MAC
Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo

SESI

estratégias para

deslumbrar

estratégias para deslumbrar

teixeira coelho
diretor

Muita coisa pode ser objeto e resultado da arte. O belo, sem dúvida. Mas também o feio. E o melancólico, tanto quanto o gracioso. A realidade da natureza e a surrealidade de uma idéia. As formas de linhas regulares e previsíveis e a informalidade de manchas que se sobrepõem sem nunca se definirem. O mundo das formas humanas ou humanizadas e o universo das deformações. O bem e o bom tanto quanto o mal. Uma não é melhor que a outra, uma não é *mais arte* ou *melhor arte* que outra. Todas são modos variados do desejo de arte.

Cada uma, com seu efeito: o pesar, o riso, o alívio, a preocupação, a revolta. Um modo de arte pode trazer uma revelação, outro é capaz de apaziguar os sentidos. Um choca, outro apenas surpreende. Um terceiro provoca repulsa – e a arte não estará na repulsão criada mas na *maneira* como foi sugerida. Todos os modos são modos da arte, a opção privilegiada por um ou outro dependerá do momento do observador, tanto quanto o resultado que podem ocasionar.

O momento desta exposição será o de *um* modo apenas: aquele que lida com o deslumbramento. Mas, para tanto, não interessará, aqui, o problemático, o patético, o irônico, o aplicado, o austero, o crispado ou a denúncia, o problema, o drama, a tragédia e o político ou "o social", que, ocasionalmente, podem deslumbrar. Sem esquecer o papel central que em arte jogam as paixões negativas, interessarão aqui apenas as paixões chamadas positivas ou, dito de outra forma, aquelas que permitiram ao artista olhar para seu objeto com denso envolvimento, afeição e amor e criar algo marcado pelos mesmos tons. Muita coisa pode deslumbrar muitas pessoas, sob diferentes ângulos e em diferentes instantes. Como o deslumbramento é em grande medida um evento individual, apoiado num tênue código comum, o deslumbramento de um não é necessariamente o deslumbramento do outro. E a variedade do que pode causar deslumbramento é grande, embora não infinita. Mas, há uma zona comum recoberta pelos diferentes vetores do deslumbramento aqui delimitado e marcada por uma certa experiência cultural partilhada. E é nessa zona estreita — e aventurosa —que esta exposição quer alojar-se.

Há algumas pistas iniciais para orientar a escolha das obras a mostrar, tarefa deliciosa e enormemente árdua – mais árdua, é quase certo, do que fazer as obras, elas mesmas, pela primeira vez: quando se produz algo de próprio, a liberdade é total; quando se escolhe a obra de um outro, já há nela, sempre, um sinal gravado nem sempre passível de ser contornado. Mas, algumas pistas sempre existem. A obra de arte que opera com o belo, por exemplo, mais facilmente deslumbra. Embora não sempre: o belo é, por vezes, resultado de uma operação do intelecto, da construção racional. E esta dimensão não é forçosamente sensível. Para perceber a beleza numa obra é preciso, com muita freqüência, ter acesso a um código de representação eventualmente nada óbvio, espontâneo ou auto-explicativo. O belo que se encontra numa pintura da Renascença pertence inúmeras vezes a essa categoria. Reconhecer a beleza de uma tela de Rafael ou Da Vinci é poder nela identificar conceitos tão abstratos e culturalmente localizados como a virtude, o equilíbrio, a harmonia, a graça. Um ou outro pode traduzir-se em formas ainda hoje acessíveis com facilidade. Outros não são mais tão evidentes assim. Há uma operação intelectual a fazer em casos como esse – e é então que o deslumbramento se esvazia, ou simplesmente não se configura.

para ser mostrado, não para ser dito

O deslumbramento não requer, para operar seu efeito, nenhuma operação de entendimento, desconstrução ou análise. Não requer uma interpretação. Claro, tudo, hoje, aceita uma interpretação; mas o deslumbramento a dispensa. Não faz, necessariamente, referência a nada fora dele ou anterior a ele. Não é uma operação *sobre* uma outra coisa; acima de tudo, não é uma citação. O deslumbramento procede por totalidades, é uma sensação abrangente e indivisível em partes. Seu significado é igual a si mesmo. Melhor ainda, não tem propriamente significado: adquire "apenas" significação, aquilo que uma certa pessoa faz, ao longo de um processo singular, com um sentido ao qual teve acesso. Para ser apreendido, o deslumbramento não exige ser examinado por um olho equivalente a uma câmera de cinema que varre um campo de visão. O que dá causa ao deslumbramento não é algo que procede pelo acúmulo de partes individuais. A multiplicação de unidades de estimulação não provoca o deslumbramento, antes o afasta. Assim, palavras em seqüência lógica ou soltas no espaço dificilmente provocam deslumbramento. *Uma* palavra pode deslumbrar; várias, nem tanto. Sob este aspecto, para o deslumbramento vale uma proposição de Wittgenstein a respeito das relações entre o que é para ser dito e o que é para ser mostrado. O que pode ser mostrado, observou ele, não deve ser dito. É esse o caso do deslumbramento. Nada ou quase nada do que pertence ao domínio do que é dito, com suas regras, suas convenções e portanto suas previsibilidades, é passível de deslumbrar, operação situada na esfera do extático.

o deslumbramento e o sublime

Daquilo que deslumbra se pode dizer que pertence, pelo menos em parte, à categoria do sublime, conceito de enquadramento nada pacífico em estética. O sublime pode ser compreendido como um caso da harmonia, aquela que se procura alcançar, que se quer encontrar (em contraposição ao belo, caso da harmonia que efetivamente *se tem*). Nesse sentido, não é incomum entender-se o sublime como uma espécie de harmonia intelectual – e sob esse ângulo, o conceito é problemático para o deslumbramento, que não segue forçosamente por aí. Edmund Burke, que se interessou pela idéia do sublime no século 18, viu-o como o resultado daquilo que é *mais sugerido* do que *explicitado* e incluiu entre seus fatores aquilo que repele e aquilo que perturba, fazendo o sublime tender para a experiência do terrível, da solidão e do silêncio. A primeira parte de sua proposição é bem aplicável à noção de deslumbramento; a segunda, menos. O mal, que se pode incluir no modo do terrível, é tão objeto da arte quanto o bem, e é possível pensar em situações estéticas nas quais o mal conduza ao sublime. Stockhausen, numa declaração que abalou os fundamentos do "politicamente correto", viu o sublime no recente atentado às torres gêmeas de Nova York. Mas, a estrutura da sensibilidade se altera de uma época para outra, de tal modo que aquilo que configurava o sublime no século 18, no contexto "gótico"de Burke, não o faz mais tanto no século 21 (ou não sabemos mais como fazê-lo operar, desgastado como está pela cultura comercial). É possível, assim, indagar sobre qual repelente e qual perturbador, e qual representação do repelente e do perturbador, hoje produzem deslumbramento. Seja como for, se há um sublime que não interessa é aquele que faz tender para a solidão. Despertar a subjetividade, como faz o deslumbramento, não significa jogá-la num abismo isolador. É, aliás, como experiência puramente subjetiva que o sublime aparece em Kant (e nisso o sublime se distingue do belo que, mesmo sendo subjetivo, atende a certas condições objetivas): uma experiência subjetiva que remete a algo de supra-sensível sem que seja possível realizar objetivamente essa representação.

não apenas ver: *ser* o deslumbramento na arte contemporânea

Mais reveladora e mais direta ao ponto, embora metafórica (ou exatamente por isso), é a idéia de sublime manifesta por um autor bem mais distante de nós no tempo do que Burke e Kant, um autor da antiguidade grega, provavelmente Longinus, que a descreveu, num tratado traduzido no século 17 por Boileau, como aquilo que, por expressar a essência de um intelecto divino, irresistivelmente soergue a alma humana em todas as situações e em todas as condições. Aqui se estaria mais perto do significado de deslumbramento, desde que se entenda por *intelecto divino* uma *visão própria dos deuses*, isto é, uma visão *distanciada do mundo comum* e que não precisa ser sobre-humana porque a arte pode permitir esse recuo *ao homem*; e desde que se considere que hoje se aceita que a *situação histórica* determina em grande parte a sensibilidade, não tão universal como suponha o autor grego. E "soergue" talvez seja uma palavra forte demais: melhor dizer que o deslumbramento *afina* o que em mim se pode chamar de alma e a coloca em sintonia com algo fora dela e, assim, consigo mesma. Aproveitando um comentário de Paul Valéry sobre o belo para transpô-lo ali onde pode render mais, o deslumbramento é a qualidade daquilo que nos torna radicalmente sensíveis, aquilo que gostaríamos de sentir e, mais do que isso, de fazer e, ainda mais do que isso, de *ser*. O que há de especial no deslumbramento é que ele me dá vontade de ser aquilo que ele é, me provoca o desejo de tornar-me naquilo que ele é. Nesse sentido, sim, é possível falar no deslumbramento como um caso de harmonia procurada, quer dizer, do sublime – no entanto, uma harmonia nada intelectual porque *não sei*, antes de deslumbrar-me, que eu queria ser aquilo em que, graças a ele, me torno, assim como *não sei* em que, exatamente, estou me tornando. E essa será, acaso, uma diferença profunda entre o que deslumbra e o que é belo, considerada a sensibilidade típica (ou mediana) do século 20 que nos é passada no século 21 como herança inevitável: o que é belo, ou o que é apenas belo, eu eventualmente quero ter; o que me deslumbra eu quero ser. Neste caso não me preocupo com *ter* porque *ser* esse deslumbramento é muito mais do que tê-lo. Posso querer ter uma coisa bela como o retrato de Mona Lisa, não quero ser a Mona Lisa ou seu sorriso ou seu olhar (demasiado explícitos, afinal, ao contrário do que se costuma dizer). Pelo contrário, quero ser *aquilo* que provoca o deslumbramento dos *Dois homens contemplando a lua*, de Caspar David Friedrich, tanto quanto (talvez mais, às vezes) quero ser *essa* pintura de Caspar David Friedrich, assim como quero *ser* o ente amado que me deslumbra independentemente de sua beleza objetiva e com o qual quero me fundir, não apenas na idéia como também pela carne, de modo a transformar-me nele, a ser inteiramente como ele é, pôr-me sob sua pele...



Essa pintura de Caspar David é um caso emblemático do deslumbramento e resume, um pouco, a condição e o estado dessa sensação e desse sentimento. Dois homens estão, estáticos, provavelmente também extáticos, contemplando uma cena à frente deles assim como eu os contemplo e contemplo aquilo que contemplam, sentindo o que sentem, sem deslocar meu corpo, sem mexer meus olhos, sem varrer o campo de visão (a tela é pequena, 34 x 44 cm, posso vê-la numa única mirada), recebendo uma imagem tão unitária e indivisível quanto a deles. A cena que têm por diante, e que apenas posso imaginar, é imensa, a minha é diminuta: o efeito, porém, é o mesmo, só pode ser o mesmo. (O tamanho excessivo, a amplidão infinita eram condições para o sublime, em Burke; não o são para o deslumbramento.)

Mas há outros modos de provocar o deslumbramento. Na arte moderna e, também, na arte contemporânea – inclusive neste momento atual que de uma maneira ou outra se pode dizer pós-moderno. Entidades abstratas e vastas como a *arte contemporânea* — uma expressão hoje usada para indicar algo quase equivalente a um *movimento estético* quando é de fato apenas um rótulo de tempo — não têm um nítido *big bang* inicial a partir do qual tudo se formou. É certo, porém, que Marcel Duchamp é uma das fronteiras desse domínio, marcado ainda agora por muitos daqueles traços que lhe impôs esse artista francês depois cidadão americano: a ironia, a derrisão, o uso com fins artísticos (porém paradoxal e freqüentemente anti-artísticos) do que em princípio não é artístico ou estético. Estes tons marcaram fundamente a arte contemporânea, que se espalha por territórios incomuns na arte moderna (à qual, de resto, não foram estranhas as propostas do belo, como em Monet, tanto quanto as do feio e do espiritual ou, ainda, as do deslumbramento, como outra vez no Monet das *Nymphéas*) e naquela que precedeu a esta. A arte contemporânea não costuma operar com o belo, o sublime, o gracioso. Seus vetores são, antes, os do pitoresco, do ridículo, da crítica feroz, da idéia descarnada, do provocador, do imaterial, do sociológico, do meramente formal, do banal, do lúdico, do monumental, do provisório, do comercial, do jornalístico, do ingênuo, do ilustrativo, do insignificante, do cômico, do humorístico, embora também, ocasionalmente, os do dramático e do trágico.

A arte contemporânea entendida como modo específico de arte (a arte das instalações, do vídeo, do objeto, a arte das grandes bienais e das galerias monumentais dos museus massivos), não é, porém, insensível, avessa ao deslumbramento. Busca-o, quando o faz, à sua maneira e com os elementos e instrumentos que são próprios a seu tempo, como esse mesmo vídeo, a fotografia, a intervenção no contexto preexistente, a projeção, o objeto, a instalação, o cotidiano. Busca-o e o encontra. Às vezes, não o busca mas o encontra e provoca mesmo assim. Essa será uma das distinções da arte moderna e daquela contemporânea: o universo do sentido (aquilo que o realizador da obra procurou desde o início formular e desde o início passar para o observador) foi substituído pelo cenário da significação, quase inteiramente construído pelo observador a partir de seu contato com a obra e depois de um processo muito singular de elaboração. Retornando a Valéry, o sorriso da Gioconda não pensa em nada: "eu não penso em nada", poderia dizer a Gioconda, "é Da Vinci quem pensa por mim". Hoje, não é a obra que pensa – e por vezes, nem o artista: é o observador quem pensa por um e outro, situação intencionalmente preparada por vários artistas contemporâneos (modernos também) e por muitos deles expressamente aceita. Seja como for, também a arte contemporânea, com suas várias estratégias, provoca deslumbramentos ainda que sem pensá-los.

Vários dos modos do deslumbramento comparecem nesta exposição, da pintura de Paulo Pasta à instalação de Regina Silveira, totalmente distinta daquela de Ana Tavares, e da apresentada por Amélia Toledo ou por aquele de Eder Santos, pela escultura de León Ferrari e outras propostas. Não muitas outras: são relativamente poucas as peças em exibição, quando se pensa no tamanho e no formato de uma mostra habitual. Desnecessário observar que isso foi intencional, uma vez que o objetivo é criar as condições básicas para que o observador se entregue, tanto quanto possível, a uma experiência como aquela tipificada por Caspar David, para a qual a quantidade de estímulos é menos importante do que sua qualidade.

ser uma obra de arte

Os motivos pelos quais se faz neste momento uma exposição centrada na idéia do deslumbramento também podem passar em silêncio. De um lado, são óbvios. De outro, estão entre aqueles que sempre fizeram parte do ideário da arte: seduzir, oferecer um instante de retorno a si mesmo, de redobramento sobre si mesmo, para que seja possível formar ou se renovar o elo com aquilo *que está fora de si*. Muitos de nós não queremos forçosamente nos transformar em artistas; mas muitos de nós gostaríamos de nos transformar, pelo menos por algum tempo, em obra de arte. A obra que opera com o deslumbramento permite isso – por um instante que seja. Esse instante pode ser aqui alcançado. A excitação para deslumbrar-se é individual, o que excita uns não excita outros. Mas diante de alguma das peças aqui mostradas, a excitação será possível. E sabendo do convite, o observador talvez se anime a tornar-se sensível e ser, embora provisoriamente, uma delas....



um ensaio para a experiência da suspensão

martin grossmann
vice-diretor

Essencialmente a arte não habita um lugar e é atemporal. É matéria abstrata, fruto de processos sensório-mentais. Seu ambiente primeiro não é concreto, material ou físico; trata-se de uma atividade em suspensão, uma ideação. A proposição criativa é iniciada em uma neutralidade virtual, em uma instância paralela à outras dimensões, reais ou abstratas.

Essa modelação virtual é processada pelo artista no trânsito entre os sentidos e as atividades mentais conduzidas por uma intenção de expressão criativa. É o artista que libera essa potencialidade em sua mente e é ela que propicia a idealização de sua criação. Tudo é possível nessa instância, pois é nela que podemos experienciar a liberdade total. A ampliação ou revisão do entendimento das coisas e do mundo perpassa essa instância. Nesse sentido não há restrições, tampouco limites, pois esses só se impõem em processos secundários ao da ideação, como, por exemplo, nos processos de materialização ou sociabilização dessa criação. A arte em sua primeira instância, na mente do artista, é portanto uma meta-coisa: algo além da linguagem, da fisicalidade, da materialidade, da mídia, da coisa em si, etc. A arte nesse seu primeiro estágio seja talvez até uma meta-experiência, por ser um processo singular e individual. Essa sua condição inibe assim possibilidades de compartilhamento e subsequentemente de conhecimento.

No entanto o ato criativo não para por aí, pois para tornar-se arte é necessário um outro grande esforço: o da sociabilização dessas idéias, ou seja, a transposição da ideação para o campo das mediações culturais. Na primeira instância da arte, na ideação, não há mediação, pois esse mundo abstrato é revelado pelo e ao próprio indivíduo sem auxílio de um interlocutor, de um instrumento, de um aparelho ou de um meio. O indivíduo vivencia sua criação em uma instância ideal, autista. Trata-se de arte pura. Considerando esse fenômeno é possível sugerir que o enigma da arte não está necessariamente na obra, mas em sua ideação. Esse fenômeno é fascinante para nós que estamos de fora. Desejamos desvendar suas particularidades e até vivenciá-lo. Missão impossível, uma vez que não há como compartilhar os segredos e nuances dessa individualidade. Por se tratar de uma meta-coisa é também um enigma sem solução e assim algo que não está sujeito a questionamentos, críticas e até análise.

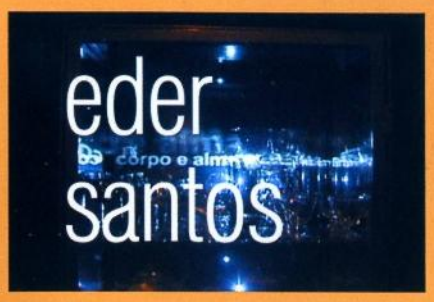
Os problemas da e para a arte apareçem de fato na passagem dessa instância para o campo da sociabilização. Geralmente a arte perde o seu estado de meta-coisa nessa transposição do universo mental para o universo das mediações culturais. Na mente do artista, a arte é potência, já nos processos de transferência e comunicação dessa ideação, transforma-se em meio e finalidade. Isso também pode sugerir que, em primeira instância, somos todos potencialmente artistas, uma vez que nossa mente é o templo de nossa individualidade. No entanto, o artista se revela como tal quando ele intencionalmente procura transpor suas concepções sensorio-mentais criativas para os domínios da sociabilidade. Ou seja, o que detona esse processo é também uma volição de artista. O artista torna-se agente da cultura: para consolidar a sua arte ele precisa interagir com meios, suportes, sistemas, ambientes, contextos específicos e especializados, interlocutores e público. Para tanto, o primeiro passo é o de tornar-se um mediador entre sua ideação e meios capazes de representar e transmitir essas suas concepções artísticas.

Se o artista manifesta-se por meio da pintura, por exemplo, ele vai necessitar de algum tipo de suporte (meio) para em sua superfície representar sua ideação. O papel, a tela, uma parede, e até ambientes virtuais emulados digitalmente são geralmente usados nessa operação. O artista torna-se assim um mediador entre sua arte pura e um meio capaz de consolidar suas concepções artísticas. Esse primeiro ato no processo de sociabilização coloca a arte no tempo e no espaço, ou melhor, no espaço-tempo. A consolidação de sua ideação em um suporte ou contexto é uma forma de inserção no mundo, no mundo do artista (sincrônico) e no mundo socio-cultural (diacrônico). O ato criativo integra o tempo sincrônico da existência do artista no momento da transposição do mundo mental para o mundo material.

Até meados do século XIX essa operação era mais facilmente entendida, pois tomava forma em um espaço mitificado: o atelier do artista. Era nesse local que a arte se apresentava a outros indivíduos. Para o nosso imaginário isso ainda está associado ao berço, lugar onde alguma coisa teve origem. No entanto, o valor simbólico do atelier tem sido ofuscado pelas inúmeras possibilidades de atuação que vem sendo exploradas pelos artistas, principalmente quando o artista se torna um *flâneur*, ou seja, quando ele assume sua condição urbana no século XIX, acontecimento magistralmente registrado pelo poeta francês Baudelaire. O artista, a partir de então, se vê imerso em uma complexidade existencial nunca antes experienciada, o que o leva a expandir seu campo de ação. O artista dispõe hoje não só dos suportes tradicionais como a pintura e a escultura como também tem diante de si uma multiplicidade de meios e contextos nos quais e com os quais ele pode atuar. Um outro fator instigante mas complicador é a noção de que a arte hoje se constitui por meio de uma rede de elementos interdependentes conectada inclusive com o "tempo-real" das coisas no mundo. Nesse sentido a experiência do artista se corresponde à experiência de sua criação que, por sua vez, se corresponde à experiência daquele que a frui ("o observador") e, finalmente, à outras experiências simultâneas. Mas essa rede de convivências ainda depende de outras instâncias de sociabilização e formalização de nossa cultura. As relações entre essas esferas ainda são, em grande parte, conduzidas por outros mediadores, os agentes culturais especializados, entre











bill viola





eles: historiadores, teóricos, curadores, críticos e, em certos momentos, até mesmo alguns artistas.

Esses agentes avalizam as produções de arte e selecionam o que deve ser inserido em contextos específicos para a arte. A galeria de arte é um desses espaços, o livro é outro e o museu continua sendo o templo maior. Esses especialistas são os principais condutores do processo de institucionalização da arte. Por meio deles o trabalho de arte é integrado a exposições, a coletâneas, a mostras, a coleções, ao patrimônio. Nesses contextos são ativadas outras formas de mediação, tendo sempre em mente a necessidade da sociabilização do ato criativo. Outros agentes podem ser elencados nesse estágio: pesquisadores, conservadores, educadores, monitores, jornalistas, publicitários, etc. Como vemos, trata-se de uma verdadeira corrente de mediações.

Um outro fenômeno que também está associado a essa corrente é a questão da interpretação. O sujeito que entra em contato com uma obra de arte, no atelier do artista, em espaços institucionais (galerias, museus, livros, etc.) e até mesmo em espaços alternativos, inevitavelmente exerce sua capacidade interpretativa. No confronto com a obra e seu contexto relativo, vários entendimentos são possíveis. Esses entendimentos são orquestrados pelo repertório e pela experiência do receptor influenciados pelo ambiente onde se encontram e pelo estado atual da cultura, pelo espírito de época (Zeitgeist). As leituras são muitas. Elas se sobrepõe e se intercalam. Uma miríade de possibilidades interpretativas se abre não só ao receptor como aos demais participantes nessa rede de mediações culturais. Em seu processo de sociabilização, a obra pura é portanto adicionada de várias camadas de mediação, incluíndo aí a interpretação.

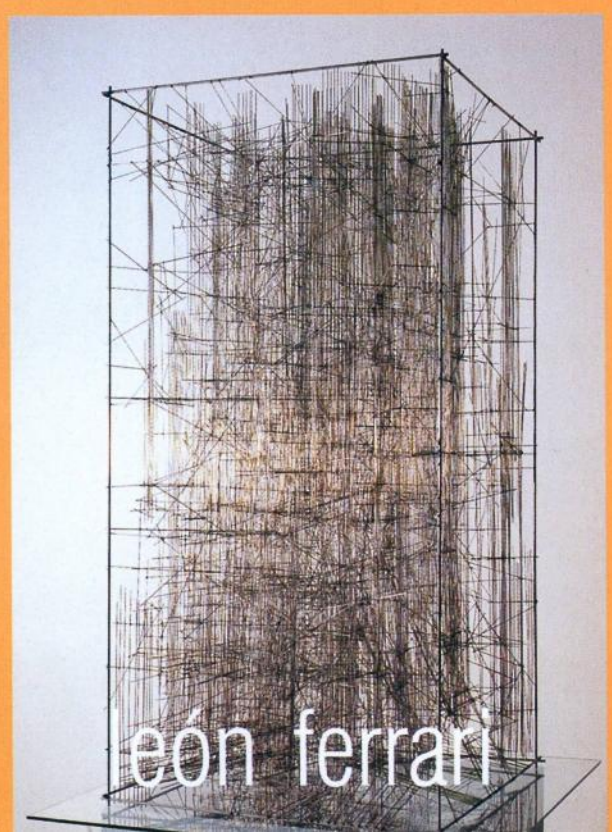
O contexto da arte na atualidade se apresenta como um sistema complexo, dinâmico, multi-facetado e multi-cultural permitindo portanto infinitas combinações, seja sob o aspecto da produção, da mediação como também da recepção. Muitas vezes, certos artistas e outros agentes especializados consideram essa complexidade com ressalvas, principalmente no que diz respeito a atuação da mediação pois, idealmente para eles, o receptor deveria poder experienciar a obra em seu estado integral. Esse idealismo faz parte da conjuntura da arte há muito tempo, atingindo o seu ápice no Modernismo, principalmente com o sucesso da fórmula do espaço de arte "cubo-branco"; galerias expositivas presumidamente impecáveis e assépticas, que permitem a convivência pacífica e ordenada de obras distintas. No entanto, a crítica tem demonstrado como esse paradigma tem alimentado o mito da arte como produção erudita e ideológica, acessível a uma minoria especializada, capacitada e equipada para a "verdadeira" experiência da arte. Nesse contexto idealizado do "cubo branco" a empatia com uma obra seria assim um privilégio para poucos, quando o espírito de uma obra é correspondido pelo espírito daquele que a frui.

Como vemos, a fruição de uma obra de arte está sujeita a vários percalços e condições pormenorizadas. Raras são as oportunidades de um contato arrebatador com uma obra, capaz de se sobrepor a todo o drama que consiste o campo das mediações culturais. Quando tentamos definir arte geralmente incluímos em nossa explicação a sua capacidade para deslumbrar. Mas na prática, quando isso acontece de fato? Ou, pergunto: teria toda a obra de arte a necessidade de proporcionar tal experiência?

Não. A arte na modernidade se apresenta de forma plural. São muitas as possibilidades de ação, mediação, interpretação e até de fruição. Por outro lado, pela nossa própria experiência, sabemos que a ocorrência do deslumbramento no ambiente de arte é um fenômeno raro. Poucas obras nos arrebatam, nos enlevam, nos conduzem de fato a um estado de suspensão total. Poucas obras detonam experiências únicas, semelhantes ao que a arte pura proporciona ao artista. A suspensão total que o deslumbramento permite é algo que não nasce do acaso e tampouco está totalmente sujeito à subjetividade do produtor ou do receptor. Esse estado, que anestesia nossos impulsos racionais, normativos e interpretativos, é resultante de uma sinergia singular propiciada pela disposição dos elementos envolvidos. Ou seja, deve haver entre as partes o anseio para esse acontecimento. Estratégias para deslumbrar é um ensaio nessa direção.



paulo
pasta



bia lessa

opinião pública

"A mais rica experiência estética da minha vida."
João Martins – Recife-PE
(Mac Cid. Universitária)

"La descripción de los espacios y tiempo atraves de las obras son sensacionales."
Diego Carvajal – FUSM / Colômbia
(Mac Cid. Uviversitária)

"An interesting sample of mind projection in which reality comes to life from the hidden mind space into art."
Avelino Lima – Parkersburg, WV, USA
(MAC Cid. Universitária)

"É uma das exposições mais lindas que já vi. Tenho constantemente indicado aos amigos."
Claudeci O. Campos – SP. 23/12/01
(Galeria do SESI)

"Några fina konstverk."
Sara Forsberg / Östersund, Suécia
(MAC Cid. Universitária)

"Belíssima exposição! Volto renovado à minha cidade da Bahia!"
José Eduardo – 16/12/01
(Galeria do SESI)

"Molto interessante l'approcio comparativo tra Jappone e Brasile."
Lugano, Suiza
(Galeria do SESI)

"A wonderful exposition, an impressive series of Italian futurists."
Gasparo – 14/12/01
(MAC Cid. Universitária)

"Foi, confesso, a primeira vez que visitei um museu, e garanto que foi muito interessante. Pretendo visitar outros. Parabéns."
SP. 09/12/01 – Esdras
(MAC Cid. Universitária)

八木 信子 仙台市青葉区折立5-7-28 Japan

"Voltei! É maravilhoso!"
João Elias de Brito
(Galeria do SESI)

"Hoje, 23/12/01, esta exposição me transmitiu paz e grande alegria, um incomparável presente de natal."
Leda C. – SP
(Galeria do SESI)

"Thank you for showing love to Japan, i need it so much. Japan is amazingly beautiful – i almost forgot [that] among the all hustled cities."
Reilko Shinota - Japan
(Galeria do SESI)

"Bem cuidado e surpreendente. O Museu de Arte Contemporânea se revela a cada olhar."
Daniela Eufrásio Amado
(MAC Cid. Universitária)

Museu de Arte Contemporânea da USP
Galeria de arte do SESI

NA GALERIA DE ARTE DO SESI

De 12 de março a 9 de junho de 2002

• *Estratégias para Deslumbrar*

• Obra em contexto: *Verde, vermelho e rosa*, 1954; por Alfredo Volpi.

De terça a sábado, das 10 às 20h - domingo, das 10 às 19h.

Galeria de Arte do SESI
Av. Paulista, 1313
Informações: SESI - 3284 3639 • MAC - 3091 3538

NO MAC USP - CIDADE UNIVERSITÁRIA

De 18 de fevereiro a 30 de junho de 2002
• *22 e a idéia do moderno*

• Coleção Permanente do Acervo MAC USP

Venha conhecer o novo MAC USP na Cidade Universitária



O MAC Cidade Universitária foi reinaugurado em dezembro de 2000 depois de passar por uma série de melhorias que o dotaram com os equipamentos mais atualizados em condicionamento de ar, iluminação, combate a fogo e proteção contra vandalismo. O Museu conta agora com sete galerias para exposições, um Gabinete de Papel onde o público tem acesso a mais de 400 obras, sala de consulta ao site e ao CD-Rom do Museu, biblioteca e nova loja. Tudo isso com muita segurança para o público e para as obras, num espaço totalmente climatizado.

As novas condições físicas foram dadas para abrigar o acervo do MAC, o mais importante do país no gênero e que ocupa lugar destacado na América Latina. A exposição permanente do acervo inaugurada em abril oferece uma visão da arte moderna e contemporânea, brasileira e estrangeira, desde o início do século XX. A partir da obra mais antiga - uma pintura a óleo de Giacomo Balla, datada de 1906 - o MAC pode ilustrar com seu acervo praticamente todos os principais movimentos artísticos dos últimos cem anos. Cada galeria do Museu abriga um conjunto de obras com identidade precisa.

A exposição apresenta cerca de 500 obras de artistas como Matisse, Braque, Picasso, Miró, Léger, Tarsila, De Chirico, Anita Malfatti, Flávio de Carvalho, Waldemar Cordeiro, Morandi, Kandinsky, Leda Catunda, Max Bill, Brecheret, Regina Silveira e Evandro Jardim, entre tantos outros.

Rua da Reitoria, 160 - Cidade Universitária
Terças, quartas e sextas das 10 às 19h.
Quintas das 11 às 20h.
Sábados e domingos das 10 às 16h.
Segundas - fechado.

MAC USP - www.mac.usp.br • infomac@edu.usp.br

Realização

MAC
Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo

SESI

Apoio Institucional

AAMAC

PRO DAC

The Capital Flat

Alves Tegam
Transportes Especiais

Universidade de São Paulo

Reitor • Adolpho José Melfi
Vice-Reitor • Hélio Nogueira da Cruz
Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária • Adilson Avansi de Abreu
Pró-Reitor de Pós-Graduação • Suely Vilela
Pró-Reitor de Graduação • Sonia Teresinha de Sousa Penin
Pró-Reitor de Pesquisa • Luiz Nunes de Oliveira

Museu de Arte Contemporânea da USP

Diretor • José Teixeira Coelho Netto
Vice-Diretor • Martin Grossmann
Div. de Curadoria • Katia Canton
Div. de Ensino e Ação Cultural • Maria Helena Pires Martins
Div. Preservação e Documentação • Isis Baldini Elias
Divisão Admin. • Francisco Hermógenes de A. S. Sonnewend
Serviço de Museografia • José Gabriel Borba
Gerência de Produção • Rosana Marçal do Valle Nogueira
Biblioteca Lourival Gomes Machado • Lauci Bertoluci

Serviço Social da Indústria

Diretor Regional • Horacio Lafer Piva
Superintendente Operacional • Luis Carlos de Souza Vieira
Superintendente de Integração • José Felício Castellano

Conselho Regional • Dante Ludovico Mariutti • Luiz Alberto Soares Souza • Carlos de Paiva Lopes • Antonio Funari Filho • Luis Eulalio de Bueno Vidigal Filho • Wilson Sampaio • Artur Rodrigues Quaresma Filho • Nelson Abbud João • José Kalicki • Paulo Tamm Figueiredo.

Associação de Amigos do MAC USP

Presidente • Elmira Nogueira Batista
Vice-Presidente • Sonia Guarita do Amaral
Diretor Financeiro • Jean-Marc Etlin
Diretor Comunicação • Paulo Lemos
Diretora Administrativa • Ana Maria Ometto Altério
Diretor Cultural • José Teixeira Coelho Netto
Diretoras • Mariangela Ometto Rolim • Alice Lienert • Glória Manzon
Conselho Fiscal • Eduardo Alves de Moura • José Roberto Opice • Guilherme Afonso Ferreira

Foto da capa: Charles Michael Murray / Stock Photos

agradecimentos à: Stock Photos

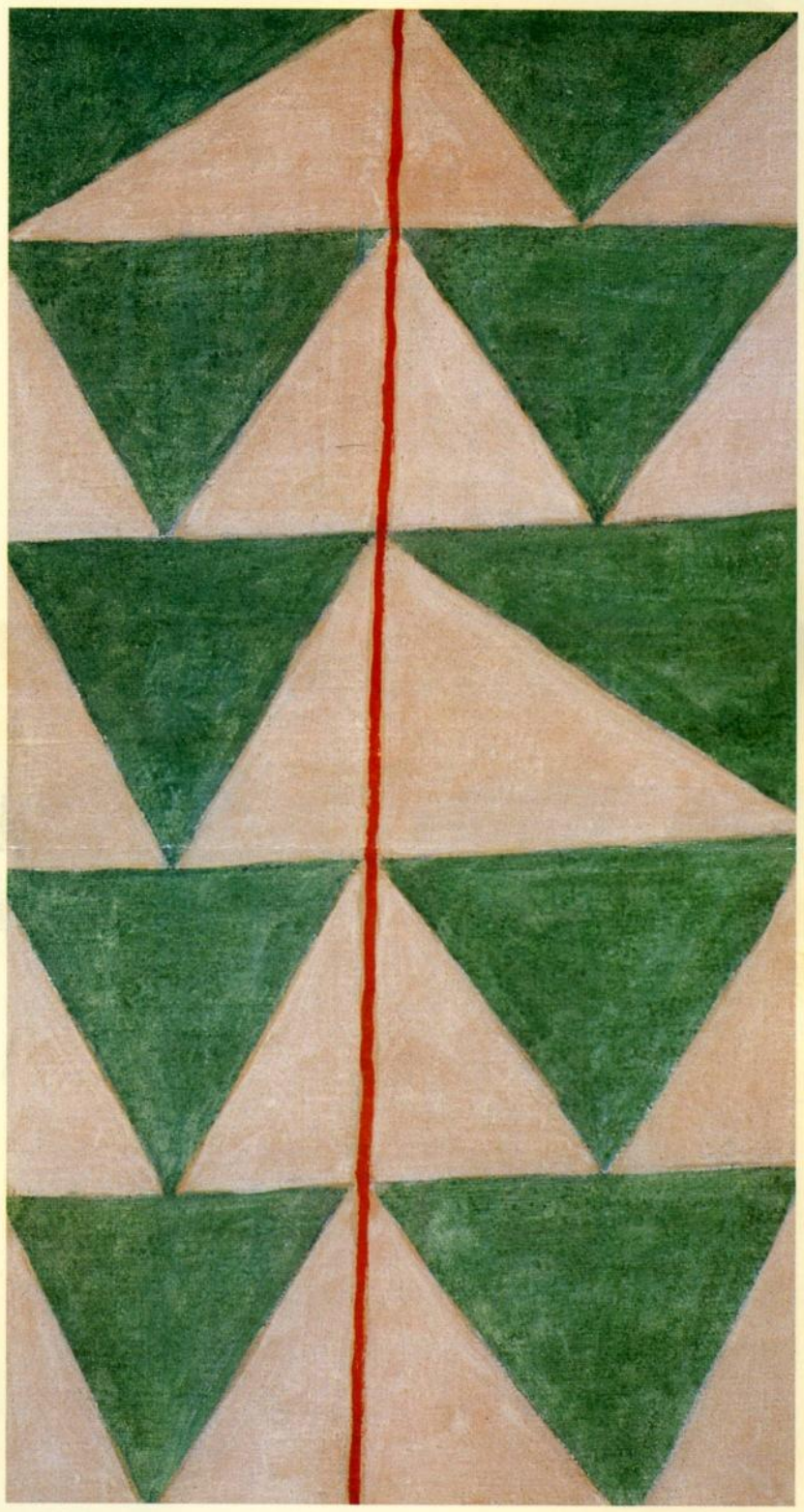
Obra página 3: Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes (Dois homens contemplando a lua)*, 1830 • Coleção The Metropolitan Museum of Art, New York (Obra ilustrativa do texto, não participa da mostra).

Projeto gráfico: Elaine C. Maziero • Assistente: Mary A. Oliveira

OBRA fora de CONTEXTO

Verde, vermelho e rosa, 1954; por Alfredo Volpi (Lucca, Itália, 1896 – São Paulo, 1988)

Teixeira Coelho



Habitualmente, o MAC tem mostrado, em suas exposições, uma seção intitulada "Obra em contexto" na qual uma peça em particular é posta em evidência com o acréscimo de informações além daquelas que aparecem nas simples etiquetas tradicionais. O objetivo é ampliar o cenário para o desfrute da obra, convidando o observador a deter-se um pouco mais diante da peça e refletir sobre o que lhe é proposto. Essa contextualização por vezes se faz com outras obras do mesmo artista e, outra vezes, com elementos de diversa origem.

Nesta ocasião, como se vê, o título da seção se alterou. Não apenas porque o método de apresentação será outro. É que esta tela de Volpi ficou largas décadas sem ser vista no MAC. Talvez mesmo, nunca tenha sido exposta. Constava inicialmente da longa e destacada relação de obras que o colecionador Theon Spanudis doou ao MAC em 1979. Mas antes da formalização do ato, Theon Spanudis destinou-a à Associação dos Amigos do MAC visando a feitura de um catálogo da coleção doada mediante a venda da obra. O catálogo sairá em breve e talvez a venda da obra não seja necessária. E a peça ficou no museu, no entanto bastante fora de contexto: guardada longe das outras telas de Volpi, era um adendo ignorado.

Agora, então, *Verde, vermelho e rosa* é mostrada em lugar de destaque.

É uma obra com uma história. Em 1964 integrou a mostra do Brasil na 32ª. Bienal de Veneza. Cada edição dessa bienal é, sem dúvida, uma história em si. Mas essa teve alguns componentes diferentes. Uma de suas seções chamou-se "Arte de hoje nos museus". Ideada por um comitê proposto e integrado pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan, mais tarde prefeito de Roma, esse setor abrigava apenas obras de pintura e escultura feitas a partir de 1950 e destinava-se a oferecer uma antologia da arte então contemporânea, constituindo-se não num "museu imaginário", como escreveu na apresentação do catálogo o secretário-geral da Bienal, Gian Alberto Dell'Acqua, mas um verdadeiro "museu dos museus". Um dos objetivos da mostra era, na palavra de Argan, investigar a razão e a função do museu no cenário da arte moderna. O MAM do Rio de Janeiro foi o representante do Brasil, com obras de Antonio Bandeira, Mabe e Ivan Serpa ao lado de estrangeiros como Hartung, Morandi e Soulages. A idéia de um setor dos museus dentro de uma bienal parece hoje fora de lugar — embora os núcleos históricos de algumas dessas mostras sejam um pouco isso.

Mais notável sob o ponto de vista do Brasil foi o fato de que nessa Bienal de 1964 um novo pavilhão lhe foi acrescentado: o pavilhão brasileiro, construído em tempo recorde (como sempre...) no outro lado do canal que corta o terreno da Biennale, formando um eixo com o pavilhão de Veneza. Como destaca Dell'Acqua em seu prefácio, a idéia era um antigo desejo do comissário da delegação brasileira naquele mesmo ano, Francisco Matarazzo Sobrinho, então presidente da Bienal de São Paulo.

É nesse contexto especial que as obras de Volpi aparecem em Veneza. No prefácio do capítulo brasileiro, assinado por Murilo Mendes e que se inicia com um comentário sobre uma retrospectiva parcial que então se propunha de Tarsila, vem dito que Volpi havia estado ligado à tradição da pintura popular, como pintor e decorador mural (outro modo de referir-se à sua até ali anônima condição de artesão) e que havia se libertado dessa situação para integrar um "grupo de pintores abstrato-concretos que reformularam os dados da pintura brasileira", cabendo-lhe ainda a "missão de corrigir — de resto, sem intenções polêmicas—o lado retórico dos mestres que entre 1930 e 1945" haviam dominado a cena da pintura brasileira. E Murilo Mendes conclui a apresentação de Volpi dizendo que "sua obra completa manifesta o triunfo do espírito consciente e planificador sobre as forças obscuras do instinto". Sem nenhuma grande intenção polêmica, esta visão da obra de Volpi, na qual um espírito consciente e planificador predomina sobre o instinto e na qual o instinto é apresentado como submetido a "forças obscuras", subentendendo-se que a planificação dirigida é superior à manifestação do instinto, não dá para engolir e só pode ser percebida como adesão do apresentador aos ideais "abstrato-concretos".

O que importa, porém, é o vigor da tela em si, distinta, em sua irregularidade singular, do geometrismo mais uniforme de muitas outras pinturas de bandeirinhas que Volpi fez.

Não é só por curiosidade que vale indicar os companheiros de Volpi naquela empreitada vêneta: além de Tarsila, para lá foram Maria Bonomi, Frans Krajcberg, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Glauco Rodrigues e Franz Weissmann. Por alguma coincidência, todos esses são artistas que integram a coleção do MAC – ao qual o mesmo Ciccillo Matarazzo havia dado origem um ano antes daquela Biennale, em 1963 portanto, ao doar sua coleção para a USP...

Em princípio, a obra escolhida para a seção "Obra em contexto" não segue o princípio norteador do restante da exposição que acompanha. Por vezes, o contraria. Neste caso, o mesmo deslumbramento que se persegue nas outras peças pode ser aqui encontrado...

Colaboração: Isis Baldini e
Biblioteca do MAM-SP