). Os modernistas encontraram lugar no Estado getulista, e o Sphan, com certa autonomia política no período, funcionou como espaço privilegiado dos modernos (NASCIMENTO, 2017).

fiscal, formuladas na mesma época, criaram novas bases para a relação público-privado, que coincidiram também com a abertura de uma série de espaços e instituições direcionados à arte contemporânea pelo país.

A possibilidade de apresentar artistas experimentais foi reforçada pelas novas leis de renúncia fiscal, que garantiam certa autonomia para as instituições. Os critérios de aprovação pelo Estado, porém, seguiam implicados pelo grau de utilidade pública dos projetos, o que fomentou o surgimento de uma série de projetos e instituições que já nasciam a partir de projetos educativos associados ou por eles instrumentalizados – o tal “sentido formador” da velha academia continuava sendo reproduzido.

Ao associar o sentido pedagógico como um ensinamento fundamental das academias, Chaimovich justifica sua operação curatorial, não se esquivando de problematizar a abordagem que propõe sobre a arte contemporânea no “novo jogo de financiamento sobre o experimentalismo artístico brasileiro, quando aliados a instituições públicas” ou, ao menos, financiada através de mecanismos criados pelo poder público, como no caso do MAM SP.

Segundo o curador, a colaboração crítica entre artistas experimentais e instituições tem contribuído para academicizar novamente a arte brasileira nas últimas duas décadas (1990 e 2000). Os anos 2000 representaram uma aceleração desse processo, através do aumento de projetos financiados pelo Estado, geralmente justificados pelo seu caráter formador.

O investimento centrífugo da verba pública destinada a experimentalismo artístico por meio do patrocínio privado demanda atenção contínua. A nacionalidade está em projetar ideias de futuro. Nossa arte sempre foi mesmo utópica. (CHAIMOVICH, 2005, p. 77)

Interessante notar que, novamente, alguns dos artistas participantes daquela edição propuseram ações ou intervenções que dialogavam com o próprio museu. No núcleo “História”, Fabiano Gonper selecionou algumas obras do acervo do MAM SP, criando uma espécie de museu particular na instalação *Gonper Museum - work in progress* (2005). O artista “construiu” também sua própria expo-grafia, através de painéis gráficos, desenhados com fitas vinílicas

sobre os painéis da exposição. No núcleo “Costumes”, Marco Paulo Rolla realizou uma performance no dia da abertura ao derrubar uma mesa de café da manhã no espaço expositivo (*Café da manhã*, 2001). Os restos de alimentos e bebidas ficaram ali, ao longo da exposição, criando uma possível relação autorreferente sobre os eventos institucionais e aberturas de exposições, criando situações um tanto efêmeras na repercussão das mostras. No mesmo núcleo, Paulo Bruscky deslocou um funcionário do MAM SP para trabalhar no espaço da exposição em *Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco, 1978/2005*. A proposta, originalmente criada para tal salão, tinha como objetivo desconstruir uma relação hierárquica, e por vezes nebulosa, dos processos de seleção, assim como dos bastidores de uma instituição cultural. No núcleo “Costumes”, em que o curador disse trabalhar com a ideia “experiência de expulsão”, o artista Luciano Mariussi convidava os passantes pelo exterior do museu a entrarem gritando na exposição para ganhar desconto no ingresso. A obra *Sem título* (2005) foi exibida através de um grande adesivo contendo o texto “Entre gritando ‘Eu sei o que é arte contemporânea’” na parede externa do museu, tornando-se o subtítulo da mostra daquele ano. Todas essas participações de alguma forma lidavam com questões relacionadas ao papel do MAM SP e sua história, como instituição privilegiada, ainda que muitas vezes errante, para o desfrute da arte.

3.4 Panorama da Arte Brasileira 2007: gambiarra para voltar ao nacional

No texto institucional de apresentação do catálogo do Panorama de 2007, Felipe Chaimovich, então curador do museu, confirmava a nova posição do programa que já vinha se anunciando nos anos anteriores:

Sem ter a pretensão de apresentar um mapeamento da criação feita em território nacional – quer em termos de sua diversidade temática ou estilística, quer em termos de sua distribuição geográfica (tarefa que tem sido desempenhada por programas institucionais firmados

em temporalidades mais amplas e equipes descentralizadas)¹⁹⁸ – o Panorama da Arte Brasileira busca constantemente conjecturar, entretanto, sobre o próprio sentido que sua missão adquire na contemporaneidade. É tal formato assumidamente especulativo e reflexivo que confere relevância, no campo artístico do país, a esse consolidado projeto do MAM. (CHAIMOVICH, 2007, p. 8)

Curada por Moacir dos Anjos, a 30^a edição, realizada em 2007, marcou oposição ao desmanche dos limites que demarcam as noções de nacional e internacional na produção artística, contrapondo-se, de certa forma, às premissas de Gerardo Mosquera estabelecidas na edição de 2003. Apesar dessa contraposição, Dos Anjos compartilharia e aprofundaria algumas reflexões lançadas por Mosquera, sobretudo em relação à capacidade de contaminação da arte nacional e à originalidade dos procedimentos artísticos brasileiros. Respondendo às curadorias anteriores, a edição buscou atestar que “ainda havia algo de particular na arte brasileira” (ANJOS, 2007), porém validava a ideia de que este denominador comum estava em constante atualização.¹⁹⁹ Na visão do curador, essas características não são resultados de “associações imediatas e perenes entre culturas e territórios”, e não podem ser compreendidas como “conteúdos de um repertório estanque de narrativas e gestos”. Tratava-se então de investigar as “maneiras pelas quais esse conteúdo é afetado por repertórios de outros lugares” e de que modo a produção brasileira os afeta também.

¹⁹⁸ Entre outras propostas da época, vale destacar o papel ocupado pelo programa “Rumos”, organizado pelo Itaú Cultural desde 1997, com o objetivo de mapear não apenas artistas, mas também críticos e curadores emergentes por todo o território brasileiro. A partir de um núcleo de curadores escolhidos pela instituição, são convidados diversos outros curadores, oriundos ou não de outras regiões do país, para trabalhar nos diferentes estados do Brasil, mobilizando diversos agentes entre críticos, curadores, instituições e artistas. Os artistas selecionados por essa comissão são acompanhados por um longo período pelos curadores regionais, e suas pesquisas culminam em uma grande exposição que acontece a cada biênio na sede do Itaú Cultural em São Paulo, seguindo depois para diversas itinerância pelo país. O programa se diferencia das mostras nacionais, na medida em que incorpora a interlocução crítica no processo de seleção, através da realização de workshops e visitas a ateliês e no acompanhamento dos curadores no desenvolvimento das poéticas de cada artista participante.

¹⁹⁹ Nas palavras do curador Moacir dos Anjos, “[...] identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizariam, desde e para sempre, um lugar dentre outros quaisquer. São, antes, resultado de processos de expressão humana (discursiva e performativa) por meio dos quais são estabelecidas e continuamente reelaboradas distinções entre grupos diversos cujos percursos de vida se tocam”.

Trocando em miúdos, o curador propunha que era possível identificar na arte contemporânea brasileira uma atitude comum, a qual tratou como “poética da diversidade”.

A fim de discernir algumas características próprias da arte produzida no país, Dos Anjos elegeu o conceito de “gambiarra”. “Embora menos ambicioso em seu alcance conceitual ou político”, o termo vinha sendo bastante utilizado por artistas e críticos em referência às obras produzidas por artistas brasileiros ou como metáfora para descrever certos procedimentos artísticos nacionais. O sentido era identificar naquilo que o curador denominou de “precariedade construtiva” uma constante plástica na produção artística brasileira de então. Os mecanismos criados de forma improvisada revelariam que a criatividade brasileira tem relação direta com a precariedade social e econômica do país. Ainda, segundo Dos Anjos, gambiarras sugerem não apenas capacidade de adaptação, mas igualmente “o acabamento tosco, a fragilidade construtiva”.

Pensar em uma arte contemporânea brasileira sob a perspectiva da gambiarra significa, assim, discutir os modos específicos com que os criadores do país contrapõem e aproximam elementos simbólicos diversos: aqueles provenientes de uma tradição da qual reconhecem descender e aqueles que, originados em outras tradições, ameaçam, alargam e continuamente transformam aquela primeira. (DOS ANJOS, 2007, p. 32)

A proposta curatorial de Moacir dos Anjos buscou atestar que a arte contemporânea não está apenas voltada para si própria, mas reflete, no campo do simbólico, as condições do país. Olhava, portanto, para o presente, enfatizando a característica “atual” dos Panoramas. O Brasil que de algum modo se revelava por meio das obras poderia ser soturno, frágil, desconstruído, feito de repetições, construindo espaços de “dissensos”. “Um híbrido criativo e melancólico, que tem um sotaque contraditório”, resumiria o curador.²⁰⁰

Para adensar seus argumentos o curador mobilizou Jacques Rancière, com o intuito de discutir o papel do dissenso na produção brasileira “em meio a conceitos convencionais de apreender os complexos mo-

²⁰⁰ Entrevista concedida pelo curador a Camila Molina para o jornal O Estado de São Paulo, em outubro de 2007.

dos de pertencimento vigentes no mundo contemporâneo”. Segundo o filósofo francês, a importância do dissenso está em “sempre reexaminar as fronteiras entre o que é suposto ser normal e o que é suposto ser subversivo, entre o que é suposto ser ativo – e, portanto, político – e o que é suposto ser passivo ou distante – e, portanto, apolítico” (RANCIÈRE; CARNEVALE; KELSEY, 2007* apud ANJOS, 2007).²⁰¹ Nesse sentido, Moacir dos Anjos assume as características divergentes, por vezes antagônicas, das poéticas apresentadas na arte nacional, em um constante processo de reinvenção e deslocamento.

As obras de Brígida Baltar, Chelpa Ferro e Cinthia Marcelle, que participaram da 30ª edição do Panorama, incorporam em suas poéticas ideias de obsolescência: o que apresentam são restos, fragmentos de ações. Na obra *Cantos* (2007), Baltar trabalhou com o pó fino que resta dos tijolos de construção, marcando seus rastros e construindo novas paisagens gráficas sobre os pisos e rodapés do museu a partir desse material. Em vez de dar forma a uma territorialidade fixa, a matéria pulverizada alude ao desmanche, ao que resta dos processos, muitas vezes precários, das construções no país. O coletivo carioca Chelpa Ferro operou com televisores antigos e obsoletos, que transmitiam fragmentos de imagens e áudios diversos na obra intitulada *On-off poltergeist* (2007). Embaralhando os sentidos, a instalação remete a uma metáfora dos desencontros entre o que se pode ver e o que se pode ouvir. Em *Fonte 193* (1997), a mineira Marcelle alude à *land art*, no vídeo em loop em que um caminhão de bombeiros roda em um círculo contínuo, despejando água no centro dele. O lago formado no centro do círculo se desfazia constantemente em lama e a ideia de ação confundia com inércia.

As fotografias do paraense Luiz Braga, *Benevides* (2007) e *Atalaia* (2007), registram lugares que não se sabe se de fato existem. Ao manipular os mecanismos de exposição e as variações de sensibilidade do filme fotográfico, Braga registra um cenário quase fantástico, embora a paisagem enquadrada seja corriqueira. Pode-se compreender que o artista buscou revelar o que existe guardado na vida ordinária

²⁰¹ RANCIÈRE, Jacques; CARNEVALE, Fulvia; KELSEY, John. “Art of the possible” (entrevista). *Artforum*, v. 45, n. 7, 2007. Tradução livre do curador Moacir dos Anjos.

de cada indivíduo. A cearense Waléria Américo apresentou o vídeo *Des-limite* (2006), no qual ela mesma atua, circulando através de escadas instaladas na fachada de um edifício. A artista entra e sai pelas janelas, subindo e descendo pelo exterior de um prédio, num embaralhamento de sensações de segurança e risco, aproximadas em poucos segundos. O vídeo aludia a uma busca infundável, em que o dentro e fora compõem um movimento contínuo e sem fim.

A obra de Marepe, *A mudança* (2007), propõe uma síntese do que Moacir dos Anjos articula ao descrever as características da arte nacional naquela ocasião. Um caminhão de mudanças, feito inteiramente de madeira, carregando uma série de móveis e objetos característicos de uma residência, alude à ideia de movimento e mudança. Sua escala, porém, situada entre uma reprodução fiel do caminhão e um brinquedo, além do fato de que o caminhão não podia andar, contradizia o que a obra anunciava em um primeiro olhar. A contradição materializa-se nos elementos internos da operação artística, em seus detalhes construtivos, que o curador nomeia como “gambiarras”, e não apenas em sua forma ou materialidade.

Moacir apontou três principais vetores, internos e externos à arte nacional, que se cruzam na produção contemporânea. O primeiro deles refere-se à revalorização do conceito de antropofagia,²⁰² que busca compreender a relação com o outro. “Em vez de submissão e adequação àquele sistema, [...] propunha a incorporação e a reelaboração, desde uma visada interna, de alguns de seus pressupostos”. Um segundo vetor, formador da arte contemporânea brasileira, seria a tradição experimental, “que teria no neoconcretismo e em seus desdobramentos, [...] seu momento fundador”. Por esse viés, é possível compreender como a produção brasileira dos anos 1950 e 1960 significou um avanço para o seu reconhecimento internacional. A historiografia hegemônica da arte compreende que as produções de Clark, Oiticica e Pape, por exemplo, anteciparam, ou ao menos estavam sincronizadas, com o desenvolvimento do caráter emancipador da arte contemporânea mundial, tratada a partir da ideia da “desmaterialização do objeto”.

²⁰² Conceito originalmente proposto pelo poeta modernista Oswald de Andrade em seu “Manifesto antropófago”, redigido em 1928.

Um terceiro e último vetor de grande influência sobre a arte contemporânea nacional seria “caracterizado pela difusão interna (no Brasil) de enunciados e atos urdidos em outras partes do mundo, em uma escala até então desconhecida no país”. A circulação dos artistas brasileiros pelo mundo, acelerada desde meados da década de 1960, representou um intercâmbio muito mais dinâmico de referências do que jamais havia sido antes experimentado. Se por um lado a experiência de artistas que viveram em exílio, político ou voluntário nos tempos de ditadura representou um contato direto com grupos criativos nos diversos países que os recebiam, a vinda de artistas para o Brasil, a começar pelo contexto da Bienal Internacional de São Paulo, promoveu grandes transformações nas poéticas locais. “O que distingue as obras de uns e de outros nesse convívio próximo, de fato, são os territórios simbólicos – e não necessariamente físicos – de onde elaboram e manifestam as suas proposições”. Tal característica já havia sido elencada pelos curadores responsáveis pelo Panorama de 2001, assim como no Panorama de 2003, e voltaria a ser discutida, como eixo central do posicionamento curatorial, na edição de 2011, sob curadoria de Cauê Alves e Cristiana Tejo.

3.5 Panorama da Arte Brasileira 2009: nacional visto de fora

No Panorama de 2009, o curador Adriano Pedrosa propôs uma investigação que lançava luz sobre a consolidação de um crescente reconhecimento internacional da produção artística de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, da arquitetura de Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha, da bossa nova e da Tropicália, atestando a importância da cultura brasileira para um número significativo de artistas não brasileiros, desde meados do século passado.²⁰³

²⁰³ Segundo Pedrosa (2009, p. 30), “É difícil precisar datas, mas pode se identificar alguns momentos marcantes por meio de algumas exposições. Em 1992-94, a retrospectiva de Hélio Oiticica foi vista no Witte de With Center for Contemporary Art, em Roterdã, na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris, na Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, no centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e no Walker Art Center, em Minneapolis. Em 1997-98, a retrospectiva de Lygia Clark foi recebida pela Fundació Tàpies, pelo MAC-Galeries Contemporaines de Musées de Marseille, pela Fundação Serralves, no Porto, e pela Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Um ponto de

A premissa curatorial da edição foi considerar que a arte brasileira não é aquela produzida por artistas que nasceram ou vivem no Brasil, e sim aquela que tem referências explícitas à cultura brasileira. Por incluir apenas a produção de artistas estrangeiros,²⁰⁴ este Panorama pode ser considerado uma das edições mais polêmicas, com grande repercussão na imprensa e, principalmente, no meio artístico.

O título da exposição “Mamõyguara opa mamõ pupé” foi emprestado de um trabalho do coletivo Claire Fontaine, que traduziu a expressão “*foreigns everywhere*” para o tupi antigo.²⁰⁵ A expressão referia-se a uma suposta interjeição dos nativos brasileiros ao avistarem as caravelas, que, segundo o tradutor e professor Eduardo Navarro, especialista em tupi antigo, significaria algo como “gente! tem estrangeiros em todo lugar!”. O debate modernista sobre a identidade nacional se reatualizava, através de estrangeiros que revisitavam a língua indígena nativa e extinta.

Segundo a curadora venezuelana Julieta González, convidada para escrever um texto publicado no catálogo da mostra, que intitulou com a mesma expressão em espanhol, “Estranjeros en todas partes”, as referências estéticas que configuravam a exposição pareciam estar embaçadas, sobretudo, pelas interações da arte neoconcreta das décadas de 1950 e 1960 e da arquitetura brasileira moderna:

As figuras de Hélio Oiticica, Lygia Clark, o grupo Noigandres, Almir Mavignier, Lygia Pape, Franz Weissmann e Mira Schendel (os dois últimos estrangeiros radicados no Brasil),²⁰⁶ são referências recor-

inflexão na história recente é a Documenta X, em 1997, organizada por Catherine David. Embora a Documenta IX, em 1992, já incluísse artistas brasileiros contemporâneos (Jac Leirner, Cildo Meireles, José Resende e Waltercio Caldas), a edição seguinte exhibe obras de Oiticica e de Clark num contexto histórico (além de Tunga e Cabelo). É precisamente esse reconhecimento histórico que abre o caminho para que artistas e intelectuais mais jovens estabeleçam diálogos com o Brasil e sua cultura”.

²⁰⁴ Com exceção de Tamar Guimarães, mineira de Nova Viçosa, porém radicada em Copenhague, na Dinamarca, há muitos anos.

²⁰⁵ Segundo Pedrosa, o trabalho faz parte de uma série do coletivo francês, fundado em 2004, que traduz a mesma expressão para diferentes idiomas, apresentando a sentença em luzes de neon. A série, por sua vez, toma emprestado de um grupo anarquista de Turim que luta contra o racismo (PEDROSA, 2009, p. 36).

²⁰⁶ González chama a atenção para o fato de que as referências a Pape, Weissman, Mavignier e Bo Bardi, por exemplo, novamente ilustram uma característica enunciada no título da exposição (Estrangeiros em todo lugar!) (Ibidem, p. 48)

rentes na exposição: as operações linguísticas, espaciais, relacionais e formais características de suas obras são abordadas por diversos artistas, entre eles Pedro Reyes, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Gabriel Sierra, entre outros. (GONZÁLEZ, 2009, p. 42)

O conjunto de instalações *Núcleos*, de Hélio Oiticica,²⁰⁷ foi tomado como uma referência fundamental, ainda que em caráter formal, na obra de José Dávila. *Flat nucleus* (2009) é uma projeção bidimensional de um dos *Núcleos* de Oiticica nas paredes. Valendo-se de uma estratégia formal semelhante, as colagens de Armando Andrade Tudela traduzem as esculturas tridimensionais da série *Bichos*, de Lygia Clark, para duas dimensões. Tudela parte de capas de discos, revistas e encartes, modulando esses objetos para criar novos “bichos”. A natureza participativa da arte brasileira dos anos 1960 é aludida também em *Estantes interrompidas* (2009), de Gabriel Sierra, em que as estantes poderiam ser rearranjadas pelo espectador em configurações diversas, assim, como nos mesmos *Bichos* de Clark. O convite à participação do público aparece ainda na obra *Sombrero coletivo* (2004), de Pedro Reyes, que, utilizando chapéus ao invés de pessoas, poderia ser compreendida como uma interpretação mexicanizada de *Divisor* (1968), de Lygia Pape. Da mesma forma, o legado escultural de Franz Weissmann e Clark, mencionado por González, é remodelado em *Orden, réplica, acaso* (2004) e em *Módulos de construcción de tortillas* (1998) de Damián Ortega, que integraram a exposição.

Cerith Wyn Evans, numa performance realizada na abertura do Panorama de 2009, incendiava um letreiro em madeira com a frase “Aqui tudo parece construção mas já é ruína”, comentário poético que parece refletir uma certa acepção de Brasil, assimilada, aparentemente, por muitos estrangeiros. A frase foi retirada da música de Caetano Veloso “Fora da ordem” (2004), que por sua vez faz referência a um comentário de Lévi-Strauss em suas primeiras impressões sobre São Paulo e a modernidade incipiente do Brasil (PEDROSA, 2009).

²⁰⁷ A série *Núcleos* era composta por instalações de placas de madeira quadradas ou retangulares, em tamanhos variados, que eram expostas suspensas e agrupadas. A proposta desta obra era voltada a uma forma de movimentar virtualmente a cor. Para que se possa absorver o desdobramento da cor no núcleo, é preciso que o visitante adentrasse a estrutura de placas coloridas, cercandose delas, vendo-as por todos os ângulos contaminados pela luz e pelas cores.

No texto do catálogo, publicado somente após o encerramento da mostra,²⁰⁸ Pedrosa argumenta que o “princípio de nacionalidade é o mais simplista dos critérios curatoriais” e associa o critério a demandas especificamente “burocráticas, políticas e diplomáticas, ou a limitações orçamentárias” das instituições. O curador compara o programa do Panorama à Bienal de Whitney, nos EUA, que seguia os mesmos critérios “domésticos” e nacionalistas, sobre os quais publicou duras críticas na extinta revista mexicana *Polyester* em 1996. Pedrosa avaliava que, assim como na bienal norte-americana, o Panorama vinha funcionando como um certificado de aprovação institucional para os artistas locais, que, em seguida, seriam devorados pelos circuitos comerciais. “Nesse sentido, este Panorama é também uma resposta ao foco excessivamente doméstico das mostras organizadas pela maioria das instituições locais.” Outra crítica presente no texto de Adriano Pedrosa, que ratificava comentários nevrálgicos presentes em textos de edições anteriores, era sobre a restrição física do espaço do MAM SP, como uma condicionante implacável para a concepção dos Panoramas.

O MAM é um grande museu num edifício pequeno. Como a segunda exposição mais importante da cidade de São Paulo, é irônico que o espaço que ela ofereça ao curador e aos artistas seja cerca de 30 vezes menor que a primeira, sua vizinha – a gigante Bienal de São Paulo, com seus 30.000m². [...] Um comentário que foi feito em relação à aproximação não nacionalista do Panorama foi o de que, com uma nova perspectiva internacional, o mais coerente seria incluir artistas brasileiros ao lado de estrangeiros. É um desdobramento possível para a exposição. Com o fôlego do MAM, parece-me que o futuro do panorama mora ao lado – na Oca. (PEDROSA, 2009, p. 34)

O comentário, investido de provocação, encontrava ecos nos meios artísticos e dentro do próprio museu, que algumas vezes expandiu o seu espaço expositivo para o prédio da Bienal ou para o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, a Oca, ambos com dimensões muito mais expressivas para a apresentação de seu acervo. Como já comentado anteriormente, sabe-se muito pouco sobre as disputas, negociações

²⁰⁸ Em seu texto curatorial, Adriano Pedrosa nos informa sobre a organização e a publicação do catálogo ter ocorrido apenas após o encerramento da mostra, possibilitando, neste caso, uma espécie de avaliação sobre sua repercussão, o que não ocorrera em outras edições.

ou propostas realizadas por parte do museu para ocupar a Oca. Vale lembrar que as exposições “MAM na Oca”, de 2006 e “MAM 60”, de 2008, sendo esta realizada em comemoração aos 60 anos do Museu, parecem ter sido indício de um processo de aproximação ou mesmo um esboço de proposição neste sentido.²⁰⁹ Segundo o curador, a restrição de espaço no MAM acarretou algumas ausências:

Um jogo entre presença, ausência e recordação é estabelecido com *Double terrain de jeu* (2006), de Dominique Gonzalez-Foerster. Não faria sentido refazer a multiplicação de coluna sob a marquise do Ibirapuera (que em 2006 reaparecia dentro do pavilhão na 27ª bienal) porém era interessante fazer uma referência ao diálogo de Gonzalez-Foerster com Niemeyer – daí a reprodução, no convite e na capa do catálogo do Panorama, de uma obra ausente da exposição. (PEDROSA, 2009, p. 34)

Assim como os outros curadores das edições anteriores do Panorama, Adriano Pedrosa preocupou-se em situar a edição que curou, confirmando uma característica autorreferente do programa, como indica logo no início de seu texto curatorial:

Uma exposição deve responder ao contexto que ela se realiza – a história de suas edições anteriores, à instituição que a organiza, ao circuito local e internacional com a qual ela dialoga, ao momento que ela ocorre. (PEDROSA, 2009, p. 22)

Vale lembrar que em 2009 o Brasil vivia o final do segundo mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, momento de celebração das políticas econômicas e internacionais implantadas e dos discursos de retomada do crescimento do país, de redução da pobreza e da desigualdade social. A descoberta do pré-sal, poucos anos antes, colocava o país em uma posição estratégica frente à grande demanda de energia mundial.²¹⁰ É justamente neste momento que

²⁰⁹ Além disso, vale lembrar que a Oca, ou Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, havia sediado o MAM durante o ano de 1958, conforme nota 13 do capítulo 1.

²¹⁰ Um exemplo da maneira como o Brasil era visto no mundo é a célebre capa da revista *The Economist*, publicada naquele ano, que trazia uma imagem do Cristo Redentor decolando como um foguete e a manchete: “Brazil takes off”. Não caberia discutir o acerto ou equívoco das avaliações sobre o futuro do Brasil em 2009. Mas cabe lembrar também da outra célebre capa da mesma revista, publicada em setembro de 2013, e que trazia o mesmo Cristo Redentor voltando como um foguete que explodiu e caía sobre o país, com manchete: “Has Brazil blown it?”.

Adriano Pedrosa formula tal projeto curatorial, situando o Brasil no mapa artístico internacional e reivindicando sua relevância no contexto mundial.

Elegendo a edição de 2003 como ponto de inflexão do programa, Pedrosa respondeu a um conjunto de questões e avaliações sobre as edições anteriores e propôs uma radicalização da ideia que Mosquera apresentara sobre a impossibilidade de um panorama da arte nacional. Pedrosa, no entanto, identificava a circulação de uma imagem internacional da arte brasileira essencialmente derivada da crítica local ao construtivismo, fundamentada a partir da arquitetura moderna, do movimento neoconcreto e dos artistas contemporâneos que seguem tais tendências. “É, portanto, inevitável enquadrar a discussão deste Panorama no contexto do modernismo brasileiro”, afirmava González, complementando em nota: “ou melhor, ondas sucessivas de modernismos, desde as vanguardas das décadas de 1920-1930 até os movimentos do neoconcretismo das décadas de 1950 e 1960” (GONZÁLEZ, 2009, p. 42). O reconhecimento internacional de artistas ligados a esses movimentos certamente alavancou o caminho para que artistas e intelectuais de outros países se engajassem com a produção brasileira, sua cultura e sua história.

Esse interesse, por sua vez, gerou respostas de artistas estrangeiros que dialogam com tais produções – trabalhando com referências da produção brasileira na arquitetura, na música, nas artes visuais e assim por diante, operando como um reflexo – envolvido por um certo fetiche – de nossa própria arte, “espelhada na arte dos outros” (CHAIMOVICH, 2009a, p. 20).

Nesse sentido, Adriano Pedrosa afirmava não estar inventando uma nova abordagem, e sim levando ao público uma constatação: muitos artistas estrangeiros relacionam-se com a arte e a arquitetura brasileira há algum tempo. Em sua pesquisa, ele buscou mapear produções de artistas que de algum modo já haviam se aproximado de diferentes modos da cultura brasileira, apresentando, em sua maioria, obras já realizadas e que, portanto, não haviam sido comissionadas especialmente para o Panorama, como em grande parte das outras edições. Em sua análise sobre essa produção artística “influenciada” pela cultura brasileira, o curador propõe uma distinção entre os termos “cone-

xão” e “referência”. Enquanto a referência é consciente e deliberada, a conexão é intuitiva e subjetiva. A sua seleção de obras compreendia essas diferentes variações.

Num sentido expandido, “arte brasileira” é aqui compreendida não como arte produzida por brasileiros, mas como aquela que estabelece fortes referências a temas e conteúdos brasileiros. O resultado foi uma mostra composta por obras brasileiras feitas por estrangeiros, nem tanto com elementos exóticos, mas através de uma forte presença da abstração geométrica na qual a grade é muitas vezes subvertida por elementos orgânicos, sinalizando um legado do neoconcretismo. (PEDROSA, 2009, p. 30)

Paulo Herkenhoff, curador da 24^a Bienal, na qual Pedrosa também atuou como curador adjunto, fora convidado para escrever um texto no catálogo do Panorama de 2009. A conexão com os partidos curatoriais da 24^a Bienal, que parece ser reforçada pela assimilação da ideia de antropofagia por Pedrosa, é notada também pela retomada de uma leitura, um tanto mitológica, sobre a chegada das caravelas portuguesas no Brasil no título da edição: *Estrangeiros em todo lugar* (“Mamõyguara opa mamõ pupé”).

Adriano Pedrosa, que já pesquisava o conceito antropológico de perspectivismo e havia se aproximado dos estudos multiculturais e pós-colonialistas, desde a década de 1990, provocava também, segundo Herkenhoff, uma “pergunta wittgensteiniana”, que só poderia ser elaborada após a resposta de uma pergunta original, sobre a polêmica acerca do caráter brasileiro da arte.

Um artista nascido no Brasil, de nacionalidade brasileira e vivendo no Brasil, que recorra a Léger, Max Bill ou de Mona Hatoum é mais brasileiro que um artista argentino ou cubano que trabalhe sobre as matrizes de Oiticica ou Niemeyer? (HERKENHOFF, 2009b, p. 64)

Além das referências a algumas matrizes curatoriais e experiências da Bienal de 1998, Pedrosa relaciona outros antecedentes editoriais e curatoriais, que se refletem, sobrepõem ou se desdobram no 31^o Panorama, como a exposição “A nova geometria”, curada por ele em 2004, na Galeria Fortes Vilaça de São Paulo. Nesta mostra o curador propôs uma investigação sobre as relações entre a arte contemporânea e a tradição geométrica no Brasil identificada pelos movimentos concreto e neocon-

creto. Elementos como representação e figuração, tradicionalmente negados pela geometria, permeavam várias das obras, atestando o papel da herança construtiva nas poéticas contemporâneas de artistas brasileiros.

O programa de residências artísticas organizado na 24^a Bienal, da qual Pedrosa fora curador adjunto, trouxe dez artistas que permaneceram em residência artística, por diferentes períodos, em São Paulo, no Recife e em Rio Branco. O programa promoveu um intercâmbio desses artistas com a cultura local, prospectando novas referências e possibilitando contaminações. A partir dessas experiências, dois artistas foram incluídos pelo curador naquela edição do Panorama 2009. Cabe notar que, assim como apareceram referências aos *Bichos* de Lygia Clark no trabalho de Andrade Tudella, que participara do programa de residências, as casas de palafitas, populares do Brasil ribeirinho (*Modernism takes roots*, 2007), promoviam um diálogo com um período anterior da história da cultura nacional na obra da eslovena Marjetica Potrc, utilizadas por ela para ilustrar uma espécie de genealogia da arquitetura moderna de Niemeyer.

Uma proposta de elaboração do passado fica particularmente evidente no Panorama de 2009, em que as referências de “brasilidade” evocam determinados momentos da história cultural de nosso país, que poderiam ser acessadas a partir das próprias obras selecionadas pelo curador. A presença de diversas referências à abstração geométrica ficava evidente nas obras de Jorge Macchi (*Ouro Preto*, 2009; *As folhas mortas* (*Two empty Folha de São Paulo*), 2004; *Mapa de las artes*, 2003; ..., 2006 e *La ciudad quieta*, 2003). Segundo Pedrosa o “fetiche” estrangeiro sobre a cultura modernista também aparecia em *Proyecto: dibujos para MuBE* (2009), de Mateo López, nas pinturas de Juan Araujo, que retratou a casa de baile da Pampulha, a biblioteca de Lina Bo Bardi na Casa de Vidro e revisitou as fotoformas de Geraldo de Barros (*Brazil unbuilds*, 2009; *Casa de baile Pampulha*, 2009; *Casino Pampulha*, 2009; *Hangar n. 1, Santos Dumont n. 1*, 2009; *Hangar n. 2, Santos Dumont n. 2*, 2009; *Sobreposición a Lothar Charoux*, 2009 e *Torre Itália*, 2007), assim como na série *Repeat after reading* (2006), de Mauricio Lupini, com clara referência à influência da bossa nova.

É portanto inevitável enquadrar a discussão deste Panorama no contexto do modernismo brasileiro, na medida que ele domina a exposição do ponto de vista temático e formal. (GONZÁLEZ, 2009, p. 40)

A repercussão da proposta curatorial do 31º Panorama, anunciado seis meses antes de sua abertura, resultou numa grande polêmica e incluiu duras críticas²¹¹ sobre a proposta curatorial, bem como manifestações acaloradas sobre o papel dos curadores. Segundo Adriano Pedrosa, a polêmica arrefeceu logo após a inauguração da mostra. Na revista *Moderno* (2009), publicada pelo próprio museu, Felipe Chaimovich, trazia a “versão institucional para o fogo-cruzado”, afirmando que a premissa do programa continuava sendo refletir sobre o que é arte brasileira, e a cada dois anos a mostra ganhava uma nova proposta, mantendo o posicionamento contemporâneo e, novamente, “atual” do programa.

Num Panorama que acendeu discussões sobre nacionalismo, territorialidade e xenofobia no campo das artes, a expressão numa língua nativa, que poucos cidadãos brasileiros possam de fato compreender pode soar amarga: “estrangeiros em todo lugar”. (PEDROSA, 2009, p. 36)

A edição de 2009, assim como a de 2003, tornou-se paradigmática na história dos Panoramas, dividindo opiniões acerca da concepção curatorial em torno das questões de brasilidade e da internacionalização da arte brasileira. Tais questões voltariam a ser respondidas, articuladas ou contestadas nas edições seguintes do programa, como veremos no próximo item.

3.6 Panorama da Arte Brasileira 2011: nacionalidade em trânsito

Se por um lado alguns curadores (dos Panoramas) aceitaram a existência de uma brasilidade inidentificável na produção exibida, outros negaram qualquer sentido nacional para circunscrever a arte contemporânea. (CHAIMOVICH, 2011, p. 27)

²¹¹ A partir da publicação do artigo assinado por Fabio Cypriano no jornal Folha de S. Paulo, sob o título “Mostra de arte brasileira não terá artistas nacionais”, em 20 de março de 2009, portanto seis meses antes da abertura da mostra, a polêmica se instaurara. O canal de internet Canal Contemporâneo, dirigido por Patrícia Canetti, repercutiu uma série de críticas de diversos críticos e artistas a respeito das escolhas curatoriais (ver <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002119.html>).

A 32ª edição do Panorama da Arte Brasileira, de 2011, sob a curadoria de Cauê Alves e Cristiana Tejo, investigou as noções de circulação, deslocamento e formação de redes, característica da arte brasileira nos anos 1970 e retomada nos anos 2000. A premissa curatorial partia da hipótese de que não havia um elemento comum ou uma particularidade na arte brasileira feita por brasileiros que justificasse a distinção proposta pelo título do programa. O conceito que intitulava a edição, “Itinerários, itinerâncias × 32º Panorama da Arte Brasileira”, derivou de uma observação dos curadores sobre uma espécie de “vida móvel” assimilada pelos artistas na contemporaneidade, que, cada vez mais, se propunham a produzir suas obras estando em deslocamento, a partir da possibilidade de uso de seus computadores, ou pelo menos, sem contar com as grandes estruturas dos ateliês. Nesse sentido, um mapeamento curatorial realizado do ponto de vista territorial, idealmente buscado por um Panorama da Arte Brasileira, deixava de ser tão fundamental enquanto premissa, uma vez que os diferentes agentes do circuito, assim como a própria arte brasileira, já vinham itinerando pelo mundo (ALVES; TEJO, 2011, p. 30).

Segundo Felipe Chaimovich, curador do MAM SP, os curadores desta edição procuraram responder ao desafio deixado pela edição anterior – o panorama “estrangeiro” de Adriano Pedrosa, em uma operação novamente autorreferente, característica das últimas edições do programa.

Ao abordar a produção atual a partir da dissolução dos limites geográficos das produções nacionais, os curadores incorporaram em sua lista de selecionados artistas brasileiros que viviam fora do país, assim como artistas migrantes ou imigrantes, de modo semelhante ao que se viu nas edições com curadoria de Mosquera e Pedrosa. Os curadores da 32ª edição pareciam concordar com seus antecessores que muitos desses chamados artistas estrangeiros produziam uma arte que também poderia ser considerada brasileira, como no caso de Nicolás Robbio e Héctor Zamora. Havia ainda aqueles que realizaram residências no Brasil que discutiam o projeto moderno brasileiro e suas itinerâncias, como Raphaël Grisey. Na obra *Minhocão* (2011), participante da exposição, o artista apresenta um vídeo em que um carro com um grande sistema de som transmite um texto de Affonso

Eduardo Reidy²¹² sobre seus preceitos de arquitetura moderna (MAM, 2011, p. 62). A referência ao período moderno, no caso a utópica modernidade projetada pela arquitetura no início do século passado, tornava-se o mote da obra do artista francês.

Os curadores ainda mencionavam que mesmo os artistas nascidos no Brasil haviam participado de residências artísticas e viagens de pesquisa a outros estados e países, contaminando e desterritorializando suas investigações poéticas. Esses programas e viagens fortaleciam a construção de redes de colaboração entre artistas, assim como facilitavam trânsitos futuros. Era objetivo da curadoria ressaltar a ambiguidade desse estado de trânsito e de uma temporalidade cada vez mais acelerada, que por vezes refletia um estado de nostalgia e um sentimento de falta de pertencimento. Em um ponto de inflexão do texto curatorial, eles afirmam: “Talvez o único meio de chegar ao Brasil, ou ao seu lugar de origem, seja deslocar-se” (ALVES; TEJO, 2001, p. 33). Cabe destacar que, assim como em outras edições recentes do Panorama, a 32ª edição problematizou o espaço físico e a estrutura institucional do MAM SP como pontos de tensão. Tejo e Alves propuseram uma exposição que “itinera na espacialidade do museu, desnaturalizando percursos internos e externos e propondo um desnudamento da estrutura institucional”. A ideia concretizou-se na realização de ações ou instalações dos artistas nos diferentes espaços do museu, e não apenas em seu espaço expositivo.

Um aspecto relevante e diferencial da edição foi a relação direta com o setor educativo do museu, que naquele momento já tinha estabelecido um percurso importante no contexto das instituições nacionais. Ao usar o deslocamento como metáfora, os curadores pretendiam alterar a própria concepção da mostra: “O Panorama não será apenas uma exposição de arte, estamos pensando também no lado educativo do museu e a ele agregando artistas como Jorge Menna Barreto ou Bruno Faria”.²¹³ Os curadores anunciaram buscar uma maior fluidez

²¹² Na década de 1950, Reidy havia projetado o Conjunto Habitacional Marquês de São Vicente, um prédio de seis andares que abriga 308 apartamentos, no bairro da Gávea, no Rio de Janeiro.

²¹³ Entrevista concedida por Cauê Alves e Cristiana Tejo ao jornal Folha de S. Paulo, em 28 de junho de 2011.

entre as propostas artísticas e pedagógicas, reconhecendo o “caráter inventivo” do educador, assim como buscaram tornar a relação do público com os trabalhos de arte “mais conscientes”. Na obra de Faria, *Panorama audioguide* (2011), o artista trabalhou com a colaboração de vários artistas selecionados para o Panorama, problematizando a questão da mediação realizada por serviços pedagógicos de modo geral. Jorge Menna Barreto viabilizou uma série de encontros no espaço do restaurante – em um projeto intitulado *Café educativo* (2007), buscando discutir o papel da mediação e do uso da palavra nas discussões a respeito da arte contemporânea. Vale lembrar que a questão pedagógica já havia sido apontada por Felipe Chaimovich, na edição de 2005, da qual foi curador, como uma situação ambígua e problemática das instituições que trabalhavam com poéticas experimentais.

O “transbordamento para outros espaços” do museu também orientou as intervenções propostas pelo grupo Capacete. Em *Biblioteca latino-americana* (2011), um projeto executado por oito gestores de espaços independentes da América Latina, foram reunidos cerca de cem livros representativos de seus respectivos países, ampliando e dando continuidade às possibilidades de pesquisa oferecidas pela Biblioteca do MAM SP. Em outra proposição, Chiara Banfi e Kassin instalaram caixas de som dentro e fora do museu, reproduzindo composições que tematizavam plantas que morrem após dar fruto uma única vez. Os artistas instalaram quatro caixas de som na área externa do museu, sob a mesma marquise, em que cada uma emitia sons de diferentes canais, e, juntas, formavam uma melodia completa. Apenas ao posicionar-se no centro delas era possível ouvir a obra em sua plenitude (*Cânone*, 2011).

Como embasamento teórico da proposta do 32º Panorama, os curadores declararam partido do texto “Itinéraire et itinérance”, do pesquisador belga Jean-Marie De Ketele,²¹⁴ para discutir os conceitos primordiais, presentes no ensaio curatorial publicado.

[...] refletir sobre a possibilidade de mudança de ênfase no que seria o destino final de um gesto ou de uma ação artística para o caminho da

²¹⁴ DE KETELE, Jean-Marie. “Itinéraire et itinérance”. *Perspectives Documentaires en Sciences de l'Éducation*, n. 16, 1989.

experiência. Ao utilizar a palavra “itinerância” para denotar o processo de investigação, De Ketele nos traz um novo significado para a palavra que no jargão do mundo da arte significa a circulação de obras, exposições e artistas pelo mundo. A escolha de aludirmos a esse texto para nomear o 32º Panorama da Arte Brasileira é talvez, acima de tudo, uma tentativa de relembrar que, antes da ativação desse dinâmico sistema de circulação e de visibilidade, arte é pesquisa que demanda tempo de elaboração. Não nos esqueçamos do devir em meio ao fulgurante e cada vez mais milionário sistema da arte contemporânea e suas intensas demandas (ALVES; TEJO, 2011, p. 31).

Outra referência conceitual apontada por Alves e Tejo foi o conceito de modernidade líquida, desenvolvido por Zygmunt Bauman no início dos anos 2000. Segundo os curadores, esta seria uma metáfora capaz de representar o momento atual da arte contemporânea:

A liquidez pressupõe a mobilidade, a fluidez, e, portanto, ela é o estado que mais se aproxima do fluxo do tempo e de tudo que é passageiro. Por não possuir uma forma definida, o líquido se ajusta a tudo e está sempre pronto para se modificar e seguir outros caminhos (ALVES; TEJO, 2011, p. 32).

Os testemunhos artísticos produzidos durante o deslocamento por viajantes como Debret, Eckhout, Frans Post e Rugendas e o fenômeno resultante de um novo posicionamento dos artistas em relação ao tempo, discutido pelos curadores a partir de Italo Calvino e da psicanalista Maria Rita Kehl, também compunham o léxico teórico apresentado no texto curatorial de Alves e Tejo:

Nesta edição do Panorama da Arte Brasileira [...], entrelaçam-se de forma heterogênea durante todo o percurso expositivo, sugerindo texturas temporais, um sucessivo entrar e sair de experiências. (ALVES; TEJO, 2011, p. 33)

Em uma tentativa de estabelecer pontes entre algumas produções em deslocamento dos anos 1960 e 1970, os curadores incluíram duas obras de Cildo Meireles na exposição: *Arte física: cordões/30 km de linhas estendidas* (1969) e *La bruja* (1979-1981). Apresentando um deslocamento temporal em relação aos conceitos que regiam a edição, as duas obras seriam as únicas pertencentes àquelas décadas e, por si só, agregavam outras problemáticas ao conceito de deslocamento. Em

Meireles, o que parecia estar em jogo era um atravessamento entre o espaço expositivo e o espaço institucional, que intensificava a relação entre as obras expostas e o público, uma vez que *La bruja* estendia-se pelo espaço expositivo contaminando visualmente todo o resto da exposição. A obra fora apresentada pela primeira vez na Bienal de 1981, com curadoria de Walter Zanini, em uma edição que buscou retomar as práticas experimentais surgidas na década anterior. Na performance *30 km*, o artista estendeu uma linha industrial contínua em um percurso de trinta quilômetros na estrada que liga a cidade de Paraty a Tarituba, no Rio de Janeiro, recolhendo-as em seguida e colocando o emaranhado de fios dentro de uma pequena mala com o mapa da região. O que parecia estar em jogo era uma operação de provocar transformações na percepção física do território brasileiro.²¹⁵

Se por um lado a inclusão das obras de Meireles poderia reforçar as hipóteses curatoriais, por se tratar de um artista consagrado nacional e internacionalmente, ela também revelava uma tentativa de legitimar a problemática contemporânea abordada pelos curadores ao atribuir-lhes uma dimensão crítica, própria das vanguardas tardias do pós-guerra.²¹⁶ Diferentemente do gesto estético dos anos 1970, que visava a renovação da sensibilidade por meio de um investimento na desterritorialização do desejo, para usar aqui os termos do período, a arte contemporânea dos anos 1990 ou 2000 parecia representar uma nova forma de crítica social. O novo posicionamento crítico parecia edulcorado, uma vez que muitos projetos eram realizados em parceria com o terceiro setor e abrigados pelas leis de incentivo em comum acordo com as instituições culturais. Como veremos, a obra de Cil-

²¹⁵ Sobre as relações com espaço e as intenções políticas na obras de Cildo Meireles, ver Matos (2014).

²¹⁶ No intento de caracterizar a modernidade artística, “assumindo também essa generalização”, Ricardo Fabbrini (2007) tratou da ideia de vanguarda no contexto internacional, dividindo-a em duas fases: “o período da modernidade histórica ou das vanguardas heroicas da primeira metade do século; e o período das vanguardas tardias, posteriores à Segunda Guerra Mundial. A passagem de uma fase a outra pode ser localizada na mudança do polo difusor da arte e da cultura, da Europa Ocidental para os Estados Unidos, que, diga-se de passagem, acolheram inúmeros artistas, arquitetos e colecionadores europeus de braços e capital abertos. Pensar esse deslocamento é perceber que ao longo do tempo o intento vanguardista de romper com a Tradição Artística acarretou o surgimento de uma nova tradição – a ‘tradição do novo’, na expressão de Harold Rosenberg; ou a ‘tradição da ruptura’, nos termos de Octavio Paz”.

do Meireles voltaria na edição do Panorama de 2015, a partir de uma abordagem atemporal de sua prática.

No texto, os curadores chegaram a assinalar que “não seria possível um curador se despir de todas as suas referências precedentes para lançar um olhar virgem a uma produção” (ALVES; TEJO, 2011, p. 34). Dessa forma, vale compreender que suas referências também estavam relacionadas a discussões anteriormente propostas pelos Panoramas, cabendo à curadoria responder ou dialogar com o seu legado crítico, relacionado, sobretudo, a um entendimento sobre a arte atual brasileira.

3.7 Panorama da Arte Brasileira 2013: uma sede definitivamente provisória

A 33^a edição do Panorama, sob a curadoria de Lisette Lagnado, tendo como curadora-adjunta Ana Maria Maia, retomou um aspecto problemático que acompanha o MAM SP desde seus anos de fundação: a falta de uma sede planejada para o museu. A problemática resgatada funcionou também como disparadora de outras questões políticas e simbólicas envolvendo a relação histórica entre a arte e a arquitetura no país. A operação curatorial buscou lidar, como muitas das edições anteriores, com aspectos que atravessam as heranças modernas e o paradigmático projeto utópico da arquitetura modernista do início do século passado. A proposta provocativa da curadoria era a de convidar alguns escritórios de arquitetura²¹⁷ para apresentarem suas propostas e projetos para uma nova sede do museu, além de resgatarem documentos e projetos históricos²¹⁸ relacionados à construção do MAM SP e de outros ícones, utópicos ou não, de edificações e projetos expositivos que remontavam aos ideais modernos de seus arquitetos. Os convidados a participar do programa não deveriam ficar pre-

²¹⁷ Foram convidados a desenvolver os projetos os escritórios Andrade Morettin Arquitetos, gruposp, SUBdV e Tocoa, todos de São Paulo, além do escritório uruguaio y Arquitectura.

²¹⁸ Na exposição foram apresentados diversos documentos históricos, como o projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy, para o MAM do Rio de Janeiro, o plano diretor para o Parque do Ibirapuera, de Oscar Niemeyer, o projeto expográfico de Lina Bo Bardi para a exposição “Bahia no Ibirapuera”, entre outros documentos, matérias de jornais, entrevistas e correspondências acerca da construção do pavilhão que abriga o MAM SP e de suas reformas diversas reformas ao longo dos anos.

sos a orçamentos ou a restrições de um eventual cliente imaginário. A proposta envolvia a realização de projetos puramente especulativos, que se aproximassem da natureza própria das utopias artísticas, características das vanguardas heroicas. Além de arquitetos e escritórios de arquitetura, a curadoria convidou também artistas para refletirem sobre tal paradigma, tanto da arte quanto da arquitetura.

Retomando o projeto inicial de Lina Bo Bardi, que ocupou o pavilhão temporário²¹⁹ sob a marquise durante a 5ª Bienal Internacional de São Paulo em 1959, a 33ª edição do Panorama apresentou-se sem os painéis perpendiculares que dividiam o espaço em pequenas salas, recuperou as cores propostas pela arquiteta para as portas e paredes e restaurou o antigo acesso ao museu que se dava pelo portão situado à frente do prédio da Bienal.²²⁰ Naquele ano o projeto extrapolou novamente o espaço expositivo, ocupando outros espaços simbólicos pela cidade, como a histórica Galeria Nova Barão (por Dominique Gonzalez-Foerster e Arto Lindsay), a empena da esquina da rua Sete de Abril com a Dom José de Barros – onde se situava a primeira sede histórica do MAM SP – (por Federico Herrero) e a Livraria Calil, o mais antigo sebo da cidade, na Barão de Itapetininga (onde funcionou o projeto Novo Museo Tropical de Pablo León de la Barra, com a colaboração de Leandro Nerefuh).

Pela primeira vez o Panorama foi parcialmente patrocinado pelo Núcleo Contemporâneo do museu, criado em 2000, assim como pelos patronos do 33º Panorama, inaugurando uma nova forma de financiamento “da mostra mais associada à imagem pública do museu”, segundo Flavia Velloso, coordenadora do Núcleo (MAM, 2013, p. 9).

Esta edição do Panorama contou com mais uma estratégia inovadora de financiamento. Com o apoio das galerias que representavam

²¹⁹ Lembre-se que o Pavilhão onde está situado o MAM fora construído de forma provisória no contexto das Comemorações do Quarto Centenário, em que dezenas de pavilhões temporários foram erguidos para a realização dos festejos (MAIA, 2013, p. 29).

²²⁰ O projeto expográfico da 33ª edição do Panorama foi concebido pelo escritório do arquiteto Álvaro Razuk, que ao longo dos últimos anos especializou-se em projetos de exposições incorporando propostas da concepção curatorial em seus projetos. Na ocupação da 5ª Bienal, a entrada do pavilhão estava instalada na frente do Pavilhão da Bienal, aproximando as exposições.

alguns dos artistas participantes, obras dos artistas Cabelo, Ester Grinspum, Jorge Menna Barreto, Lucia Koch, Luiz Braga, Mônica Nador e Pedro Motta, com tiragem de cem exemplares cada, foram entregues junto com os convites adquiridos pelos apoiadores da mostra para participaram da Festa Panorama, em 23 de agosto de 2012. Realizada quase um ano antes da realização da mostra, a festa também configurou-se como uma obra do coletivo artístico Avaf, sob coordenação de Eli Sudbrack. Na ocasião foram produzidos diversos aparatos decorativos e de interação para a ambientação da festa que ocorreu na Oca, sendo também doados ao MAM SP enquanto obra. Segundo informação da equipe de produção do museu, o projeto da festa arrecadou R\$ 492.648,79, cerca de 70% do custo total da exposição, orçada em R\$ 728.729,00.²²¹

A referência de Lagnado à utopia vanguardista, assim como as menções às ideias de Mário Pedrosa, Gilberto Freyre, Flávio de Carvalho e Lina Bo Bardi promoveram uma recuperação histórica que deu, em grande medida, o tom da mostra daquele ano, como já havia ocorrido em outras edições. Nas palavras da curadora “[...] é preciso lembrar que polêmicas do percurso são constituintes de uma trajetória dupla, responsável pelo ‘desprovincianismo de nosso meio artístico’ – citando Mário Pedrosa”. Lagnado referia-se ao projeto original da Bienal que surgiu dentro do MAM SP, criando uma situação de tensão: se por um lado tal medida efetuou uma importante abertura para a cena artística nacional, a partir de mostras de expoentes das vanguardas modernas internacionais, por outro implicou em diversas crises ao longo da história do museu, que perderia o seu acervo e o apoio de seu fundador e mecenas, a partir da projeção da Bienal.

Convidada a contribuir para o catálogo da edição, a crítica e historiadora Mirtes Marins de Oliveira concentrou sua reflexão nos trabalhos propostos pelos artistas Beto Shwafaty e Deyson Gilbert, que escolheram como disparadores de suas obras dois trabalhos pertencentes à coleção original do museu, hoje parte do acervo do MAC

²²¹ Informação fornecida por Paula Amaral, coordenadora executiva da curadoria do MAM SP, em 16 de agosto de 2017, por e-mail.

USP.²²² Segundo Oliveira, ambos os trabalhos vinham revigorar uma série de questões acerca da formação do circuito artístico brasileiro a partir da coleção original do MAM SP, desvendando certas estratégias do programa do museu, assim como seu vínculo com a tradição moderna. Oliveira afirmava que a partir da elucidação dessas questões e para melhor compreender o programa Panorama da Arte Brasileira naquele momento, deveríamos nos empenhar em atualizar a compreensão da função dos museus e da arte, sem deixar de questionar se as narrativas históricas que esses museus edificam possuem algum reflexo no posicionamento dos artistas e na concepção das exposições.

Cada um escolheria uma obra icônica, que poderia ser associada à consolidação do projeto modernista das artes no Brasil. Oliveira comenta que tanto *Unidade tripartida*²²³ (1949), de Max Bill, quanto *Formas únicas de continuidade no espaço*²²⁴ (1913), de Umberto Boccioni, escolhidas respectivamente por Shwafaty e Gilbert, atestavam o caráter monumental dos ícones modernistas assimilados no Brasil, construídos a partir da coleção inicial do MAM SP e da Bienal de São Paulo. Segundo a autora, a evocação de tais ícones nas obras dos dois artistas, em um Panorama que se propunha a refletir sobre o programa instituído pelo MAM SP ao longo de sua história, tinha como objetivo tirar deles uma serventia – e não promover uma adoração. Não por acaso, a referência à obra *Formas únicas de continuidade no espaço* (1913), exatamente cem anos após a sua criação, inspirou o título daquela edição.

Segundo as curadoras, naquela edição do Panorama a referência ao título escolhido por Boccioni celebraria uma espécie de continuidade

²²² Beto Shwafaty escolhera a obra *Unidade tripartida*, de 1949, do suíço Max Bill, e Deyson Gilbert a obra *Formas únicas de continuidade no espaço*, de 1913, de Umberto Boccioni, ambas originalmente pertencentes ao MAM SP e que hoje compõem o acervo do MAC USP.

²²³ A obra *Unidade tripartida*, do artista suíço Max Bill, foi ganhadora do primeiro prêmio de escultura da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. O artista que lecionou na Bauhaus e na Escola de Ulm, desenvolveu a teoria que sustentou a produção construtivista, nas décadas de 1940 e 1950 e teve influência significativa na arte concreta e neoconcreta de artistas brasileiros. Para mais informações sobre a obra e o artista e sua influência no Brasil, ver Calixto (2016).

²²⁴ A escultura foi adquirida por Ciccillo em 1952 para integrar a coleção do museu e doada em 1963 para o MAC USP. Segundo as curadoras daquela edição, a peça foi objeto de permuta para a aquisição de uma escultura de Henry Moore e hoje não integra mais a coleção do MAC.

ambígua, materializada na história do MAM SP, que apesar da perda de sua coleção original e de não possuir uma sede criada com a finalidade específica de abrigá-lo, vingou e permaneceu na cidade (MAM, 2013, p. 56). As obras dessa edição foram criadas segundo uma perspectiva retrofuturista, proposta pelas curadoras. No filme de Deyson Gilbert (*Boccioni*, 2013), a obra de Boccioni era evocada a partir de uma análise sugerida de “luta contra uma força invisível”, associando tal leitura aos percalços enfrentados ao longo da história do próprio MAM SP.

Baseada no conceito matemático de Moebius, a obra de Max Bill, eleita por Beto Shwafaty, “é uma referência fundamental para o concretismo e neoconcretismo brasileiros, sobretudo nas experiências de Lygia Clark que preconizam a simbiose entre fora e dentro” (LAGNADO; MAIA, 2013, p. 144). Shwafaty cria uma versão reduzida da obra (em 25%), incluindo interferências, também escultóricas, dos logotipos do Adobe PDF Acrobat (1993) e Commerzbank (2010), que produziam um diálogo formal entre os projetos plásticos. Essas interferências, segundo as curadoras, atestavam “a perda da aura e as migrações da forma abstrata original para atender às finalidades corporativas – o símbolo do infinito reproduzido na obra de Max Bill remeteria agora à dissolução de fronteiras entre o público e o privado”.

Se o passado aconteceu e não tem volta, é possível esperar que a história – com suas narrativas – abra frestas nesse monólito de um passado consolidado e que possamos recuperar alguma aura aqui e agora? (OLIVEIRA, 2013, p. 41)

Segundo Oliveira, já na década de 1950, alguns sinais de “modernolatria” já podiam ser verificados, e as coleções modernas passaram a se consolidar. No caso brasileiro, o projeto moderno fora apadrinhado por Matarazzo Sobrinho através da criação do MAM SP, em estreita relação institucional com o MoMA de Nova York. A mostra “Do figurativismo ao abstracionismo”,²²⁵ que inaugurara o museu em 1949, refletia uma discussão absolutamente atual no circuito nova-iorquino

²²⁵ Segundo Aracy Amaral a exposição era constituída sobretudo de obras da Galerie René Drouin, com obras que privilegiavam o abstracionismo informal, e da Galerie Denise René, com obras que privilegiavam o abstracionismo geométrico, tendo apenas três artistas brasileiros participantes Cícero Dias, Flexor e Waldemar Cordeiro (AMARAL, Aracy, textos do Trópico de Capricórnio, vol. 1, 2006, Editora 34, nota 19 p. 115)

no período, apresentando uma espécie de linha evolutiva da arte europeia, que culminava no abstracionismo. Com a criação da Bienal de São Paulo, em 1951, o projeto moderno se concretiza em relação a uma determinada produção artística e ao enfrentamento das polêmicas que marcavam o contexto local.

A história do pavilhão, suas ocupações e utilizações anteriores, configuraram-se em um dos eixos curatoriais no desenvolvimento dos textos de Lagnado e Maia. Elas retomam o processo de reforma a que o museu foi submetido em 1982, a partir do projeto de Lina Bo Bardi, que queria a marquise livre, mesmo que isso implicasse desafiar o projeto inicial de Niemeyer. Seu argumento era que a “vivência popular” sempre superaria o “desenho da prancheta” do arquiteto (LAGNADO, 2013, p. 15). Em seu texto “Museu de cera, Pavilhão Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo” (MAIA, 2013), Ana Maria Maia apresenta uma investigação profícua sobre a história do pavilhão que viria a tornar-se sede do MAM SP. “A retomada de iniciativas de 1954 a 1998 [referindo-se ao ano de inauguração do pavilhão que hoje abriga o museu e da reforma que incluiu a construção do anexo, uma redoma de vidro para abrigar a obra *Aranha* de Louise Bourgeois, ampliando o prédio em cerca de 95 metros quadrados sob a marquise] demonstra que o que hoje persiste sob a marquise é resultado de um acúmulo de histórias institucionais e, muitas vezes, pessoais. Niemeyer considerou o pavilhão uma “construção que foi caminhando, assim, sem um plano”.²²⁶ Sem planos, ou com todos os que teve e que ficaram pelo caminho, o prédio foi tombado em 1992 por um parecer do Condephaat, não podendo mais ser subtraído da marquise.

Em outra abordagem, Lagnado refletiu sobre a aproximação de artistas e arquitetos ao longo da história. Segundo ela, até os anos 1980 e 1990, muitas vezes a graduação em arquitetura respondeu pela formação acadêmica de jovens artistas, ainda que muitos buscassem formações complementares em cursos livres e ateliês orientados por artistas já consagrados. A aproximação com a arquitetura abria a possibilidade de muitos artistas adquirirem os códigos para analisar for-

²²⁶ Em entrevista concedida a Ricardo Resende (2002).

mas da estrutura social, “ferramentas que transcendem a dimensão plástica e permitem uma visão crítica do significado de um espaço público e comum” (LAGNADO, 2013, p. 19), incorporando-as em suas produções artísticas. Lagnado chegou a apresentar alguns exemplos de artistas em que, de forma fértil, as duas práticas se misturaram, como no caso de Gordon Matta-Clark (filho do arquiteto Roberto Matta) ou de Flávio de Carvalho, que atuou tanto como arquiteto, desenvolvendo propostas polêmicas sobre sua concepção de uma nova cidade, quanto como desenhista e pintor.

Citando Hal Foster, Lagnado reflete sobre o conceito romântico de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), pensando como práticas diversas, no caso arte e arquitetura, se articulam. Contrário à disseminação de um esteticismo utilitário por todas as esferas do cotidiano, Foster nos lembra a necessidade do diálogo entre os campos em prol das políticas culturais e de uma compreensão mais profunda sobre o papel dos museus, e não apenas na criação de instituições monumentais que servem sobretudo como cartões postais. Lagnado reflete sobre a carência de edifícios do calibre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projetado por Reidy, e do Museu de Arte de São Paulo, projetado por Lina Bo Bardi, considerados exceções no panorama nacional, que na maior parte das vezes acabou por adaptar edifícios históricos, concebidos com outras finalidades, para abrigarem nossos museus. O MAM SP certamente se enquadra na chave das “improvisações”.

“Eis o caráter prospectivo, utópico e futurista do P33”, escreveu a curadora. Ao retomar a história institucional, suas diversas derivas em relação à sua sede e acervo constituinte, assim como a possibilidade de planejar e refletir sobre uma sede ideal para o museu, Lagnado reforçava que a edição se dispunha a especular, sobretudo, sobre a condição de “museu nômade”²²⁷ do MAM SP.

²²⁷ A caracterização do MAM SP como “museu nômade”, ou museu em movimento, fora atribuída pelo seu curador Felipe Chaimovich em diversos textos e ocasiões.

3.8 Panorama da Arte Brasileira 2015: o enigma das origens

[187]

Em uma das interpretações menos convencionais em lidar com o paradigma sugerido pelo título do programa, a 34ª edição do Panorama “investigou a arte da terra brasilis a partir de uma perspectiva telúrica e ancestral” (ESPECIAL PANORAMA, 2015b, p. 2).

Ao contrapor obras pré-históricas, produzidas em território brasileiro, com obras de arte contemporâneas, de autoria de artistas nacionais, a edição apresentava novas possibilidades para a investigação sobre as características de uma produção, que por ter sido concebida no mesmo território, talvez pudesse ser chamadas de “arte brasileira”.

Ao lado de obras contemporâneas, algumas delas comissionadas pelo museu com apoio de algumas galerias, foram expostos cerca de noventa zóolitos de origem pré-histórica, sobre os quais pouco se conhece até hoje. Fruto de uma longa pesquisa da curadora Aracy Amaral, em parceria com o arqueólogo francês André Prous, diversos artefatos localizados em sambaquis litorâneos da costa brasileira, definidos como zóolitos (pedras em forma de animais)²²⁸ coroavam uma “reflexão avassaladora” sobre os primórdios da arte brasileira, “rompendo tanto com uma visão histórica (hegemônica e consagrada) quanto com uma visão étnico-cultural da produção artística” (ESPECIAL PANORAMA, 2015).

Ao lado destas peças, obras de apenas seis artistas contemporâneos (o menor número de representantes contemporâneos de toda a história do programa) respondiam à provocação da curadoria de investigarem o inconsciente de um Brasil de forma anacrônica, de forma que a artificialidade dos limites geopolíticos do Brasil deixaria de fazer sentido (ESPECIAL PANORAMA, 2015). O número restrito de obras contemporâneas se deu, segundo Amaral, para que fosse possível estabelecer um diálogo com as esculturas líticas da pré-história em suas contenções plásticas, “[...] peças que nos lembram estiliza-

²²⁸ Dada a complexidade de tal pesquisa sobre os zoólitos, recomenda-se a leitura do texto “Esculturas de pedra, arte e fronteiras culturais pré-históricas”, do arqueólogo André Prous, publicado no catálogo do Panorama de 2015 (MAM, 2015, pp. 34-49).

ções de um Brancusi, com vibrações visuais dos artistas contemporâneos” (AMARAL, 2015, p. 23).

Evocando uma frase que atribui “a um artista de inícios do século passado”, para o qual, na arte, “a beleza também é necessária”, Amaral refletia:

[...] talvez seja bom nosso olhar - e, em particular, o olhar dos artistas, deter-se um pouco sobre estas pequenas esculturas atemporais, independentemente de suas funções, feitas por artistas de um povo que viveu em parte do território que hoje habitamos. (AMARAL, 2015, p. 12)

No entanto, é preciso notar que tal investigação curatorial trata de um projeto muito antigo, gerado há mais de vinte anos pela crítica e curadora Aracy Amaral e que o MAM resgatou ao convidá-la para organizar o Panorama daquele ano. A pesquisa de Amaral foi adaptada para o contexto do programa. Nas palavras da curadora, os zoólitos “atuariam como núcleo condutor da exposição, e seis artistas contemporâneos, de vários pontos de nosso país, seriam interlocutores dessa ancestralidade da terra, da pedra e daqui, através de suas criações”.

Novamente, o projeto expográfico foi concebido por Álvaro Razuk, também responsável pela edição anterior do panorama. O levantamento de recursos para a realização da mostra também seguiu o modelo da edição anterior. Com a Festa Panorama, o MAM SP arrecadou R\$ 401.800,00, desta vez cerca de apenas 50% do custo total da exposição, orçada em R\$ 832.255,00.²²⁹

Amaral é cuidadosa e busca coerência ao justificar a participação de cada artista contemporâneo na mostra, em subcapítulos intitulados “Por que Miguel Rio Branco”, “Por que Berna Reale” e assim por diante. Talvez essa intervenção se justifique pelo estilo da curadora, que tem na pesquisa e na construção crítica sobre a arte brasileira seus principais méritos. Talvez, também, antecipasse eventuais questionamentos que tais escolhas pudessem gerar, sobretudo em uma operação que foi considerada corajosa, ao romper com determinadas leituras hegemônicas sobre a gênese e os antecedentes da arte brasileira atual, assim como ao provocar os artistas a lidarem com esta outra origem.

²²⁹ A operação não seria reproduzida no ano seguinte. Para o Panorama de 2017 não foi realizado nenhum evento semelhante com o objetivo de angariar recursos.

Em uma reflexão sobre o papel desempenhado pelo Panorama ao longo dos anos, Paulo Miyada, curador adjunto da edição, pontuou:

Reajustam-se os formatos, abrem-se precedentes para novos processos de organização e abordagem curatorial, mas é inevitável que o Panorama da Arte Brasileira carregue, em seu próprio nome, a missão de pensar o que pode estar implicado pelas palavras “arte” e “brasileira”, assim, reunidas em uma mesma visada que se atualiza a cada dois anos (MIYADA, 2015, p. 115).

Miyada prossegue argumentando que segue sendo necessário buscar um “ângulo pelo qual se torne possível pensar junto da arte brasileira”. Assim como não caberia mais reproduzir o formato dos antigos salões, já superado por tantas discussões anteriores, para os curadores não faria sentido passar ao largo de tal problemática, organizando a mostra a partir de temáticas exteriores ao enunciado do próprio programa.

Em seu texto, Miyada advoga pela atuação de Aracy Amaral na conceituação da história da arte nacional, lembrando suas investigações acerca da autenticidade e das filiações da primeira e segunda gerações de artistas modernos, sobre a chegada das vanguardas construtivas no país, assim como sua aclimação, estabelecendo marcos não ufanistas “aos empréstimos e desvios em relação às matrizes culturais europeias”. Segundo o curador, Amaral nunca defendeu um direito nato à arte brasileira de reconhecer-se como tal e manifestar-se como uma essência e coesa estável.

Em uma das seções de seu texto, intitulada “Neste território, somos todos imigrantes”, (AMARAL, 2015, pp. 19-23), Aracy Amaral reflete sobre a duvidosa categoria “arte brasileira”, ao retomar a constatação de que nosso povo tem muitas origens, entre elas africanas, portuguesas, árabes, italianas, judias, bolivianas, japonesas, entre outras. “Assim, como falar em purismos, mesmo comportamentais, se somos a própria miscigenação em graus bem diferenciados? [...] Essa é, por certo, nossa marca, nossa identidade”.

Segundo Miyada (2015, p. 115), o desconforto com categorias nacionais é tão antigo quanto qualquer recorte que se defina para pensar a história do Brasil.

Seria legítimo aspirar por uma autêntica identidade em uma colônia? E como lidar com a irremediável transformação da cepa étnica e cultural da metrópole europeia trasladada às Américas e em misturas com povos autóctones e imigrantes escravizados? Mais, de que forma se apagaria a mácula que a cultura daqui carrega por sua inferioridade econômica no tabuleiro global das nações?

Entre alusões a Mário de Andrade, a Décio Pignatari, a suas próprias reflexões anteriores, assim como aos curadores Gerardo Mosquera e Adriano Pedrosa em edições anteriores do Panorama, Amaral registra:

Afinal, são, antes, indagações, o que se propõe: existe algo que se pode chamar de arte brasileira? Que é, se existe, arte brasileira? Ou essa ancestralidade inexistente, por certo sob um título de arte brasileira? E existe, hoje, agora, a geleia geral, global, de contaminação virtual que nos impede e/ou expulsa os localismos indesejados? Antes, eu dizia que a arte brasileira é aquela produzida no Brasil, não importando quem fosse o autor ou a procedência. Depois, passei a considerar arte brasileira aquela que transpira algo de nossa realidade, seja na visceralidade e/ou na presença inevitável da gambiarra, pelo espírito brasileiro. Depois, na contemporaneidade, sinto tal dificuldade de localizar algo de nosso, como desimportante, que comecei a identificar arte do Brasil como aquela de raiz popular, funcional ou decorativa, miraculosamente salva das informações virtuais... Será possível? Já começo a achar que não... a contaminação geral é inevitável e não é de hoje. Queria ter o Mário de Andrade por perto para ouvi-lo um pouco a propósito destas divagações. (AMARAL, 2015, p. 21)

Em uma das obras comissionadas pelo programa daquele ano, o fotógrafo e cineasta mineiro Cao Guimarães produziu o vídeo *Filme em anexo* (2015). O artista, cuja produção muitas vezes registrou gestos e vidas desgarradas, visitou a região dos sambaquis catarinenses junto com os curadores da mostra, com o propósito de criar uma fabulação sobre as relações com o tempo e a paisagem daquela região, experimentando-os nos dias de hoje. No filme, Guimarães intercalou cenas dos sambaquis, entre outras de seu arquivo pessoal, com o registro de uma cena aparentemente corriqueira sob um viaduto na cidade de Florianópolis, onde trabalhadores passavam os dias separando moluscos de suas valvas, em uma associação poética aos trabalhos manuais realizados pelas comunidades ancestrais que produziram os zoólitos.

O diálogo constituído entre os curadores e o artistas aparece refletido no vídeo, que reproduz alguns dos e-mails trocados entre eles.

Alguns trabalhos de Cildo Meireles, com propostas iniciadas ainda nos anos 1960 e 1970, mais uma vez foram incorporados a uma mostra do Panorama. Além da obra *Fio* (1990), foram apresentados outros trabalhos da série *Arte física*, concebida em 1969. Dentre eles, o projeto *Mutações geográficas: fronteira vertical* (1969/2015), executado pela primeira vez a partir do convite do museu. No projeto, o artista propôs a instalação um pequeno pedaço de pedra no ponto mais alto do Parque Pico da Neblina, no Amazonas, elevando, em alguns centímetros com um fragmento de kimberlito,²³⁰ o que seria considerado o ponto mais alto do Brasil.²³¹ Apresentado ao lado da obra da mesma série, *30 km de linhas estendidas e recolhidas* (1969), que havia participado do Panorama de 2011, a documentação da ação incluía diversos suportes, entre maquetes e projeto, até uma documentação fílmica e fotográfica bastante cuidadosa.

A inclusão das obras dos dois artistas recupera uma discussão também já anunciada sobre as intervenções curatoriais e o financiamento de projetos experimentais pelas instituições de arte no país. Nesses casos, o que parece interessante é notar a participação dos curadores e da instituição através do comissionamento que viabiliza os dois projetos, sob uma perspectiva que Felipe Chaimovich tratou como “o investimento centrífugo da verba pública destinada a experimentalismo artístico por meio do patrocínio privado”. No caso específico, vale ponderar que, como já apresentado, o patrocínio da mostra contou em parte com o apoio de pessoas físicas, colecionadores em sua maior parte, que viabilizaram aquela edição do Panorama.

Há ainda a participação de Erika Verzutti, que, segundo Miyada, “conhecia os zoólitos, antes mesmo de vê-los pela primeira vez” (MIYA-

²³⁰ Miyada (2015, p. 139, nota 33) esclarece que o composto mineral, ao ascender para a crosta terrestre, pode carregar diamantes para a superfície.

²³¹ O curador também esclarece que, “por muito tempo, houve dúvidas sobre a posição do pico a sul e a norte da divisa entre o Brasil e a Venezuela, assim como sobre sua altura real, pois sua consolidação como maior altura do Brasil só aconteceu em 2004, quando o IBGE e o Instituto Militar de Engenharia (IME) realizaram o Projeto Pontos Culminantes, equipados com a mais precisa tecnologia de georreferenciamento (MIYADA, 2015, p. 139, nota 33).

DA, 2015, p. 125), dada a semelhança bastante relevante entre as peças. Em seus “cemitérios”, Verzutti apresenta diversos fragmentos de esculturas que deram errado, representando sucessivos estratos de sua obra, “como breve retrospectiva ao avesso, em vez de celebrar as obras eleitas, se apega a supostos fracassos”. Ao incluir as esculturas e instalações de Verzutti, os curadores realizavam uma associação formal com os zoólitos, através de suas características isomórficas. Interessante ressaltar que a maior parte das obras foram realizadas em anos anteriores, ou seja, apesar de tamanha correspondência formal, neste caso, a operação curatorial se deu pela aproximação de tal produção à investigação plástica daquela edição. Ainda assim, é claro que a inserção das obras naquele contexto intervinha em sua apresentação. Naquele contexto as peças de Verzutti pareciam mesmo derivar da produção de seus ancestrais.

Segundo os curadores “A arte é expressão de seu meio e de seu tempo” (AMARAL²³² apud MAM, 2015). Por isso, não parece interessar a curadoria se estas manifestações pré-históricas podem ou não serem consideradas arte, “pois fundamental é que sejam manifestações do homem, sua cultura, e de suas relações com o meio ambiente e seus contemporâneos” (AMARAL, 2015, p. 15). Em contrapartida, Amaral também evidencia que tal questão se recoloca nos dias de hoje, a partir do que entende como um esgarçamento da arte a ponto de um esfarelamento total da produção artística atual em comparação aos séculos anteriores.

A dúvida que permanece após o encerramento da exposição é se tal investigação curatorial foi bem-sucedida, ou seja, se a difusão de uma produção pouco conhecida no “quebra-cabeça que é a história da cultura desse território” conseguiu, de fato, renovar as perguntas a serem feitas sobre seu futuro (AMARAL, 2015b), assim como sobre seu passado.

Como vimos, os dilemas e contradições provocados pelo próprio enunciado do Panorama, que incluía os termos “panorama”, “atual” e “brasileiro”, ganhariam centralidade na formulação das premissas

²³² AMARAL, Aracy. “Dois tempos, uma exposição: os desafios da mostra, segundo os curadores”. *Moderno*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, p. 8, out.-dez. 2015.

curatoriais das edições dos anos 2000 e 2010. Essa característica, por sua vez, acabou gerando uma particularidade do programa: a autorreferência. Os comentários e respostas às edições anteriores parecer ter contagiado grande parte das propostas curatoriais, como fica claro nos textos de curadores de anos recentes. Os “desarranjos” propostos por Gerardo Moschera, assim como o conceito de “gambiarra”, usado por Moacir dos Anjos, acabariam por ecoar em diversas edições. Da mesma forma, a inclusão até então inédita de artistas estrangeiros, assim como de um curador nessa condição, abriu precedentes que passariam a ser comentados em quase todas as edições seguintes.

Outra característica recorrente nas edições do Panorama dos anos 2000 diz respeito à tentativa de problematização de uma espécie de “mito de origem” da arte contemporânea brasileira. Quase todos os curadores assumiriam o projeto moderno e pós-moderno como parâmetros para se pensar sobre as características do que seria uma arte de cunho nacional. A pesquisa mostrou, no entanto, que houve duas exceções. A edição de 2005, com curadoria de Felipe Chaimovich, evocou preceitos da velha academia para estruturar uma análise crítica sobre as condições de produção da arte contemporânea brasileira nos anos 2000. Já o Panorama de 2015, com curadoria de Aracy Amaral e Paulo Miyada, buscou provocar outras percepções sobre a nacionalidade a partir de uma ampla pesquisa sobre produções manufaturadas de zoólitos por povos pré-históricos, que habitaram o território hoje compreendido como brasileiro, remetendo-nos ao que poderia ser considerada como a ancestralidade da arte produzida no país.

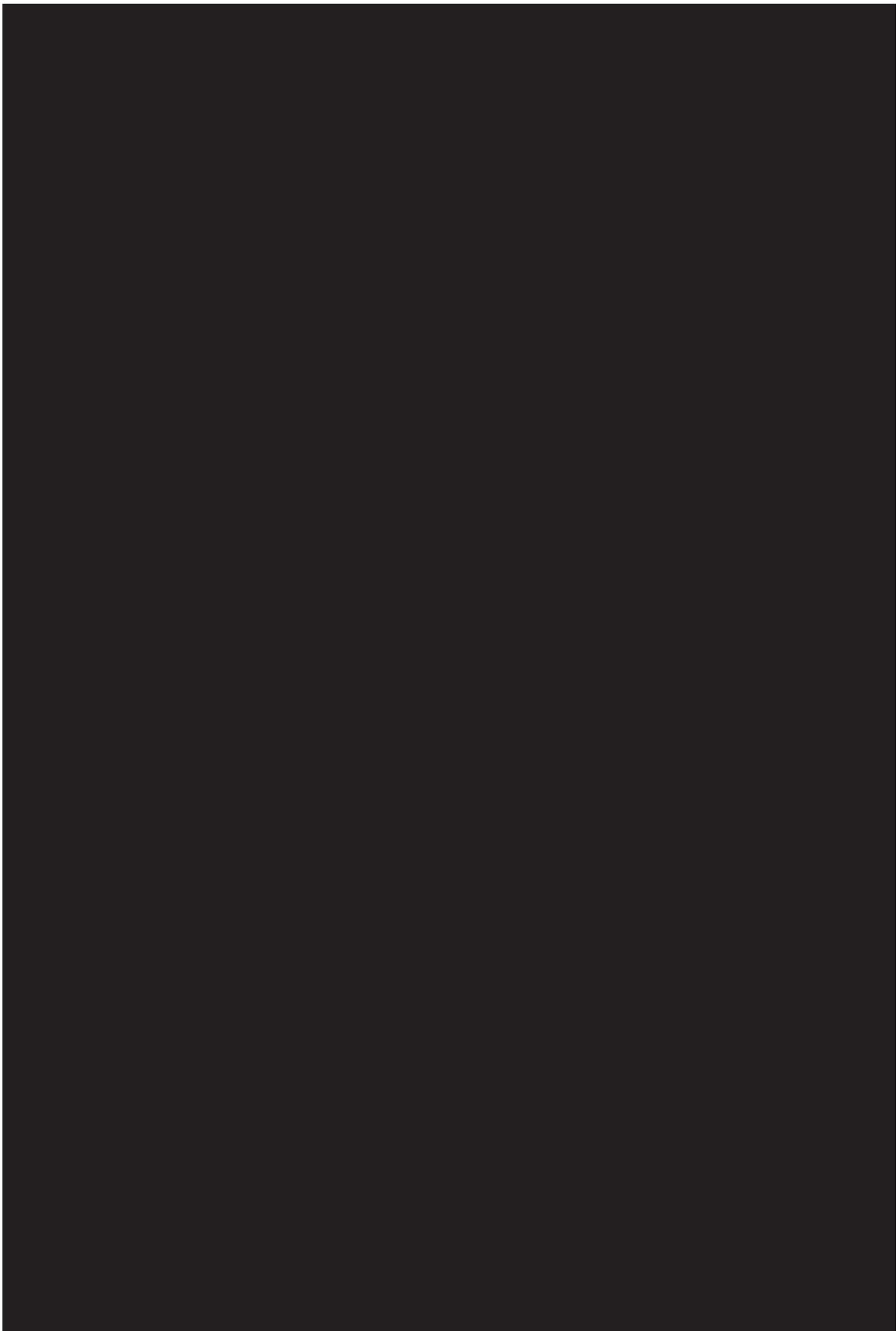
A pesquisa realizada para este capítulo aponta, assim, que a autorreferencialidade e a problematização do que seria o “mito de origem” da arte contemporânea brasileira acabaram por se cristalizar como características do Panorama nas duas últimas décadas, vindo a constituir a sua marca institucional.

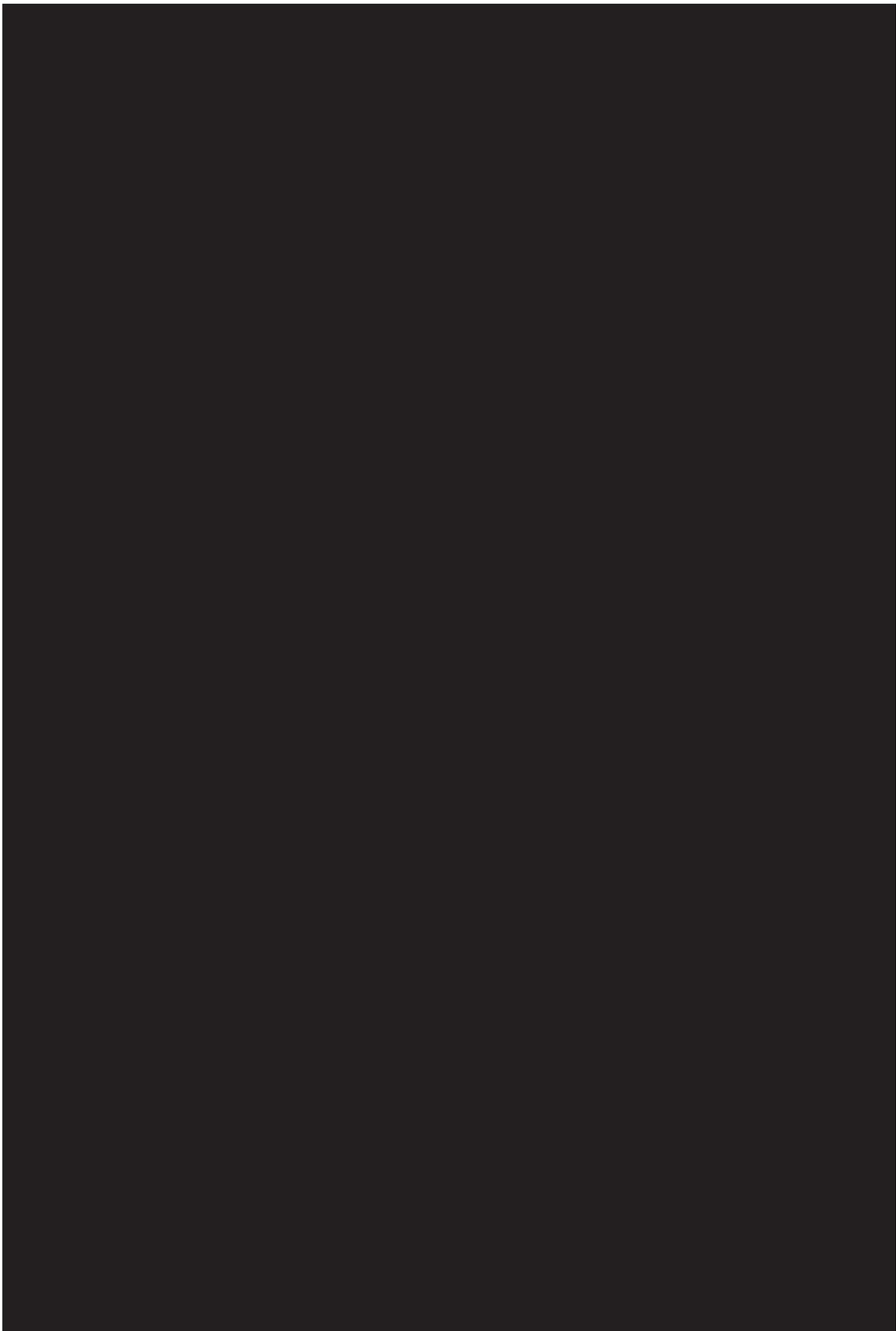
* * *

O 35º Panorama da Arte Brasileira foi inaugurado em 27 de setembro de 2017, sob a curadoria do crítico Luiz Camillo Osorio, com o título “Brasil por multiplicação”. A proposta curatorial foi a de revisitar o texto escrito por Hélio Oiticica em 1967, intitulado “Esquema geral da nova objetividade”, publicado no catálogo da mostra “Nova objetividade brasileira” (Rio de Janeiro, MAM, 1967). Ou seja, reitera-se nesta edição a reflexão sobre o “mito de origem” da arte contemporânea brasileira que identificamos como uma posição recorrente nas últimas edições do Panorama. Segundo Osorio, uma pergunta ainda atual perpassava a escrita de Oiticica: como apostar em uma relação nova entre singularidade local e inserção global? A questão recolocada reflete o paradigma imposto pelo título do programa. Seria possível identificar características particulares na “arte brasileira”, garantindo o termo enquanto categoria, sem desconsiderar sua “internacionalização”?

A partir das premissas descritas por Oiticica como as principais tendências da arte brasileira naquele momento, Osorio propõe a revalidação de tais inclinações na atualidade, ou seja, aposta na “contemporaneidade” de tais tendências e propõe sua utilização como instrumento curatorial para a seleção de trabalhos em seu Panorama. Considerando a recente inauguração da edição, assim como o fato de seu catálogo ainda não ter sido publicado, não foi possível incluir nesta dissertação uma análise da mostra, ainda que se identifique de antemão uma série de convergências com a problemática aqui discutida.²³³

²³³ Não posso deixar de mencionar a polêmica provocada a partir de performance realizada na abertura da mostra – *La Bête*, de autoria do coreógrafo Wagner Schwartz –, que revisita a obra *Bichos*, de Lygia Clark. O artista deixava seu corpo nu livre para a manipulação do público, assim como na proposta de Clark as esculturas poderiam ser livremente manuseadas gerando novas formas. Um registro em vídeo da performance mostrava o artista sendo manipulado por diversos visitantes, incluindo uma criança acompanhada de sua mãe, que participa tocando as pernas e as mãos do bailarino. A divulgação dessas imagens pelas redes sociais acabou por gerar grande polêmica, suscitada por um tipo novo e estridente de ativismo conservador que tem no MBL (Movimento Brasil Livre) seu principal expoente. A acusação é que a performance seria uma incitação à pedofilia, reverberando outros episódios recentes de violentos ataques de conteúdo moral a exposições de arte (com o fechamento da exposição de arte *Queer* no Centro Cultural Santander de Porto Alegre). A virulência e a superficialidade dos ataques vêm gerando importante reação no meio artístico, que passou a se articular para reagir. O tema merece debate alentado, que não cabe fazer aqui. Até a data da finalização da presente dissertação, a discussão sobre a proposta curatorial do 35º Panorama foi completamente eclipsada pela polêmica.







58

Panorama da Arte Brasileira 2001

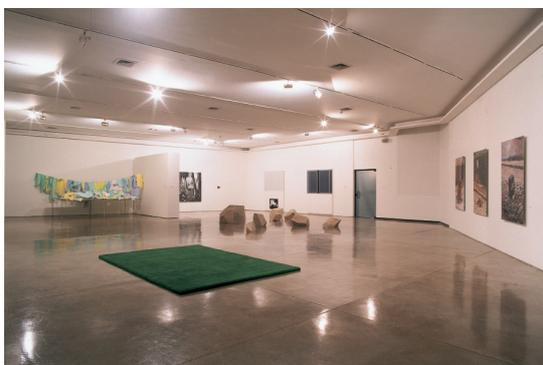
58. Obra de Mônica Nador, *Paredes Pinturas*, 2000. (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



59



60



61



62



63



64

Panorama da Arte Brasileira 2001

59. Entrada da exposição 60. Obra de Marta Neves, *Não ideia* - 2001 61. Vista geral da exposição. No chão, obra de Iran do Espírito Santo, *Nostalgia*, 1999 62. Obra de Laura Lima, *Capuzes*, 2001 63. Obra do coletivo Clube da Lata, *O lado de dentro de um outdoor*, 2001 64. Obra de Jarbas Lopes, *Deegraça*, 1998 65. Vista geral da exposição. Na parede, à direita, obra de Duchá, *Porque nunca ninguém entendeu esse cara como eu entendi*, 2001 66. Vista geral da exposição. No chão, à frente, obra de Tatiana Grinberg, *Musa*, 2001 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



65



66



67



68



69



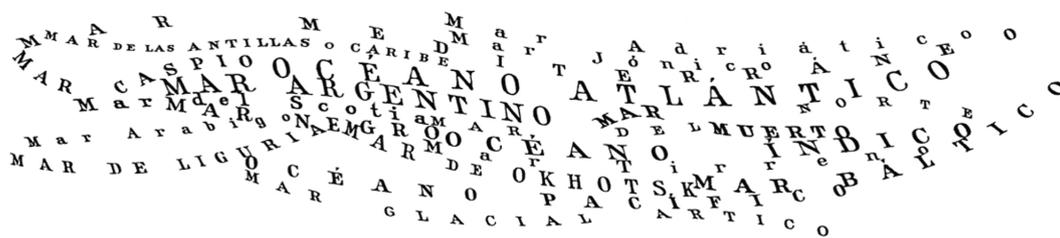
70

Panorama da Arte Brasileira 2003

67 e 68. Obra de José Guedes, *Intervenção no*, 2003 **69.** Obra de José Damasceno, *Motim III*, 1998/ 2003. **70.** Obra de José Damasceno, *Motim III*, 1998/ 2003 (detalhe) (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



71



72

Panorama da Arte Brasileira 2003

71. Obra de Jorge Macchi, *Viagem Submarina*-2003 72. Obra de Jorge Macchi, *O Poema Líquido*-2003 73 e 74. Instalação de Umberto Costa e Barros, *Lugar*, 2003 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



73



74

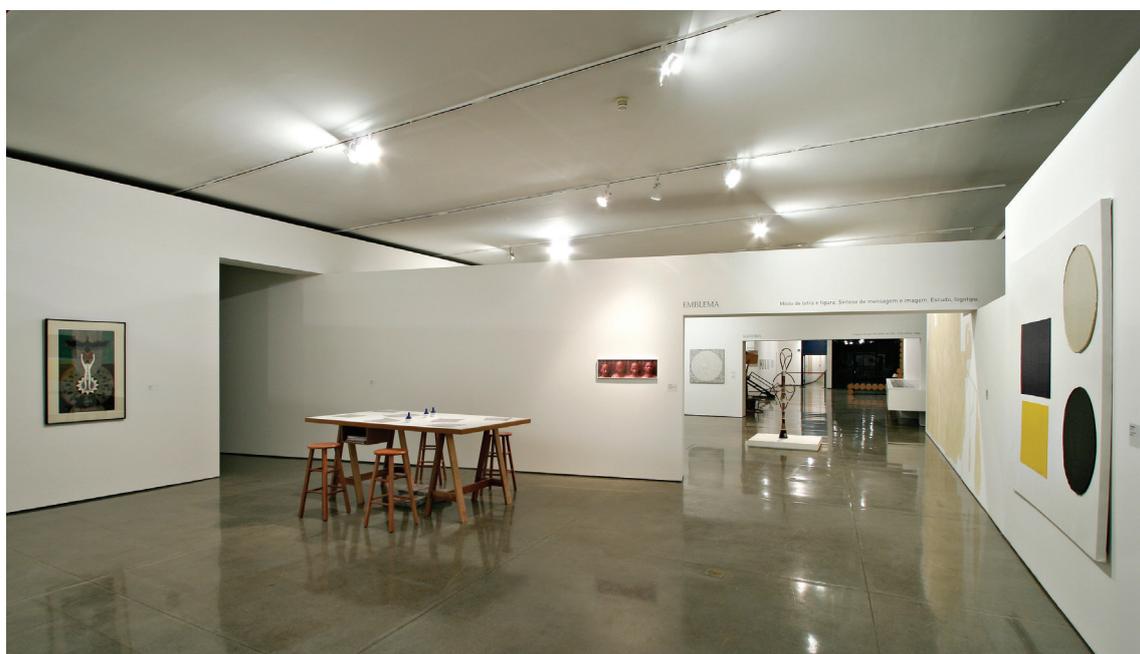
[204]



75



76



77

Panorama da Arte Brasileira 2005

75. Vista externa da exposição 76 e 77. Visão geral da exposição (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



78



79



80



81



82

Panorama da Arte Brasileira 2005

78. Visão geral da exposição. Ao fundo obra de Mestre Didi, *Iya Agba - Agba Nilé - Mãe Ancestral da Terra*, 2005 **79.** Obra de Fabiano Gonper, *Gonper Museum - Work in Progress*, 2005 **80.** Performance de Marco Paulo Rolla, *Café da manhã*, 2001 **81.** Obra de Paulo Bruscky, *Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco*, 1978/2005 **82.** Visão geral da exposição (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



83

Panorama da Arte Brasileira 2007

83. Entrada da exposição **84.** Visão geral da exposição **85.** Visão geral da exposição. À esquerda, na parede, obra e Luis Braga, *Atalaia*, 2007, ao fundo, obra de Marcelo Silveira, *Rua de usina*, 2007, no centro obra de Paulo Nenfídio, *Totem*, 2007, à direita, no chão, obra de Laura Lima, *Palhaço com buzina reta - monte de irônicos*, 2007 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



84



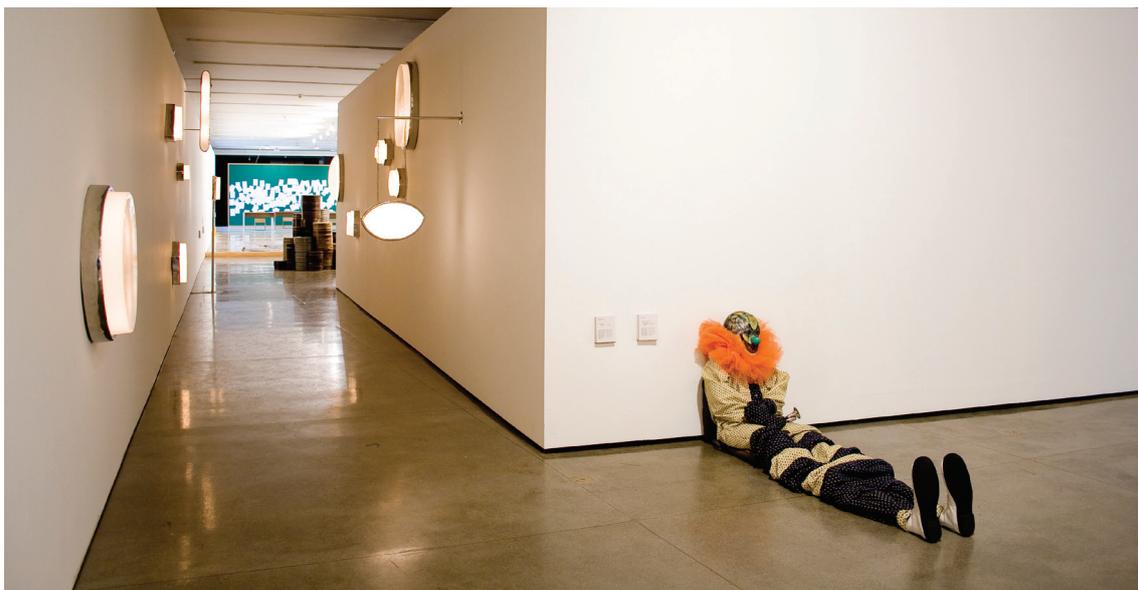
85







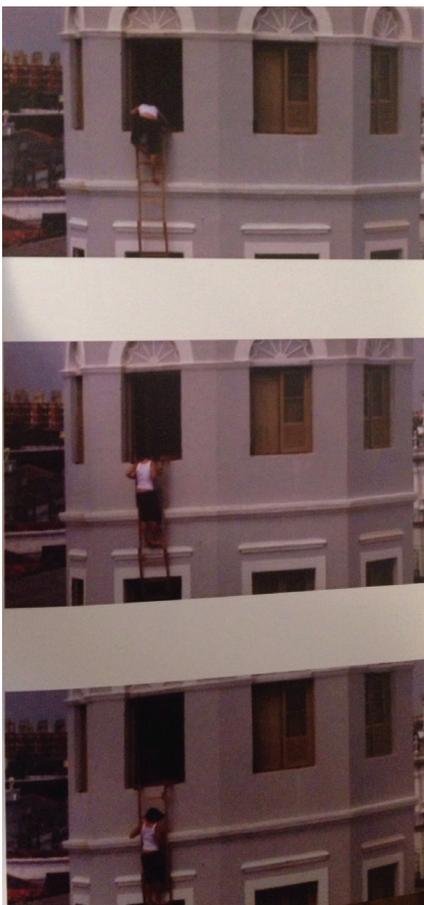
87



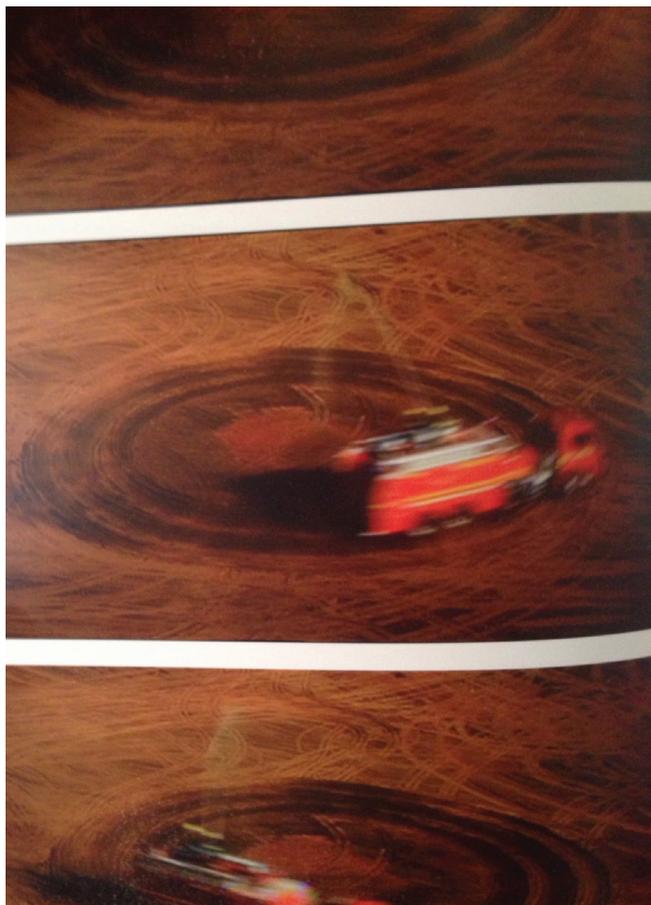
88

Panorama da Arte Brasileira 2007

86. Obra de Chelpe Ferro, *On-off poltergeist*, 2007 **87.** Vista geral da exposição. Ao centro obra de Efrain de Almeida, *Sem título*, 2007 **88.** Visão geral da exposição. Ao centro obra de Marcelo Silveira, *Rua de usina*, 2007 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



89



90



91

Panorama da Arte Brasileira 2007

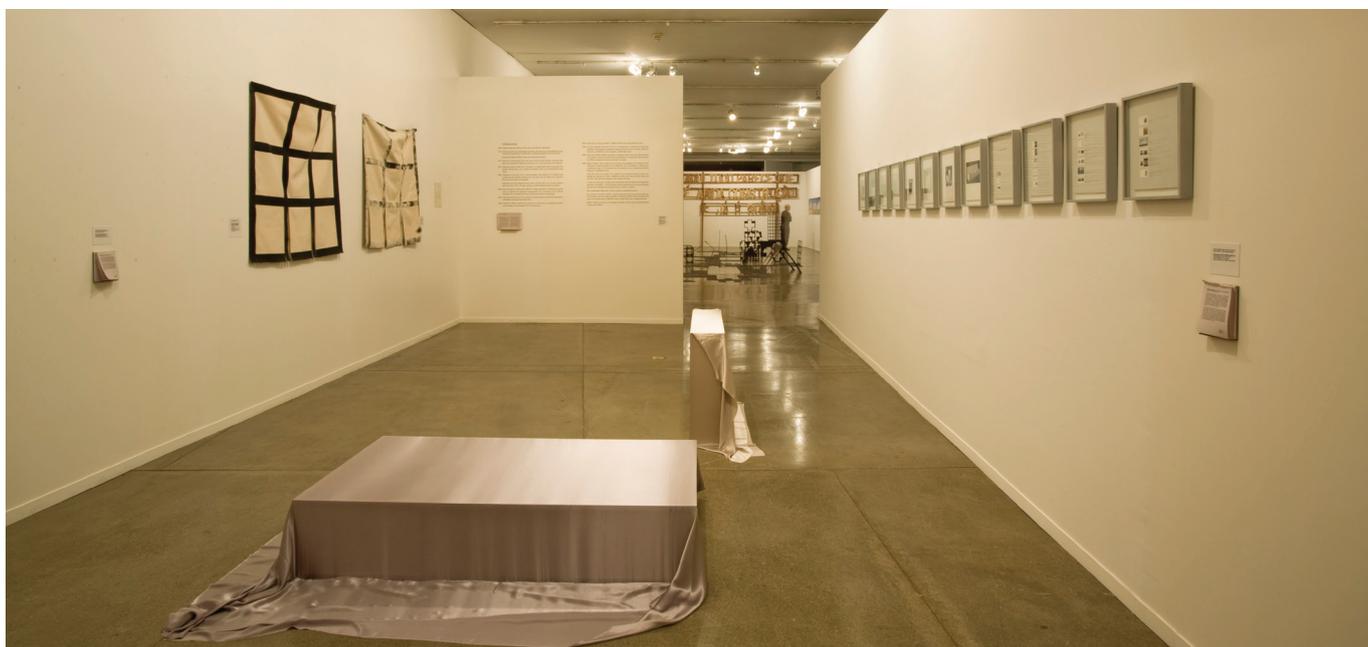
89. Obra de Waléria Américo, *Des-limite*, 2006 90. Obra de Cynthia Marcello, *Fonte 193*, 2007 91. Obra de Brígida Baltar, *Cantos*, 2007 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)

Panorama da Arte Brasileira 2009

92. Obra de Claire Fontaine, *Mamõyguara opa mamõ pupé*, 2009 93. Visão geral da exposição 94. Visão geral da exposição (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



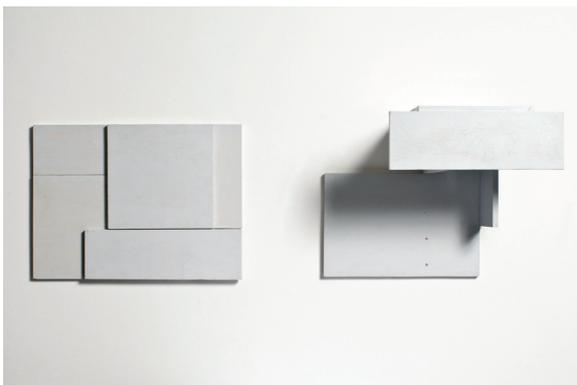
92



93



94



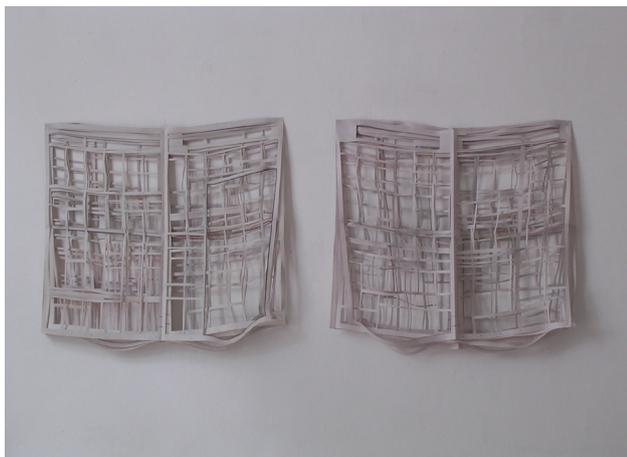
95



96



97



98



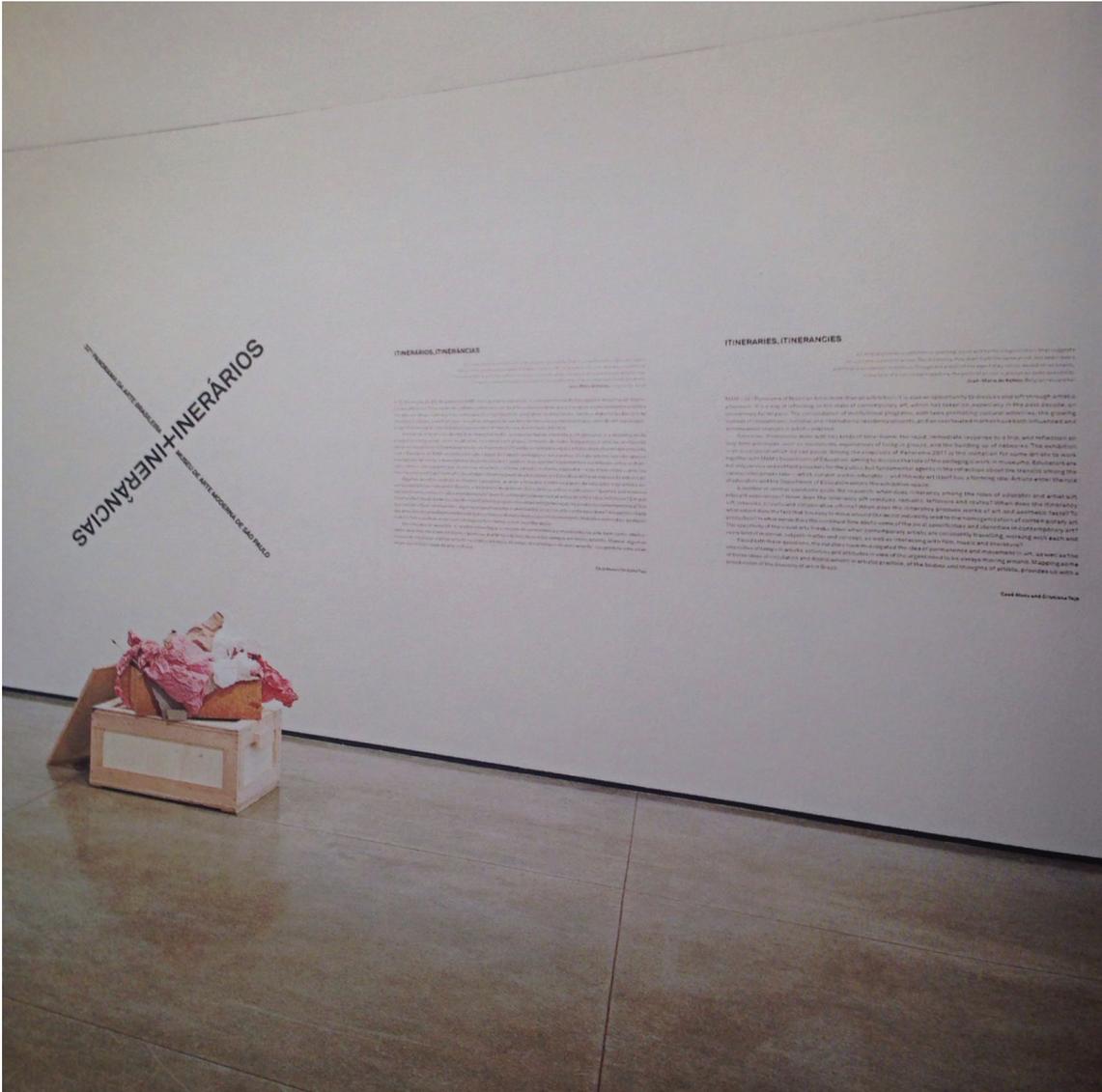
99

Panorama da Arte Brasileira 2009

95. Obra de Gabriel Sierra, *Estantes interrompidas*, 2009 96. Obra de Armando Andrade Tudela, *Transa*, 2005 97. Obra de Damián Ortega, *Módulos de construcción de tortillas*, 1998 98. Obra de Jorge Macchi, *As folhas mortas*, 2004 99. Obra de Pedro Reyes, *Sombbrero coletivo*, 2004 100. Obra de Cerith Wyn Evans, *"Aqui tudo parece construção mas já é ruína"*, 2009 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



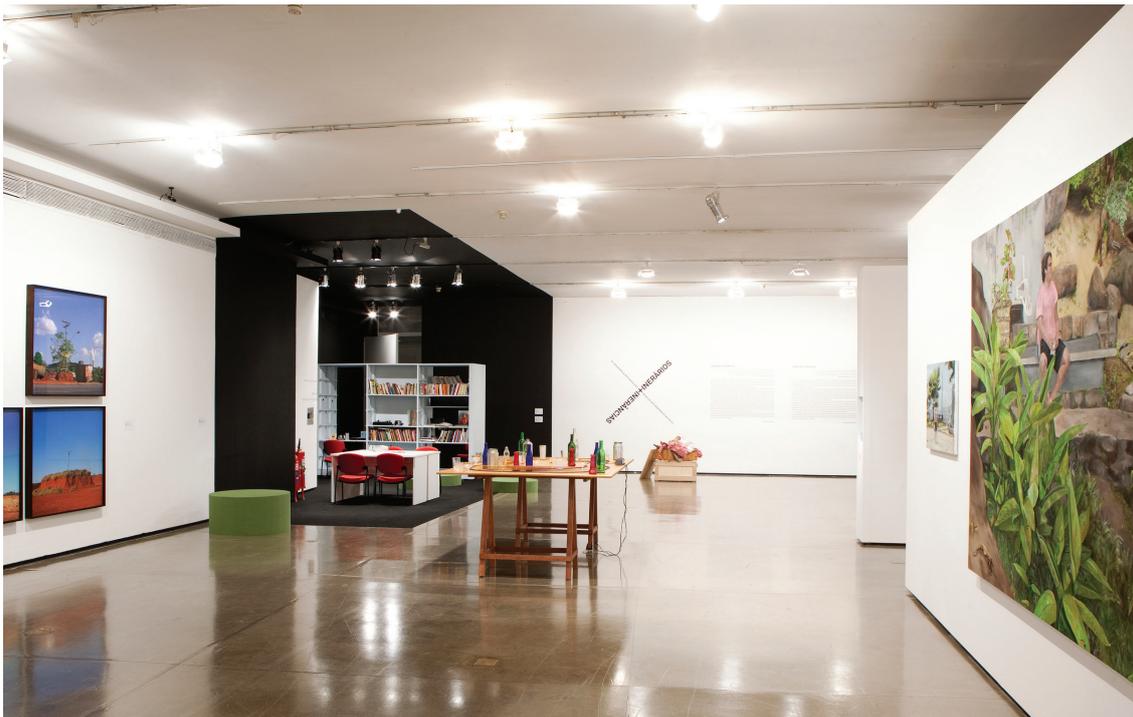
100



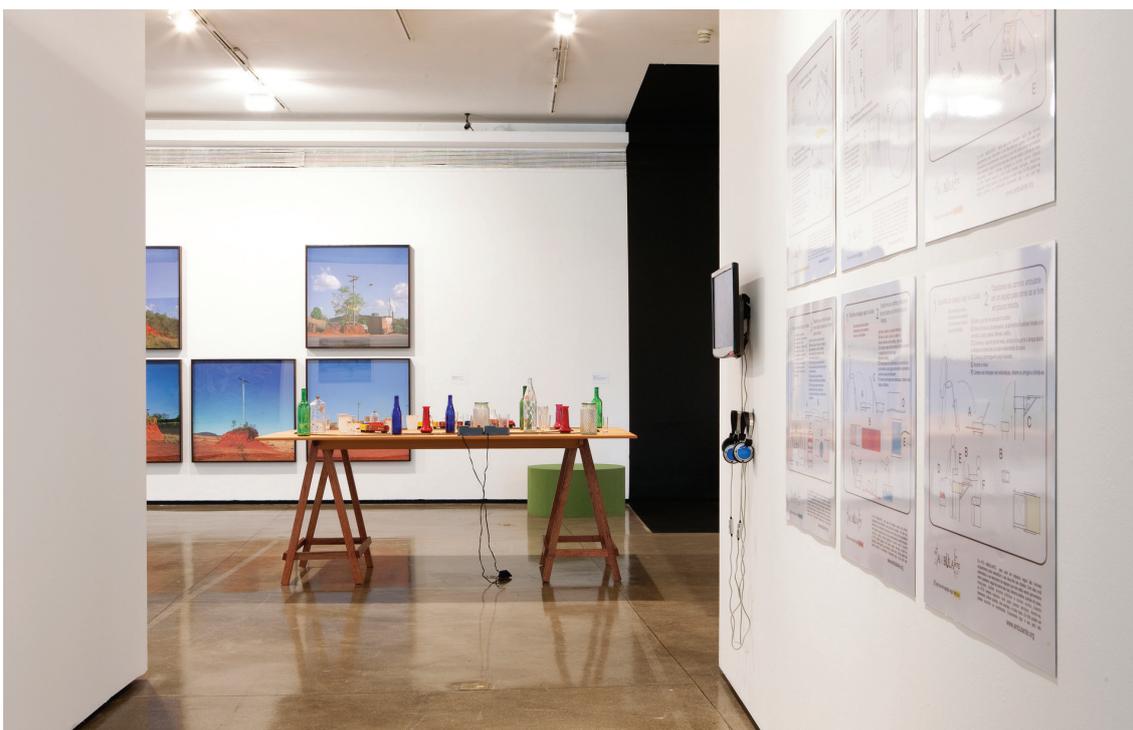
101

Panorama da Arte Brasileira 2011

101. Vista geral da exposição (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



102



103

Panorama da Arte Brasileira 2011

102 e 103. Vista geral da exposição **104.** Obra de Raphaël Grisey. *Minhocão*, 2011 **105.** Obra de Chiara Banfi e Kassin, *Cânone*, 2011 **106.** Obra de Cildo Meireles, *Arte física: cordões/ 30km de linhas estendidas*, 1969 **107.** Obra de Bruno Faria, *Panorama audioguide*, 2011 **108.** Obra de Jorge Menna Barreto, *Café educativo*, 2007 **109.** Obra de grupo Capacete, *Biblioteca latino-americana*, 2011 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



104



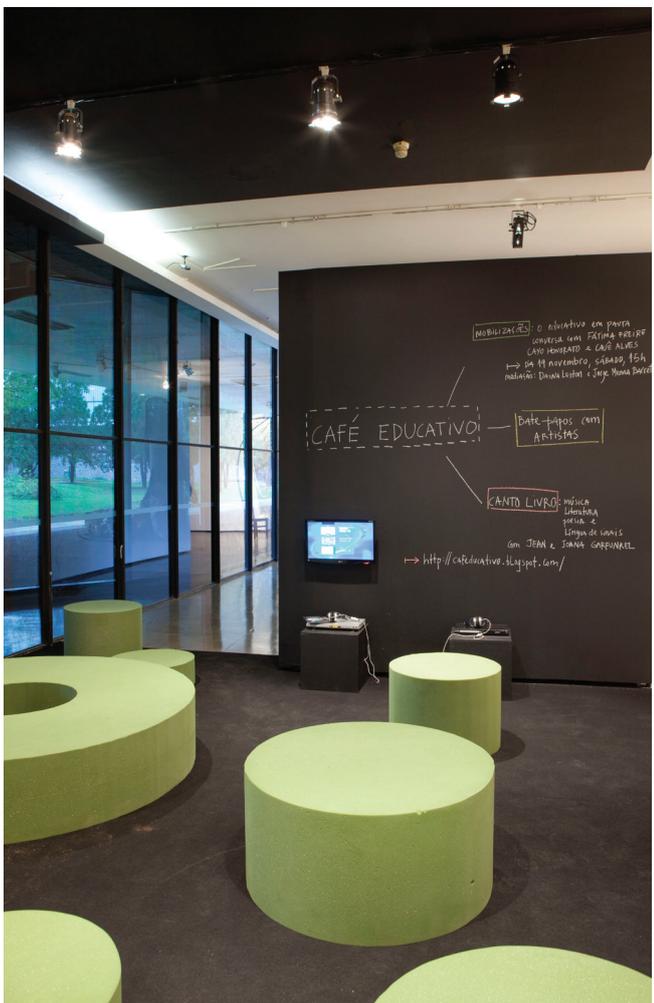
105



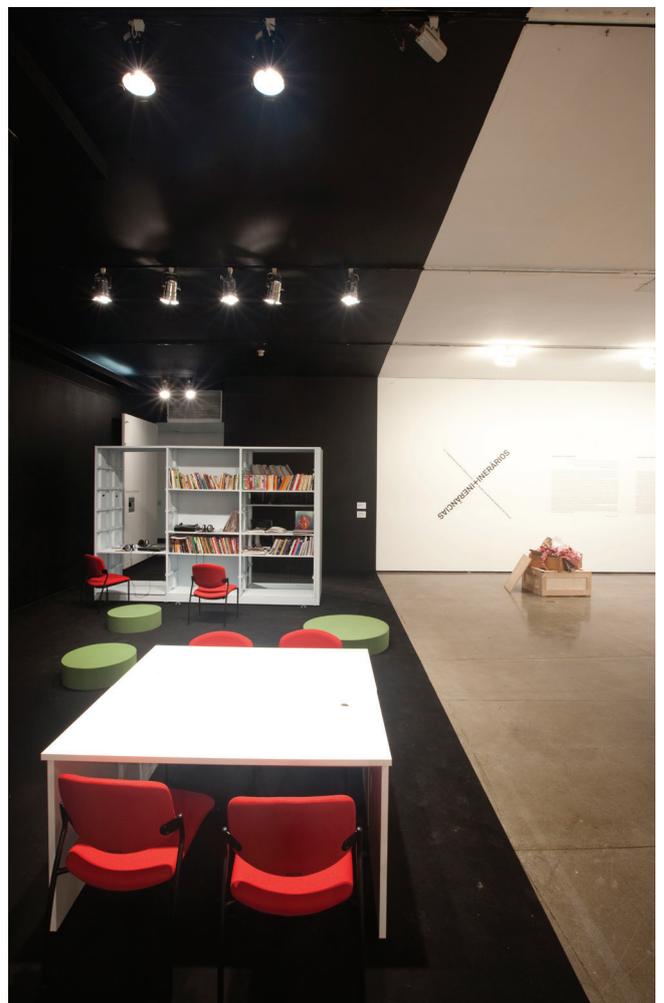
106



107



108



109



110



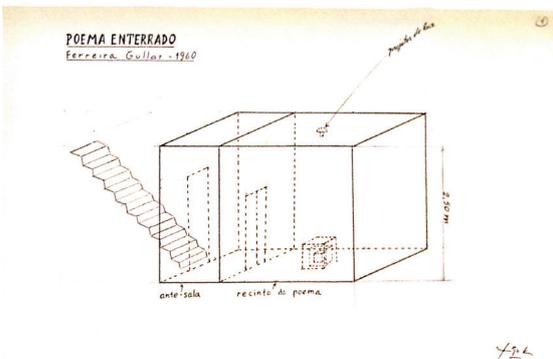
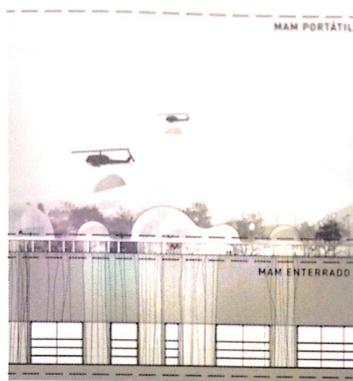
111

Panorama da Arte Brasileira 2013

110. Entrada da exposição MAM SP **111.** Vista geral da exposição **112.** Vista geral da exposição **113.** Projeto do escritório Y Arquitectura, MAM enterrado, MAM portátil, 2013 **114.** Obra de Beto Shwafaty, *Unidade Tripartida*, 2010-13 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



112



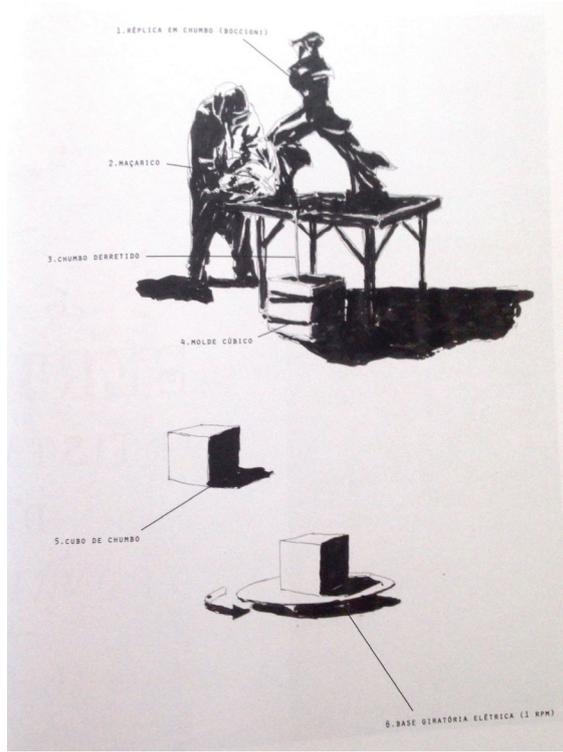
113



114



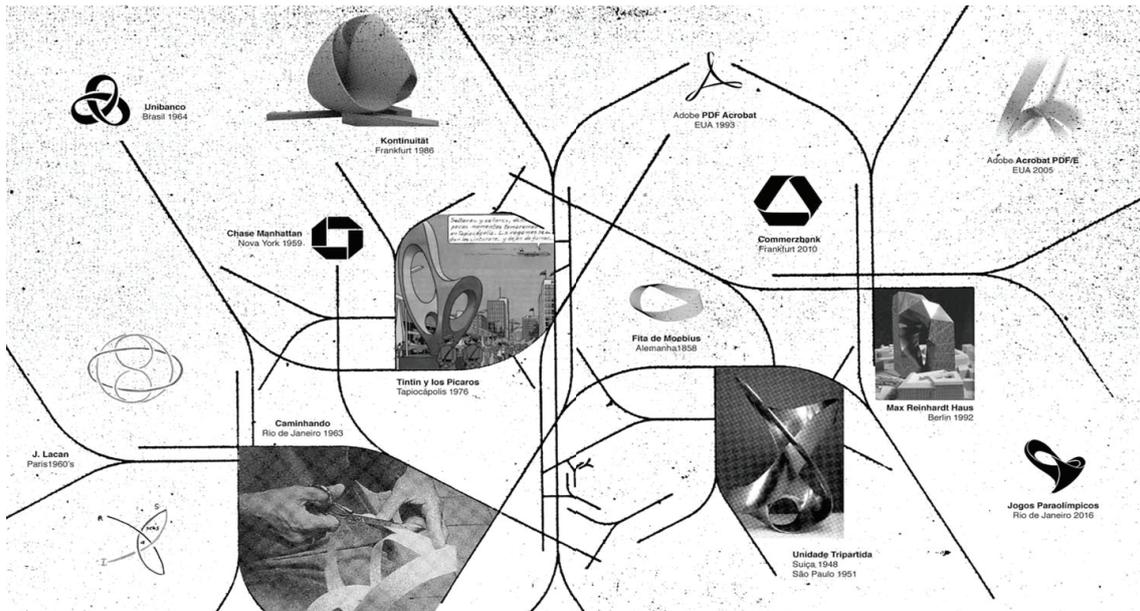
115



116

Panorama da Arte Brasileira 2013

115. Obra de Frederico Herrero, *Catarata*, 2013 116. Obra de Deyson Gilbert, *Estudo para 138kg*, 2013 117. Obra de Beto Shwafaty, *Migrações específicas de uma forma abstrata: um atlas topológico (a partir da Construção sobre a fórmula $a^2+b^2=c^2$ -Max Bill, 1937)*, 2010-2013 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



117



118



119



120

Panorama da Arte Brasileira 2015

118. Vista geral da exposição (zóolitos) **119.** Vista geral da exposição (zóolitos). Ao fundo obra de Pitágoras, Sem título (Da série Quase tudo que é imenso lembra o mar), 2015 **120.** Obra de Cildo Meirelles, *Fio*, 1990 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)



121



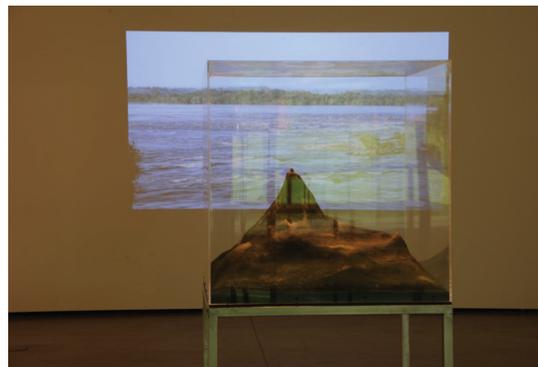
122



123



124



125

Panorama da Arte Brasileira 2015

121. Autor desconhecido, Tubarão (zoólito) **122.** Autor desconhecido, s/ título, (zoólito) **123.** Painéis explicativos sobre os sambaquis (Sala Paulo Figueiredo) **124.** Obra de Cao Guimarães, *Filme em anexo*, 2015 **125.** Obra de Cildo Meirelles, *Mutações geográficas: fronteira vertical*, 1969/2015 **126.** Obra de Erika Verzutti, *Cemitério com franja* (detalhe), 2014 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)

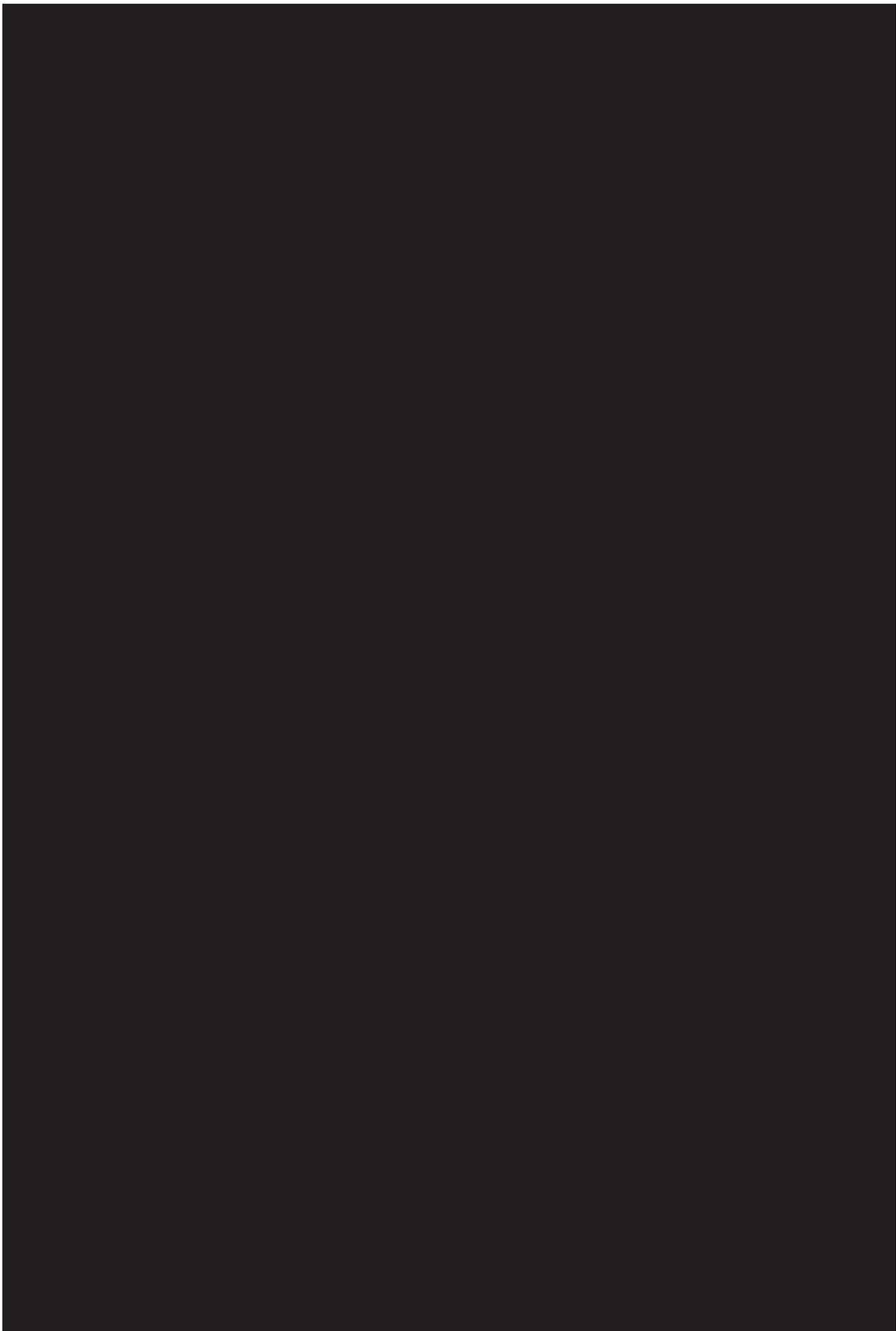




127

Panorama da Arte Brasileira 2015

127. Vista da exposição. Ao centro autor desconhecido (zoólito), ao fundo vídeo de Cao Guimarães, Filme em anexo, 2015 (Fonte: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Museu de Arte Moderna de São Paulo)





Em vez de ficarmos atados a uma história unilinear da modernidade que a interpreta como desdobramento lógico em direção a um objetivo imaginário, e portanto fundada numa série de exclusões, começamos a explorar suas contradições e contingências, suas tensões e resistências internas a seu próprio movimento “para adiante”. O Pós-modernismo está longe de tornar o Modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o Modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações. (HUYSEN, 1991, p. 73)

Nos últimos anos o Panorama caracterizou-se pelo questionamento da história da arte brasileira. No entanto, até meados dos anos 1990, as edições do programa não provocaram tensões ou, para usar o termo lançado por Cacilda Teixeira da Costa (1995), “desacomodamentos” na cena artística contemporânea – algo que, segundo a autora, teria sido uma função “saudável” para o MAM SP. A pesquisa para essa dissertação identificou que na primeira fase do programa, a responsabilidade assumida pela instituição em promover uma atualização anual sobre a arte que se produzia no país, como vimos, contrastava com sua tendência relativamente conservadora. Uma vez que a seleção de obras ficava a cargo de uma comissão nomeada pelo

museu, que incluía alguns de seus principais gestores, foi possível inferir que suas escolhas relacionavam-se, sobretudo, com a função inicial do programa, ou seja, a reconstituição de um acervo para o MAM SP.

Quando Ivo Mesquita assumiu a curadoria do Panorama, em 1995, um novo posicionamento institucional começou a se configurar.²³⁴ Ainda que com algum atraso, o Panorama alinhava-se com o campo da arte contemporânea ao incorporar a ação curatorial como princípio organizador das edições do programa. Em seu texto curatorial, Mesquita falava em “meu panorama”, assumindo a particularidade de seu recorte e uma postura autoral em relação à exposição apresentada, bem como a particularidade de seu recorte.

As duas edições que se seguiram, ainda nos anos 1990, estiveram a cargo de Tadeu Chiarelli e buscaram investigar a produção contemporânea sem perder de vista as demandas internas da instituição. A proposta do curador não se afastou do objetivo original da mostra periódica – a constituição de um novo e significativo acervo para o museu, visando superar a crise nomeada por ele como a “síndrome do acervo perdido”.²³⁵ Chiarelli, que acumulava a função de diretor técnico do MAM-SP, atuou em dupla missão: por um lado, apresentar o que havia de novo na cena nacional, buscando evidenciar algumas das tendências proeminentes na arte contemporânea; por outro, rever a coleção reunida pelo museu até então, buscando complementar algumas de suas lacunas. Essa investigação mostrou que, nesse sentido,, o seu trabalho foi realmente exemplar. Sem isentar-se de suas duas funções, além de responsabilizar-se pela organização das mostras,

²³⁴ Há certo consenso em se apontar a realização da mostra “Espelhos e sobras” (1994), sob a curadoria de Aracy Amaral, como um antecedente fundamental para as mudanças que ocorreriam no Panorama do ano seguinte. A mostra foi organizada pelo MAM SP como um contraponto à 22ª Bienal de São Paulo, que ocorreria no mesmo período, e o museu parece não ter medido esforços em convocar importantes profissionais, como a curadora e o arquiteto Lívio Malzoni para o projeto expográfico, além de promover melhorias técnicas, como a construção de novos painéis e a instalação de uma nova iluminação tecnicamente mais adequada a exposições de arte. No entanto, destaco a importância da mostra no que ficou reconhecido como um processo de atualização do museu em relação às produções contemporâneas, o que pode ser compreendido como um antecedente à contratação de Tadeu Chiarelli para o cargo de diretor técnico.

²³⁵ Ver nota 41 no item 1.2.

Chiarelli coordenou algumas pesquisas sobre a história do programa, envolvendo diferentes profissionais do museu, que vieram a ser publicadas nos catálogos das edições de 1997 e 1999.²³⁶

A partir dos anos 2000 algumas transformações pareciam consolidar um novo propósito para os Panoramas. O fato de a exposição ter passado a ser concebida por curadores independentes trouxe novas possibilidades de interpretação e formulação de discursos sobre a arte brasileira, uma vez que o programa deixava de representar a visão do museu nos modos de exibir a arte, assim como deixava de servir a outros interesses institucionais – no caso, a patrimonialização de obras para sua coleção através dos prêmios concedidos pelo programa.

Para refletir sobre essa situação recorreremos à pesquisadora Laura Cosendey (2017, p. 103) para quem a figura do curador independente apresenta algumas ambivalências. A partir de uma análise de Pierre Bourdieu (1983²³⁷ apud COSENDEY, 2017, p. 103), que afirma que o valor do discurso deriva do reconhecimento da competência linguística e está diretamente relacionado ao poder e à autoridade da fala, a pesquisadora aborda a atuação do curador independente – especialista em arte e nomeado pelo museu – como sendo próxima do papel assumido pelos padres no campo das religiões. Através de seu pertencimento à Igreja, o padre detém autoridade sobre o seu ofício e exerce o controle sobre o acesso às formas de produção, reprodução e distribuição dos bens sagrados. Ao se colocarem como agentes que atuam entre a arte e o público, e estabelecendo as regras para a definição do que poderia ser considerado como arte, os curadores atuam, muitas vezes, em sentidos contraditórios. Afinal, como conciliar instâncias como a arte e o mercado? Como compatibilizar os discursos autorais e a lógica institucional? Como garantir

²³⁶ A importância da figura de Diná Lopes Coelho na restituição das atividades do museu foi recuperada por Tadeu Chiarelli através de pesquisas coordenadas por ele a partir de 1997. Em 18 de maio de 1998, Chiarelli e a então curadora executiva do MAM SP, Rejane Cintrão, realizaram uma entrevista com a ex-diretora com o objetivo de recuperar alguns aspectos históricos da instituição, assim como dos Panoramas. Com exceção dessa recuperação promovida por Chiarelli e da recuperação da história do museu no Panorama de 2013, com curadoria de Lisette Lagnado e Ana Maria Maia – em cujo catálogo foi republicada a entrevista de Chiarelli e Cintrão com a ex-diretora do MAM –, a participação e a importância de Diná na restituição das atividades do museu carece ainda de investigação mais aprofundada.

²³⁷ BOURDIEU, Pierre. “A economia das trocas linguísticas”. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. pp. 156-183.

que a exposição traga conceitos densos e complexos e ao mesmo tempo promova sua disseminação ao grande público? (COSENDEY, 2017)

Se a função das exposições é apresentar objetos e conteúdos ao olhar do visitante, colocando-se como propriedade simbólica do público, o papel do curador seria justamente assegurar o caráter compartilhado do espaço expositivo, incorporando as obras de arte como parte dessa esfera social e garantindo a sua visibilidade. Em nome do público e como seu representante, o curador assume então o papel de administrar o “funcionamento” das exposições (GROYS, 2009, p. 58).

Considerando as diferentes reflexões apresentadas, entendo que as premissas do programa do MAM SP a partir dos conceitos de “panorama”, “arte brasileira” e mesmo “atual”, termo que foi retirado do título em 1995, têm gerado respostas bem diferentes ao longo dos anos por parte dos curadores.

Panorama

Apesar de ser promovido por um dos principais museus do país, criado ao redor da ideia de atualizar o público paulista sobre os desdobramentos da arte moderna, o Panorama não representou uma plataforma para a arte dita engajada²³⁸ pelo menos até meados da década de 1990. O lento processo de atualização do museu frente a discussões pertinentes aos caminhos da arte brasileira e a necessidade de enraizar-se para sobreviver em um contexto político tão adverso parecem ter contribuído para definir o perfil relativamente acanhado do programa em suas primeiras décadas.

²³⁸ No contexto desta dissertação me utilizo do termo engajamento no sentido de uma produção artística que defende posições específicas em determinado contexto cultural, como é o caso de algumas correntes artísticas dos anos 1960 e 1970 no Brasil. O pesquisador francês Benoît Denis lembra que a noção de “engajamento” nas artes surgiu a partir da ideia de “literatura engajada”, que por sua vez apareceu no pós-Segunda Guerra, em virtude da expansão do comunismo e da atuação particular de Jean-Paul Sartre. Para Denis, a “literatura engajada” foi uma forma histórica de oposição direta à ideia de autonomia da arte. Segundo ele, a autonomia estética teria sido uma bandeira erguida pelas “vanguardas” já em meados do século XIX. A “literatura engajada” seria ainda entendida como uma arte comprometida com a revolução política. Sobre o assunto, ver Sartre (1989), Denis (2002) e Freitas (2013). O livro de Artur Freitas se baseia em sua tese de doutoramento defendida em 2007 no Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Como vimos, por meio dessa pesquisa, ainda nos anos 1970, diversos críticos chegaram a questionar a possibilidade de se constituir um verdadeiro panorama nacional, dada a diversidade de tendências artísticas que se apresentavam no país naquele momento. Não se tratava de uma síntese do que se fazia no Brasil, mas sim, nos termos de Frederico Moraes (2006, p. 322), de dar conta de uma “certa arte” produzida no país, sobretudo em São Paulo, “tendo o Rio como apêndice”. Mesmo algumas décadas mais tarde, nos anos 2000, as edições do Panorama nos anos 2000 também tiveram dificuldade de enfrentar o desafio de realizar um inventário abrangente da arte brasileira contemporânea que escapasse da tendência a privilegiar as regiões Sul e Sudeste, mesmo considerando que muitos curadores tenham feito viagens de pesquisa pelo país.

Atual

Segundo o curador Adriano Pedrosa (2009, pp. 29-30), em meados dos anos 1990:

[...] quando os estudos multiculturalistas e pós-colonialistas propuseram o questionamento das narrativas canônicas da história da arte, até então europeia e norte-americana, alguns experimentos brasileiros da segunda metade do século XX pareciam apontar para uma outra tradição de modernidade.

Artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, além de arquitetos como Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha, cada vez mais reconhecidos internacionalmente, viriam constituir um “repertório efetivamente singular”, despertando o interesse de uma nova geração de artistas e curadores. “Esse interesse consolidava assim, uma espécie de cânone alternativo, ou outro cânone, em contraposição ao do Atlântico norte” (PEDROSA, 2009, pp. 29-30).

No mesmo período, o projeto modernista brasileiro adquiriu, em retrospectiva, um status heroico. A institucionalização²³⁹ desses estudos ~~pela academia~~ garantiu a homogeneização de uma narrativa histórica que defendia uma identidade genuinamente brasileira naquela pro-

²³⁹ O argumento se baseia na formulação de Fredric Jameson (1996) sobre a “institucionalização do modernismo”.

dução, cada vez mais celebrada. Essa celebração, por sua vez, criou uma espécie de cânone nacional, e o percurso de artistas que anteciparam o que viria a ser considerado como as raízes da arte contemporânea, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, passaria a ocupar um lugar privilegiado na história da arte brasileira. Segundo Mirtes Marins de Oliveira (2013, p. 41), este fenômeno, em contexto nacional, pode ser chamado de “modernolatria”.²⁴⁰

De fato, não há como isolar esse fenômeno de seu contexto histórico. No Brasil, pode-se dizer que se trata de um processo característico dos anos pós-ditadura, momento em que o país respira ares de liberdade, mas precisa ainda exorcizar alguns de seus fantasmas do passado. Nesse sentido, a partir de meados dos anos 1990, a ideia de “atual” não estaria mais relacionada aos trabalhos expostos, e sim a um pensamento crítico sobre eles e a uma reflexão mais ampla sobre a arte contemporânea brasileira e sua relação com a tradição modernista.

As propostas curatoriais que surgiram a partir dos anos 2000 buscaram argumentos para situar ou mesmo justificar a produção contemporânea recente em determinados momentos do passado da arte brasileira. Ao analisar os textos curatoriais das edições do Panorama das décadas de 2000 e 2010, pude evidenciar minha hipótese original sobre a recorrência, ao longo das edições do programa nesse período, do artifício de revisitar momentos consagrados da história do modernismo, incluindo os desdobramentos do concretismo e do neoconcretismo. Esta volta ao passado era uma maneira de recuperar signos, que, de diferentes formas, foram mobilizados para enunciar o presente. Para lembrar da expressão cunhada por Alambert e Canhête (2004), a “era das curadorias” chegava ao MAM SP.

²⁴⁰ Essa “modernolatria” não se restringe ao contexto brasileiro e guarda particularidades em suas diversas recorrências. Ao analisar as primeiras edições da Documenta de Kassel, principal mostra de arte contemporânea na atualidade, Hans Belting (2012, p. 75) procurou demonstrar que as preocupações historiográficas que guiaram as quatro primeiras edições da mostra teriam impacto significativo na história da arte que até então se construía na Europa. Até a 5ª Documenta, quando sua vocação seria reposicionada pelo curador suíço Harald Szeemann, a organização da mostra voltava-se para as obras modernistas, que eram apresentadas em caráter quase sacro. Ao trazê-las de volta à luz, fazia-se justiça histórica e expurgava-se a culpa de um modernismo condenado como degenerado pela ideologia nazista.

A tendência de reviver momentos históricos, no entanto, não é exclusiva da arte: é parte de uma cultura da memória e do arquivo que encontra em museus um espaço em potencial para atingir grandes públicos. Num fenômeno de intensa volta ao passado, caracterizado por Andreas Huyssen como “passados presentes”, a emergência da memória torna-se uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais (HUYSSSEN, 2000, p. 9).

[...] a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de “futuros presentes”. No entanto, a partir da década de 80 o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes; este deslocamento na experiência e na sensibilidade de seu tempo precisa ser explicado histórica e fenomenologicamente. (HUYSSSEN, 2000, pp. 9-10)

Nesse sentido, acredito que no contexto do Panorama o termo “atual” foi perdendo o seu sentido, uma vez que no início do novo milênio a ideia do “fim das grandes narrativas”²⁴¹ ou, em termos benjaminianos, o fim da narração tradicional, já havia sido assimilada por aqui.

O crítico de arte Ronaldo Brito (2010, p. 160) defende que o projeto moderno “representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la”. Ao convocarem o modernismo, estariam estes curadores buscando formas de garantir a sobrevivência da arte brasileira, enquanto categoria, na contemporaneidade? Ou, em chave freudiana, estariam eles promovendo um “luto da modernidade”?²⁴²

Se a cada dois anos o Panorama se propunha a oferecer um painel da arte atual brasileira, criava-se uma expectativa que refletia um pensamento evolutivo historicista. Esperava-se, ao que tudo indica, que o programa apresentasse a cada biênio um mapeamento das transformações do campo artístico em território nacional ou mesmo novos desdobramentos da crítica, por parte dos curadores, sobre o estado da arte contemporânea produzida em território nacional. O que diferenciava

²⁴¹ Sobre o tema, ver Lyotard (1979).

²⁴² O termo *Trauerarbeit* (trabalho de luto), aqui transposto para analisar a relação entre curador e artista x tradição moderna, foi retirado de seu contexto original, a psicanálise. Em “Luto e melancolia” (1915), Freud atribuiu ao conceito a definição de um processo intrapsíquico em que o vivo elabora a ausência do morto. No caso em exame, o morto seria a tradição moderna.

esta operação de uma ação semelhante promovida pela Bienal de São Paulo era, justamente, o seu objeto retórico, no caso a arte brasileira.

Arte brasileira

Na década de 1970, alguns dos mais importantes críticos de arte do país retomaram a discussão, que já havia se tornado cíclica, de um tema presente em diferentes momentos da história cultural do país: a questão do “nacional”. Autores como Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Roberto Pontual e, mais recentemente, Rodrigo Naves, para citar apenas alguns, publicaram nesse período reflexões e considerações a respeito do problema da nacionalidade na arte brasileira.²⁴³ Roberto Pontual (2013, p. 31) chamou a atenção para o fato de que, naquele período, a discussão sobre uma definição de arte brasileira vinha sendo retomada:

O debate em torno de uma arte que se pudesse afirmar genuína e claramente enraizada no solo nacional tem sido constante no ambiente artístico brasileiro das primeiras décadas do século [XX] até hoje. No entanto, como em ciclo que volta periodicamente a acentuar determinadas de suas características, ele se reacendeu com vigor de nova investida nos últimos tempos. De um ou dois anos para cá, discutir o que é ou o que deveria ser arte brasileira tornou-se moeda de uso corrente, interesse mais ou menos imediato de quem se relaciona à produção, estudo, amostragem e/ou consumo das artes visuais entre nós – o artista, o crítico, o historiador, o professor, o museu, a galeria, o marchand, o colecionador e o público em geral. Nesta circunstância, por que não olhar um pouco mais para trás e ver quando e de que maneira foi surgindo a evidência de atenção maior por uma temática nacional explícita? (PONTUAL, 2013, pp. 331-333)

No texto “Arte brasileira ou arte no Brasil?”, Tadeu Chiarelli (2002) retoma a ideia de que a necessidade de constituição de uma arte nacional remontava a discussões do território artístico-cultural carioca desde o século XIX. Lançando uma reflexão sobre as origens da chamada “arte brasileira”, Chiarelli destaca certas características

²⁴³ Para uma apresentação mais alentada dos diversos posicionamentos e reflexões sobre a questão da “arte brasileira”, ver tese de doutorado de Oliva (2017).

particulares da produção nacional que foram incorporadas ao repertório artístico no país.²⁴⁴

Roberto Pontual, por sua vez, também retomou a noção da existência de uma origem da arte brasileira ainda no século XIX e seus desdobramentos no modernismo da Semana de 22. Em “Explode geração” (PONTUAL, 1984), o autor tratou das discussões sobre a tônica do modernismo brasileiro a partir de uma dupla preocupação: “ter os olhos abertos para o mundo, mas os pés fincados no Brasil”.

Ao analisar a história da Bienal de São Paulo, sob a perspectiva da passagem da arte moderna à arte contemporânea no Brasil, Ricardo Fabbrini (2002) descreve uma importante mudança na ação dos críticos em meados dos anos 1980. É certo que o ambiente intelectual naquele momento estava impactado pelo pensamento pós-moderno e pela difusão das pinturas neoexpressionistas na 18ª Bienal de São Paulo (1985),²⁴⁵ que traziam uma intensa sobreposição de signos – referências históricas e “seus múltiplos modos de configuração”. Segundo o filósofo, a edição foi um importante marco e, dali em diante, não seria mais possível aos críticos a interpretação das obras de arte contemporâneas “a partir da marcação de um *estilo moderno*” ou mesmo pelo viés da ruptura, como nas reflexões críticas sobre as vanguardas históricas. Passava-se a exigir dos críticos a “apreensão de nuances de invocação do passado, [...] que mesclavam signos ou neles efetuavam diferenças”. Caberia então aos críticos, e conseqüentemente aos curadores,²⁴⁶ uma interlocução prospectiva com a modernidade?

²⁴⁴ Sobre o problema da identidade nacional na arte brasileira, ver Chiarelli (1995b; 2005b).

²⁴⁵ Essa pintura neoexpressionista (e toda a atenção estava no prefixo “neo”, que remetia a outro prefixo, o “pós”, de “pós-modernismo”) indicava também uma preocupação comum com o tempo e pela nova significação que o passado vanguardista assumia para os artistas atuais.

²⁴⁶ No Brasil, o papel dos curadores vinculou-se mais ao status dos críticos de arte do que ao tradicional emprego do termo, relacionado ao profissional responsável pela conservação técnica de coleções. Segundo a pesquisadora Laura Cosendey (2017, p. 15), o que era visto como uma função auxiliar passou a ser foco na atuação desses curadores, fato que se evidencia pelo surgimento de termos específicos para nomear este papel (*Ausstellungsmacher, exhibition maker, faiseur d'expositions*). No Brasil o termo ganhou esse novo significado a partir da atuação de Walter Zanini na Bienal de 1981. “Curadores passam a responder ativamente às questões que a arte de seu tempo exigiam para reconceber os formatos de uma exposição e passam a trabalhar em parceria com os artistas para testar as estruturas institucionais que davam lugar

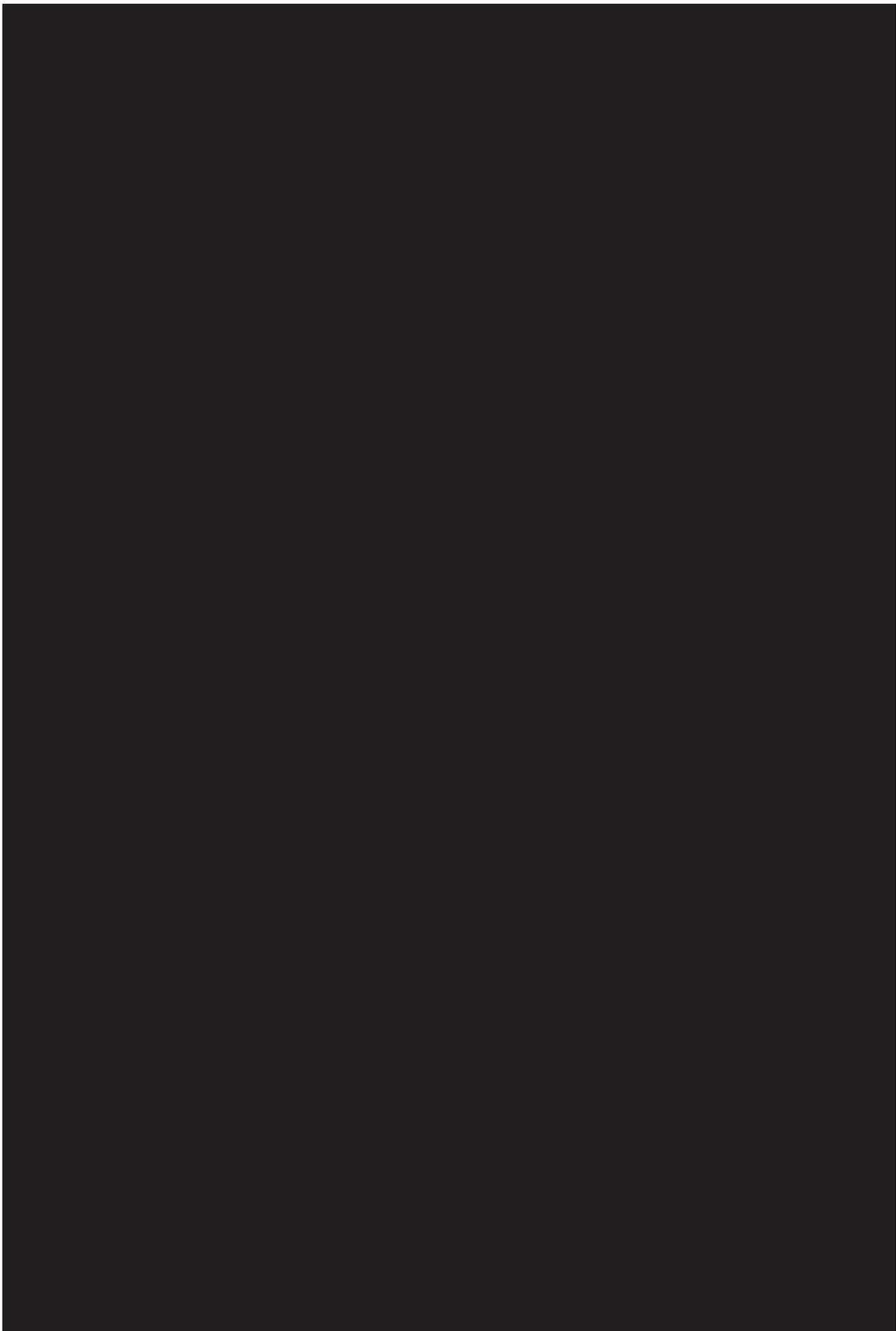
Nesse sentido, compreendo que a curadoria, como ação fundamental do sistema da arte a partir dos anos 1990, “explorou as contradições, contingências, tensões e resistências do modernismo”, alterando de forma definitiva nossa concepção sobre ele. Ao lançar um novo olhar para suas técnicas e estratégias estéticas, as propostas curatoriais operaram a sua ressignificação, “fazendo-as trabalhar em novas constelações” (HUYSSSEN, 1991, p. 73).

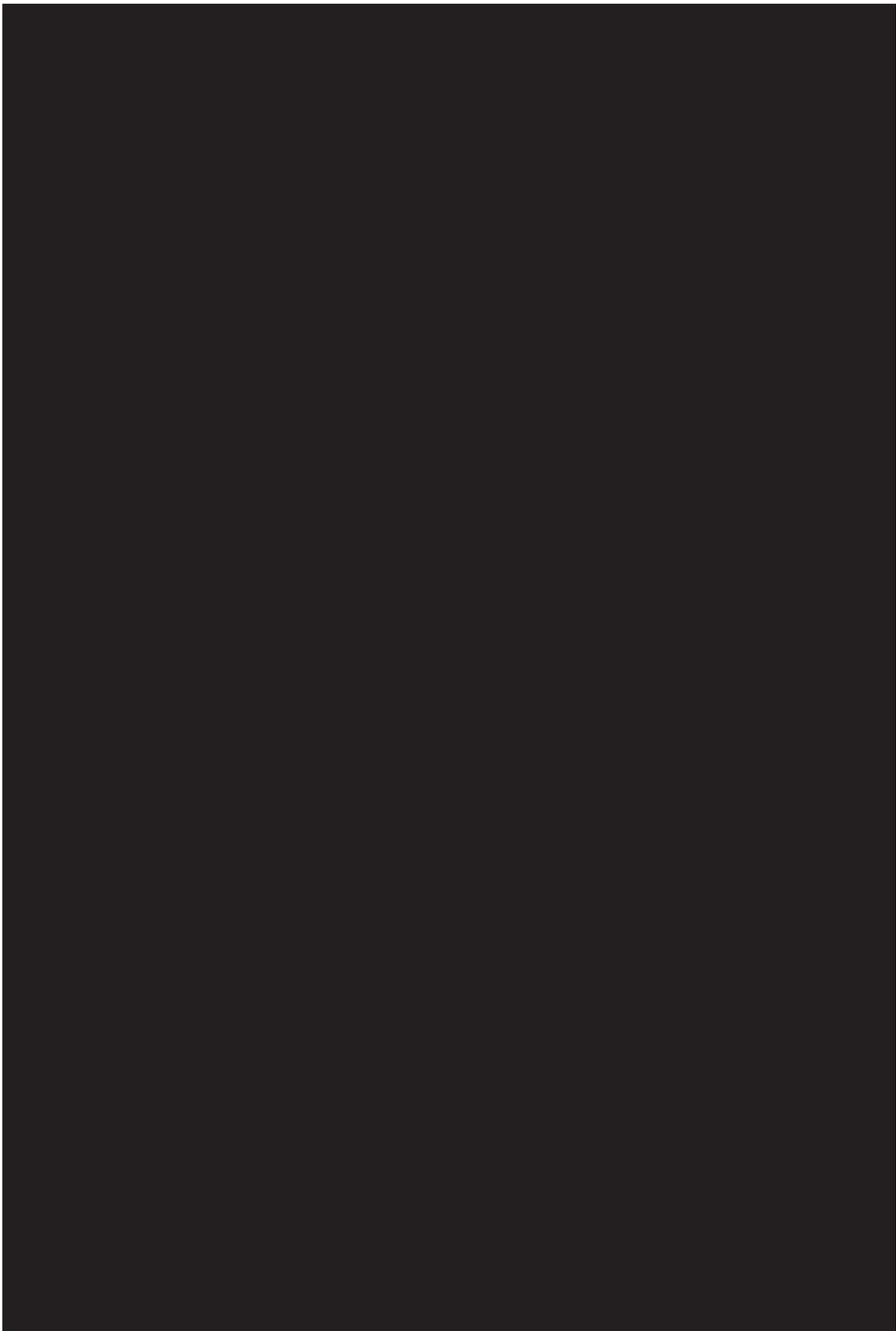
Essa fetichização do passado, mais evidente em algumas edições do Panorama, provocou um processo de ressignificações mais abrangente. Diferentes projetos históricos foram recuperados e contrapostos a projetos contemporâneos, para discutir a pertinência de questões que, esquecidas ou não, permaneciam relevantes na contemporaneidade. Foi o caso do Panorama de 2011, que discutiu o trânsito dos artistas nos dias atuais, sendo que tal fenômeno remontava a um outro momento da arte nacional, quando muitos de nossos artistas viviam em exílio devido à ditadura. O Panorama de 2013 também recorreu ao fetiche associado à arquitetura moderna, em uma proposta provocativa que, de alguma forma, questionava a própria pertinência e as condições de existência do Museu de Arte Moderna de São Paulo nas condições daquele momento.

O fato de o programa ser promovido e sediado no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, como vimos, ter sido um dos principais projetos para a reativação do museu faz com que ele esteja, inevitavelmente, conectado à história da instituição. Sua caracterização como espaço de difusão da arte moderna mantém-se no horizonte de todos que, de alguma forma, ali interagem, sejam eles gestores, artistas, curadores ou público.

Ao final dessa dissertação permito-me pensar que alguns programas de exposições, como o Panorama da Arte Brasileira, podem também funcionar como *instituições em si*, legitimando-se através de seu legado e de sua permanência histórica.

aos seus trabalhos, colocando em questão, inclusive, o entendimento do papel de um curador sempre atado à instituição” (COSENDEY, 2017, p. 15).





- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de literatura, 1961.
- ALTSHULER, Bruce. *Salon to biennial: exhibitions that made art history, v. 1: 1862-1959*. Londres: Phaidon, 2008
- _____. *Biennials and beyond: exhibitions that made art History: 1962-2002*. Londres: Phaidon, 2013.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.
- ALVES, Cauê. "Debates em torno da mostra Projeto Construtivo Brasileiro na Arte". In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de Oliveira (Orgs.). *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- _____. "Pensando esta década". In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1981. p. 328.
- _____. "Bienal: isto já foi importante". In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005), v. 3: bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006a.
- _____. "O curador como estrela". In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005), v. 2: circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006b.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori (Org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. "Depois das vanguardas". *Arte em Revista*, São Paulo, n. 7, ago. 1983, p. 10. _____. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Porto: Estampa, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación y el movimiento*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BELTING, Hans. *Art history after modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- _____. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- _____. “O culto tardio da modernidade: Documenta e arte ocidental”. In: _____. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna; Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. “O novo e o outro novo (o moderno e o contemporâneo)”. In: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio fundamentais de artes plásticas*. São Paulo: Azougue, 2010. pp. 159-170.
- CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. Tradução de Dmitry Gomes, Victor Heringer. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. “Introdução”. In: ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995a.
- _____. “Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira”. In: ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995b. pp. 11-52.
- _____. “O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA (Org.). *MAM-SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Grupo Safra, 2001. (Série Museus Brasileiros.)
- _____. “Arte brasileira ou arte no Brasil?” _____. *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos, 2002a. pp. 11-26.
- _____. *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos, 2002b.
- _____. Um modernismo que veio depois: arte no Brasil – primeira metade do século XX. São Paulo, Alameda, 2012.
- COSTA, Helouise. “1949. A fotografia moderna chega ao museu: os estudos fotográficos de Thomaz Farkas”. In: CAVALCANTI, Ana et al. (Orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016. pp. 105-122.
- CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de Oliveira (Orgs.). *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016.
- DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- D’HORTA, Vera. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA, 1995.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.
- ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

- EXHIBITION HISTORIES. In: LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (Orgs.). *Cultural anthropophagy: the 24th Bienal de São Paulo 1998*. Londres: Afterall, 2015
- FARIAS, Agnaldo (Org.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FAVARETTO, Celso. "Restauração e resgate na arte contemporânea". In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; FERRARA, Lucrecia D'Alessio; VERNASCHI, Elvira (Orgs.). *O ensino das artes nas universidades*. São Paulo: Edusp, 1993. pp. 45-49.
- FREITAS, Artur. Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013, p. 54.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever e esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo. Prefácio. In: LUZ, Angela A. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- HUYSSSEN, Andréas. "Mapeando o pós-moderno". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. pp. 15-80.
- _____. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- _____. Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto; Mudeu de Arte do Rio, 2014.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (Orgs.). *Cultural anthropophagy: the 24th Bienal de São Paulo 1998*. Londres: Afterall, 2015.
- LOPES, Fernanda. Área experimental: lugar, dimensão e espaço do experimental na arte brasileira dos anos 1970. Rio de Janeiro: Figo, 2013.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LUZ, Angela A. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris, Minuit, 1979.
- MAGALHÃES, ANA Gonçalves de. Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2017.
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MORAIS, Frederico. "Panorama confirma novas tendências da pintura". In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 321-323.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.

- OITICICA, Hélio. "Situação da vanguarda no Brasil". In: _____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. "Discurso aos tupiniquins ou nambás". In: _____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995a. pp. 333-340.
- _____. *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995b.
- _____. "A Bienal de lá para cá". In: _____. *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995c. p. 222-223.
- _____. "Arte e revolução". In: _____. *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995d.
- _____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.
- PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Orgs.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- RATTEMEYER, Christian. Exhibiting the new art: "Op Losse Schroeven" and "When Attitudes Become Form" 1969. Londres: Afterall, 2010.
- REIS, Paulo R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política: 1964-1969". In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp. 61-92.
- STANISZEWSKY, Mary. *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- STEEDS, Lucy. *Making art global, part 2: magiciens de la terre*. Londres: Afterall, 2013.
- WEISS, Rachel. *Making art global, part 1: the Third Havana Biennial 1989*. Londres: Afterall, 2011.
- ZANINI, Walter. "Duas décadas difíceis: 60 e 70". In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. pp. 306-321.
- _____. "Considerações preliminares sobre a história da arte no Brasil". In: FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013. pp. 306-311.

Catálogos

- ALMEIDA, Paulo Mendes. Texto de apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Atual Brasileira: Escultura/Objeto 1972*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1972. p. 2.
- ALMEIDA, Paulo. Texto de apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Atual Brasileira: pintura 1973*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1973.

- ALVES, Cauê; TEJO, Cristiana. "Itinerários, itinerâncias". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2011: Itinerários, itinerâncias*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2009, pp. 30-34.
- AMARAL, Aracy. "Conversa com a pré-história: da pedra da terra daqui". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2015: Da pedra da terra daqui*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2015. pp. 15-31.
- ANJOS, Moacir dos. "Contraditório". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2007: Contraditório*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2007. pp. 24-63.
- BASBAUM, Ricardo. "O artista como curador". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2001*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2002 pp. 35-40.
- BEUTTENMÜLLER, Alberto. Texto de apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Atual Brasileira: arte sobre papel 1984*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1984.
- CHAIMOVICH, Felipe. "Academia contemporânea". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2005: Entre gritando*. São Paulo: MAM, 2005. pp. 60-77.
- _____. "Apresentação". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2007: Contraditório*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2007.
- _____. "Apresentação". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2009: Mamõyaguara opá mamõ pupé*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2009a. p. 20.
- _____. "Espestranprangeipeirospos empem topodopo lupugarpar". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2009: Mamõyaguara opá mamõ pupé*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2009b. pp. 54-68.
- _____. "Introdução". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2011: Itinerário, itinerâncias*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2011. p. 27.
- CHIARELLI, Tadeu. "Panorama 97: A experiência do artista como parâmetro". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 1997*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1997. pp. 12-14.
- _____. "Panorama 99: O acervo como parâmetro". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 1999*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1999. pp. 24-43.
- CINTRÃO, Rejane. "Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira 1969-1997". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira 1997*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2000. pp. 8-11.
- COCCHIARALE, Fernando. "Crítica: a palavra em crise". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira 1997*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1998. pp. 96-97.

- FABRIS, Annateresa. "Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Exposição MAM60*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2008. pp. 14-89.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Pré-Bienal de São Paulo 1970*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970.
- _____. *Bienal Nacional 1972*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1972.
- GONZÁLEZ, Julieta. "Extranjeros en todas partes". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2009: Mamôyaguara opá mamô pupé*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2009. pp. 40-52.
- LAGNADO, Lisette. "Museu em movimento, arquitetura sem construção". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2013: Formas únicas da continuidade no espaço*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2013. pp. 15-25.
- MAIA, Ana Maria. "Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2013: Formas únicas da continuidade no espaço*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2013. pp. 29-39.
- MESQUITA, Ivo. "Panorama da Arte Brasileira". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 1995*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1995. pp. 12-18.
- _____. "Apresentação". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2001*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2001. p. 5.
- MOSQUERA, Geraldo. "Desarrumado". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira 2003: Desarrumado: 19 desarranjos*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2003. pp. 21-27.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira, 1969*. Catálogo da exposição da primeira edição do programa Panorama da Arte Brasileira realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Textos de apresentação: Joaquim Bento Alves de Lima Neto (presidente do MAM) e Oscar Pedroso Horta (ex-diretor do MAM). São Paulo: MAM, 1969a.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: pintura 1970*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 23 de junho de 1970 a 6 de janeiro de 1971. Textos de apresentação: Joaquim Bento Alves de Lima Neto (presidente do MAM) e Paulo Mendes de Almeida (diretor do MAM). 60 p. São Paulo: MAM, 1970.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: desenho/gravura 1971*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 22 de junho a setembro de 1971. Textos de apresentação: Joaquim Bento Alves de Lima Neto (presidente do MAM) e Paulo Mendes de Almeida (diretor do MAM). 115 p. São Paulo: MAM, 1971.

- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: escultura/objeto 1972*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 10 de outubro de 1972 a 10 de janeiro de 1973. Texto de apresentação: Paulo Mendes de Almeida (segundo secretário do MAM). 68 p. São Paulo: MAM, 1972.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: pintura 1973*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 2 de outubro de 1973 a 6 de janeiro de 1974. Texto de apresentação: Paulo Mendes de Almeida (segundo secretário do MAM). 76 p. São Paulo: MAM, 1973.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: desenho/gravura 1974*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 17 de outubro de 1974 a 16 de janeiro de 1975. 122 p. São Paulo: MAM, 1974.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: escultura/objeto 1975*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 27 de novembro de 1975 a 22 de fevereiro de 1976. Textos de apresentação: Paulo Mendes de Almeida (segundo secretário do MAM) e Olívio Tavares de Araújo. 86 p. São Paulo: MAM, 1975.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: pintura 1976*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 30 de novembro de 1976 a fevereiro de 1977. Texto de apresentação: Paulo Mendes de Almeida (segundo secretário do MAM). 96 p. São Paulo: MAM, 1976.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: desenho/gravura 1977*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna. Texto de apresentação: Arthur Octavio de Camargo Pacheco (membro da Comissão de Arte). 152 p. São Paulo: MAM, 1977.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: escultura/objeto 1978*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna. Texto de apresentação: Mario Schenberg. 70 p. São Paulo: MAM, 1978.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira, Pintura 1979*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna. Texto de apresentação: Francisco Luiz de Almeida Salles. 74 p. São Paulo: MAM, 1979.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: desenho e Gravura 1980*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 13 de novembro de 1980 a 17 de janeiro de 1981. Texto de apresentação: Luiz Seráfico (presidente do MAM). 124 p. São Paulo: MAM, 1980.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: escultura 1981*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 1º de dezembro de 1981 a 31 de janeiro de 1982. Texto de apresentação: Luiz Seráfico (presidente do MAM). 54 p. São Paulo: MAM, 1981.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: pintura 1983*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 27 de outubro de 1983 a 5 de janeiro de 1984. Textos de apresentação: Aparicio Basilio da Silva (presidente do MAM) e comissão de arte. 25 p. São Paulo: MAM, 1983.

- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: arte sobre papel 1984*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de novembro a dezembro de 1984. Textos de apresentação: Aparicio Basilio da Silva (presidente do MAM) e Alberto Beuttenmüller (curador do Panorama 1984). 35 p. São Paulo: MAM, 1984.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: formas tridimensionais 1985*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 12 de novembro a 31 de janeiro de 1986. Textos de apresentação: Aparicio Basilio da Silva (presidente do MAM), Mario Pedrosa, Clarival do Prado Valladares, Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Casimiro Xavier de Mendonça, Flávio de Aquino, Paulo Herkenhoff, Radha Abramo e Alberto Berttenmüller. 16 p. São Paulo: MAM, 1985a.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: pintura 1986*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 9 de dezembro de 1986 a 31 de janeiro de 1987. Textos de apresentação: Stella Teixeira de Barros e Aparicio Basilio da Silva (presidente do MAM). 40 p. São Paulo: MAM, 1986.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: arte sobre papel 1987*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 3 de outubro a 30 de novembro. Texto de apresentação: Carlos von Schmidt Kassel. 52 p. São Paulo: MAM, 1987.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: formas tridimensionais 1988*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 19 de novembro de 1988 a 15 de janeiro de 1989. Textos de apresentação: Aparicio Basilio da Silva (presidente do MAM). 56 p. São Paulo: MAM, 1988a.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: pintura 1989*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 14 de outubro a 10 de dezembro de 1989. Textos de apresentação: Kuno Dietmar Frank (diretor superintendente), Lisbeth Rebollo Gonçalves e Aparicio Basilio da Silva (presidente do MAM). 75 p. São Paulo: MAM, 1989.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: papel 1990*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 24 de novembro de 1990 a 10 de janeiro de 1991. Texto de apresentação: Comissão de Arte. 92 p. São Paulo: MAM, 1990.
- _____. *Panorama de Arte Atual Brasileira: pintura 1993*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, de 27 de março a 27 de junho de 1993. Textos de apresentação: Eduardo A. Levy Jr. (presidente do MAM) e Comissão de Arte. 64 p. São Paulo: MAM, 1993.
- _____. *Espelhos e sombras*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 10 de outubro a 4 de dezembro de 1994. 88p. São Paulo: MAM, 1994.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 1995*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 24 de outubro a 26 de novembro de 1995. Curadoria: Ivo Mesquita. Textos de apresentação: Milu Villela (presidente do MAM), Cacilda Teixeira da Costa (diretora técnica do MAM) e Ivo Mesquita (curador). 91 p. São Paulo: MAM, 1995.

- _____. *Panorama da Arte Brasileira 1997*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 6 de novembro a 21 de dezembro de 1997. Curadoria: Tadeu Chiarelli. Textos de apresentação: Milu Villela (presidente do MAM), Rejane Cintrão (curadora assistente) e Tadeu Chiarelli (curador chefe). 154 p. São Paulo: MAM, 1997.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 1999*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 22 de outubro a 19 de dezembro de 1999. Curadoria: Tadeu Chiarelli. Textos de apresentação: Tadeu Chiarelli (curador chefe do MAM). 304p. São Paulo: MAM, 2000.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 2001*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 26 de outubro de 2001 a 6 de janeiro de 2002. Curadoria: Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende. Texto de apresentação: Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende (curadores). 200p. São Paulo: MAM, 2002.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 2003: Desarrumado: 19 desarranjos*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 16 de outubro a 20 de dezembro de 2003. Curadoria: Gerardo Mosquera. Textos de apresentação: Milu Villela (presidente do MAM) e Geraldo Mosquera. 152 p. São Paulo: MAM, 2003a.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 2005: Entre gritando*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 30 de outubro de 2005 a 8 de janeiro de 2006. Curadoria: Felipe Chaimovich. Textos de apresentação: Mili Villela (presidente do MAM) e Felipe Chaimovich. 136p. São Paulo: MAM, 2005a.
- _____. *MAM na Oca: arte brasileira do acervo do museu de arte moderna de São Paulo*. Catálogo da exposição realizada no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, (Oca), de 2 de outubro a 10 de dezembro de 2008. Curadoria: Tadeu Chiarelli, Felipe Chaimovich e Cauê Alves. 299 p. São Paulo: MAM, 2006.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 2007: Contraditório*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 20 de outubro de 2007 a 6 de janeiro de 2008. Curadoria: Moacir dos Anjos. Textos de apresentação: Milu Villela (presidente do MAM), Santiago Fisas Ayxelá (secretário de cultura e turismo) e Afonso Luz (Ministério da Cultura). 192p. São Paulo: MAM, 2007.
- _____. *MAM 60*. Catálogo da exposição realizada no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (Oca), de 16 de outubro a 14 de dezembro de 2008. Curadoria: Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osório. Apresentação: Milu Villela e Felipe Chaimovich. Textos de Cacilda Teixeira da Costa. 240 p. São Paulo: MAM, 2008a.
- _____. *Panorama dos Panoramas*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 31 de janeiro a 23 de março de 2008. Curadoria: Ricardo Resende. Texto de apresentação: Ricardo Resende. São Paulo: MAM, 2008b.

- _____. *Panorama da Arte Brasileira 2009: MAM-SPöyguara opá MAM-SPö pupé*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 4 de outubro a 20 de dezembro de 2009. Curadoria: Adriano Pedrosa. Textos de apresentação: Milu Villela (presidente do MAM), Felipe Chaimovich (curador), Adriano Pedrosa e Julieta González. 288p. São Paulo: MAM, 2010.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 2011: Itinerários + itinerâncias*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 15 de outubro a 11 de dezembro de 2011. Curadoria: Cauê Alves e Cristina Tejo. Textos de apresentação: Milu Villela (presidente do MAM), Felipe Chaimovich (curador), Cauê Alves e Cristina Tejo. 300p. São Paulo: MAM, 2011.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 2013: Formas únicas de continuidade no espaço*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 6 de outubro a 15 de dezembro de 2013. Curadoria: Lisette Lagnado. Curadoria-adjunta: Ana Maria Maia. Textos de apresentação: Milu Villela (presidente do MAM), Flavia Velloso (coordenadora do Núcleo Contemporâneo), Felipe Chaimovich (curador) e Lisette Lagnado. 256p. São Paulo: MAM, 2013.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira 2015: Da pedra da terra daqui*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 3 de outubro a 13 de dezembro de 2015. Curadoria: Aracy Amaral. Curadoria-adjunta: Paulo Miyada. Textos de apresentação: Milu Villela (presidente do MAM), Felipe Chaimovich (curador do MAM), Aracy Amaral (curadora), André Prous (arqueólogo) e Paulo Miyada. 256p. São Paulo: MAM, 2015.
- MIYADA, Paulo. “Esta terra torturada”. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2015: Da pedra da terra daqui*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2015. pp. 115-143.
- OLIVEIRA, Mirtes Marins de. “Serventias do moderno”. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2013: Formas únicas da continuidade no espaço*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2013. pp. 41-49.
- OSÓRIO, Luis Camillo. “Deslocamentos do moderno: sessenta anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *MAM 60*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2008. pp. 100-134.
- PEDROSA, Adriano. “Mamõyaguara opá mamõ pupé”. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2009: Mamõyaguara opá mamõ pupé*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2009. pp. 22-39.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Catálogo. Exposição e antologia/catálogo organizados pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Supervisão, coordenação geral e pesquisa: Aracy A. Amaral. 357 p. Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna; Pinacoteca do Estado, 1977.
- REIS, Paulo. “Um mapa possível”. Texto de apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2001*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2002. pp. 41-44.
- RESENDE, Ricardo. “Panorama...”. Texto de apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Brasileira 2001*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2002. pp. 45-48.

- RESENDE, Ricardo. "Panorama dos panoramas". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira 2008: Panorama dos panoramas*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2008.
- SANT'ANNA, Margarida; SARTI, Ana Luisa. "30 anos de Panorama". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira 1999*. Catálogo. São Paulo: MAM, 2000. pp. 214-261.
- SCHENBERG, Mario. Texto de apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama de Arte Atual Brasileira: escultura/objeto 1978*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1978.
- SERÁPHICO, Luiz. Texto de apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira: desenho e gravura 1980*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1980.
- TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. "Panoramas e panoramas". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Panorama da Arte Brasileira 1995*. Catálogo. São Paulo: MAM, 1995. p. 11.

Dissertações e teses

- BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2002. 223 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BIANCHI, Ronaldo. *MAM, uma história sem fim*. 2006. 227 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BOTTALLO, Marilúcia. *Arte moderna e contemporânea em São Paulo: o museu como intermediário*. 2001. 182 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- CALIXTO, Ronaldo. *Max Bill e a Unidade Tripartida*. 2016. 77 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- CHIARELLI, Tadeu. Relatório de livre docência. 2005, 36 p. Departamento de Artes Plásticas Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- COSENDEY, Laura de Araujo Jorge. *Até onde vai a curadoria: perguntas sobre a ação curatorial*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- ESMANHOTO, Mônica Novaes. *Museus e a alma urbana: Pinacoteca e o Bairro da Luz*. 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- FATIO, Carla F. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil*. 2012. 574f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

- FAVARETTO, Celso. *Moderno, pós-moderno e contemporâneo na educação e na arte*. Tese (Livre docência) – Departamento de Metodologia do Ensino e Educação Comparada, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- KIEFER, Flávio. *MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; MASP Museu de Arte de São Paulo: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus*. 2003. 99f. Dissertação (Mestrado no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.
- MATOS, Diego Moreira. *Cildo Meireles: espaços, modo de usar*. 2014. 258 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. 2011. 185 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM-SP: museu para metrópole*. 2003. 282 f. Tese (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- OLIVA, Fernando Augusto. *Contestação, dúvidas, conciliação: Frederico Morais e a arte brasileira*. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- PISMEL, Ana Paula Cattai. *Schenberg: em busca de um Novo Humanismo*. 2013. 193 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- RESENDE, Ricardo. *MAM-SP, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. 2002. 228 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. 2011. 189 f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SPRICIGO, Vinícius P. *Relato de uma outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural*. 2009. 186f. Tese (Doutorado) – Departamento de Biblioteconomia, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- TUTTOILMONDO, Joana. *Presentes nos museus: processo de formação de acervos de arte contemporânea brasileira*. 2010. 353 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. "Roteiro para realização da prévia do Nordeste para a Pré-Bienal de 1970". Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho/MAM, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1962.

_____. *Relatório de atividades*. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, c. 1972.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). *Ata de dissolução do MAM*. Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho/MAM, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1962.

_____. Datiloscrito sem título. Biblioteca do MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1988.

_____. *Regulamento do Panorama de Arte Atual Brasileira de 1969*. Arquivo MAM-SP. São Paulo, 1969b.

_____. *Regulamento do Panorama de Arte Atual Brasileira de 1985*. Arquivo MAM-SP. São Paulo, 1985b.

_____. *Relatório de atividades 2006*. Arquivo MAM-SP. São Paulo, 2006.

Revistas, jornais e sites

AYALA, Walmir. "O diálogo construtivo". *Jornal do Brasil*, Coluna Artes Plásticas, 13 fev. 1969.

BITTENCOURT, Francisco. "Geração tranca-ruas". *Jornal do Brasil*, 9 maio 1970.

COELHO, Diná Lopes, Entrevista a Tadeu Chiarelli e Rejane Cintrão *Moderno*, São Paulo, MAM, n. 1, 1998.

ESPECIAL PANORAMA. *Moderno*, São Paulo, MAM, p. 2, out.-dez. 2015.

FABRIS, Annateresa. "Bienal". *Folha de S. Paulo*, Jornal de Resenhas, 10 out 1998.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 1ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2266>. Acesso em: 13 out. 2017.

GAMA, Mara. "Um prédio polêmico". *Folha de S. Paulo*, 14 jul. 1998. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079811.htm>. Acesso em: 25 maio 2017.

GIANNINI, Alessandro. "Com estrutura instável, obra de Louise Bourgeois é retirada de mostra do Itaú Cultural". *O Globo*, 23 maio 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/com-estrutura-instavel-obra-de-louise-bourgeois-retirada-de-mostra-do-itaucultural-21378384>. Acesso em: 2 set. 2017.

GIOIA, Mário. "MAM comemora dez anos de novas obras". *Folha de S. Paulo*, seção "Acontece" - "Artes plásticas", 24 ago. 2015.

GONÇALVES FILHO, Antônio. "'Panorama' apresenta a crise da pintura". *Folha de S. Paulo*, 27 abr. 1993.

"MAM 60". MAM. Disponível em: <http://mam.org.br/exposicao/mam-60>. Acesso em: 25 maio 2017a.

- MAM ALTERA obra de artista do “Panorama”. *Folha de S. Paulo*, 10 nov. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1011200130.htm>. Acesso em: 14 out. 2017.
- MARIA RICARDINA é Diná Lopes Coelho. Disponível em: http://www.eescultural.com.br/coluna_frame.html. Acesso em: 25 maio 2017.
- MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM). “Núcleo Contemporâneo”. MAM. Disponível em: <http://mam.org.br/faca-parte/nucleo-contemporaneo>. Acesso em: 25 maio 2017b.
- NASCIMENTO, Flavia Brito de. “Arquitetos modernistas”. *Dicionário do Patrimônio Cultural, Iphan*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/21/arquitetos-modernistas>. Acesso em: 30 ago. 2017.
- REVISTA 40 ANOS DE BIENAL. São Paulo: EBART, [s./d.].
- REVISTA MAM - REVISTA MENSAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. São Paulo, MAM, ano 1, n. 2, dez. 1999.
- RICARDO Basbaum. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10662/ricardo-basbaum>. Acesso em: 14 out. 2017.
- WALTER Zanini. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547/walter-zanini>. Acesso em: 20 ago. 2017.

Vídeos

- MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM). Vídeo institucional. Direção: Cacá Vicalvi. DOCUMENTA Videobrasil, São Paulo. Vídeo em DVD (60min), 2003b.
- _____. Vídeo institucional. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005b.

Artigos

- BRITO, Ronaldo. “Análise do circuito”. *Malasartes*, n. 1, set.-nov. 1975, p. 6.
- COSTA, Helouise. “Museus Imaginários no pós-guerra: o programa de exposições didáticas da seção de arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945-1960)”. In: COLÓQUIO LABEX BRASIL-FRANÇA. Uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias - Da história colonial ao pós-modernismo. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 2017. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex_br_fr/pdfs/4_Labex_helouisecosta.pdf. Acesso em: 21 set. 2017.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea”. *Revista USP*, São Paulo, n. 52, 2002.
- _____. “O fim das vanguardas”. *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, IA-Unicamp, v. 8, n. 2, 2007.
- FAVARETTO, Celso. “Por entre rastros e restos”. *Cadernos Benjaminianos*, n. 7, 2013.
- GROYS, Boris. “From medium to message: the art as a model of a new world order”. *Open*, n. 26, 2009, pp. 56-65.

- HERKENHOFF, Paulo. "A Bienal de São Paulo e seus compromissos políticos". *Revista USP*, São Paulo, n. 52, 2002.
- JAMESON, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". *Novos Estudos - Cebrap*, n. 12, 1985.
- JAREMTCHUK, Dária Gorete. "Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo". *Cadernos de Pós-Graduação*, Unicamp, v. 8, 2006, p. 91-98.
- LAGNADO, Lisette. "Por uma revisão dos estudos curatoriais". *Poiésis*, n. 26, dez. 2015, pp. 81-97
- LEONIDIO, Otávio. "Caminhos comoventes: concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil". *Viso*, v. VII, n. 13, jan.-jun. 2013, pp. 93-116.
- LOUZADA, Heloisa Olivi. "O museu como laboratório: análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea". *Midas*, n. 7, 2016. Disponível em: <http://midas.revues.org/1130>. Acesso em: 9 ago. 2017.
- MAMMÍ, Lorenzo. "Mortes recentes da arte". *Novos Estudos - Cebrap*, n. 60, jul. 2001.
- MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. "Existe uma arte brasileira?" *Perspective*, n. 2, 2013. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5543>. Acesso em: 24 out. 2017.
- MENESES, Ramiro Délio Borges de. "A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia". *Universitas Philosophica*, ano 30, n. 60, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/unph/v30n60/v30n60a09.pdf>. Acesso em: 3 set. 2017.
- MILLIET, Maria Alice. "Bienal: percursos e percalços". *Revista USP*, São Paulo, n. 52, 2002, pp. 92-99.
- NAVES, Rodrigo. "Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo da arte brasileira". *Novos Estudos - Cebrap*, São Paulo, n. 64, 2002, pp. 5-21.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. "Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960". *Esboços*, v. 18, n. 25, pp. 212-236, ago. 2011. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2011v18n25p212/21539>. Acesso em: 5 jul. 2017.
- OLIVEIRA, Mario Caillaux. "A arte está morta, mas eu estou vivo". *Arte ConTexto: Reflexão em arte*, v. 1, n. 3, 2014. Disponível em: http://www.artcontexto.com.br/artigo-edicao03_mario_caillaux.html. Acesso em: 13 ago. 2017.
- PIGNATARI, Décio. "Bienal a conquista da visualidade brasileira". *Revista USP*, São Paulo, n. 52, 2002.
- REINALDIM, Ivair. "A grande tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980". In: SEMINÁRIO DE PESQUISADORES DO PPGARTES, 2. *Anais...* Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- RIBEIRO, Marília Andrés. "A arte não pertence a ninguém". *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, jan.-jun. 2013, pp. 336-351.
- SCHROEDER, Caroline Saut. "Non à la Biennale: o boicote à X Bienal de São Paulo". In: ENCONTRO ARTE_PESQUISA: INTERRELAÇÕES. *Anais...* São Paulo, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 9 a 11 out. 2012.

[254]

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maria. "A I Bienal de São Paulo ou Pré-Bienal de 1970". In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

_____. "A Bienal aceita todos os inscritos: Bienal Nacional de São Paulo de 1976". In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 7. *Anais...* São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014.

