

Marconi Drummond Lage

DISPOSITIVO EXPOSITIVO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração:
Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador
Prof. Dr. Stéphane Denis Albert Rene Huchet.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes | UFMG
2011

Drummond, Marconi, 1964-

Dispositivo expositivo [manuscrito] / Marconi Drummond Lage. – 2011.

118 f. : il. + 3 impressos gráficos, 1 folheto, 12 cartões postais, 10 catálogos, em caixa 35 x 25 x 7 cm.

Orientador: Stéphane Denis Albert Rene Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Arte – Técnicas de exposições – Teses. 2. Artes gráficas – Teses. 3. Curadoria (Arte) – Estudo e ensino – Teses. 4. Museus de arte – Exposições – Teses. 5. Artistas e museus – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 7. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 8. Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, MG) – Exposições – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título. CDD: 069.5



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **MARCONI DRUMMOND LAGE** Número de Registro **2009711011**.

Titulo: **DISPOSITIVO EXPOSITIVO**

Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet – Orientador - EA/UFMG

Profa. Dra. Patrícia Dias Franca Huchet – titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 17 de novembro de 2011

RESUMO

A partir dos campos fronteiriços da curadoria, da expografia e do *design* gráfico, este projeto de pesquisa propõe estudos que enfoquem aspectos e relações entre os processos de produção, circulação e apresentação das manifestações artísticas e dos elementos formadores da cadeia expositiva (artista-curador-espectador). Como objeto de estudo e aprofundamento, a pesquisa pauta-se no entrecruzamento de projetos autorais (curatoriais e gráficos) desenvolvidos no Museu de Arte da Pampulha (MAP), entre 2006 e 2010. Entremeados à discussão destes projetos são abordadas práticas e manifestações artísticas diretamente conectadas às experiências de desmaterialização da arte desenvolvidas por artistas conceituais atuantes nos anos 1960. Contrapontos contemporâneos são apresentados. Adjacente ao texto dissertativo encontra-se outro texto, documental e iconográfico: dez catálogos de exposições desenhadas para o MAP. O objetivo da pesquisa é tecer especulações sobre a prática curatorial desdobrada em dois suportes distintos: a organização gráfica do espaço expositivo e o espaço expográfico da publicação.

PALAVRAS-CHAVE:

Curadoria, expografia, dispositivos gráficos, arte contemporânea, Museu de Arte da Pampulha.

ABSTRACT

From the borderline fields of curatorship, expographics and graphic design, this research project proposes studies focusing on aspects and relationships between the processes of production, circulation and presentation of the artistic manifestations and the formative elements of the exhibition chain (artist – curator – audience). As an object of study, the research is based on a crisscross of original projects (curatorial and graphic) developed at the Pampulha Art Museum (MAP - Belo Horizonte, Brazil) between 2006 and 2010. Artistic practices and manifestations directly connected to the art dematerialization experiments developed by conceptual artists of the 1960s are addressed within the discussions of these original projects. Contemporary counterpoints are presented. Adjacent to the dissertation text there is another text, both documental and iconographic: ten exhibit catalogues drawn for MAP. The objective of the research is to speculate on the curatorial practice unfolded in two different supports: the graphic organization of the exhibit space and the expographic space of the publication.

KEY WORDS:

Curatorship, exhibition design, graphic devices, contemporary art, Museu de Arte da Pampulha (Pampulha Art Museum).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 - Vista parcial da exposição "Neovanguardas", Museu de Arte da Pampulha, 2007/2008. **14**
- FIGURA 2 - Vista parcial da exposição "Neovanguardas", Museu de Arte da Pampulha, 2007/2008. **14**
- FIGURA 3 - John Latham, "Arte e Cultura", 1966. **16**
- FIGURA 4 - Marcel Duchamp, "Boîte-en-Valise", 1935. **17**
- FIGURA 5 - "Territórios", Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, 1969. **18**
- FIGURA 6 - Carta, Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, 1970. **21**
- FIGURA 7 - Revista "NOIGANDRES 4", 1958. **23**
- FIGURA 8 - Cartaz "Semana Nacional de Poesia de Vanguarda", 1963. **23**
- FIGURA 9 - Wladimir Dias-Pino, "Solido", 1955-56. **25**
- FIGURA 10 - Décio Pignatari, "Beba Coca-cola", 1957. **26**
- FIGURA 11 - Haroldo de Campos, "entre par(edes)ênteses", 1956. **26**
- FIGURA 12 - Volante "Do Corpo à Terra", Belo Horizonte, 1970. **32**
- FIGURA 13 - Frederico Morais. Lição 1, da série "Quinze lições sobre arte e história da arte - Apropriações: homenagens e equações", 1970. **33**
- FIGURA 14 - Frederico Morais. Lição 13, da série "Quinze lições sobre arte e história da arte - Apropriações: homenagens e equações", 1970. **33**
- FIGURA 15 - Catálogo da exposição "Neovanguardas", 2007/2008. **34**
- FIGURA 16 - "Corpo a corpo in cor[pus] meus", Tesesinha Soares, década de 1970. **35**
- FIGURA 17 - "Corpo a corpo in cor[pus] meus", Tesesinha Soares, década de 1970. **35**
- FIGURA 18 - Teresinha Soares, estudo para a obra "Um-dois feijão com arroz, três-quatro farinha no prato, cinco-seis sal, sol e areia". **35**
- FIGURA 19 - Exposição "Neovanguardas", Museu de Arte da Pampulha, 2007/2008. **36**
- FIGURA 20 - "Corpo a corpo in cor[pus] meus", Tesesinha Soares, 1970. **36**
- FIGURA 21 - Frederico Morais. audiovisual "Agnus Dei" (da série "A Nova Crítica"), 1970. **39**
- FIGURA 22 - "Inserções em circuitos ideológicos: 1. Projeto Coca-cola", Cildo Meireles, 1970. **40**
- FIGURA 23 - Suplemento Literário do Minas Gerais, 1970. **41**
- FIGURA 24, 25, 26 - Vistas do ateliê/arquivo do artista Paulo Bruscky, Recife, Pernambuco. **48**
- FIGURA 27 - Vista parcial da sessão dedicada a Arte Postal, XVI Bienal de São Paulo, 1981. **53**
- FIGURA 28 - Vista geral da XVI Bienal de São Paulo, 1981. **53**
- FIGURA 29 - Planta da XVI Bienal de São Paulo, 1981. **53**
- FIGURA 30 e 31 - Vista geral da exposição "Poéticas Visuais", MAC-USP, 1977. **54**
- FIGURA 32 - Vista geral da exposição "Live in your head - When attitudes become form - Works, Concepts-Processes-Situations-Information", 1969. **56**
- FIGURA 33 - Vista geral da exposição "Live in your head - When attitudes become form - Works, Concepts-Processes-Situations-Information", 1969. **56**
- FIGURA 34 - Catálogo da exposição "Live in your head - When attitudes become form - Works, Concepts-Processes-Situations-Information". **56**
- FIGURA 35 - Vista geral da exposição "Information - Summer 70". **57**
- FIGURA 36 - Capa do catálogo da exposição "Information - Summer 70". **57**
- FIGURA 37 - "Banco de ideias", exposição "P_Bruscky: uma obra sem original", 2010. **59**
- FIGURA 38 - Paulo Bruscky, "É proibido colar cartaz", 2010. **59**
- FIGURA 39 - Paulo Bruscky & Daniel Santiago, "Fogueira", 1974. **60**
- FIGURA 40 - Paulo Bruscky, exposição "P_bruscky: uma obra sem original", MAP, 2010. **60**

- FIGURA 41 - Paulo Bruscky, "Con(c)(s)(?)erto Sensorial". 1972. **61**
- FIGURA 42 - Paulo Bruscky. Convite para "Con(c)(s)(?)erto Sensorial", 2010. **61**
- FIGURA 43 - Paulo Bruscky. Caixa de fósforo "Con(c)(s)(?)erto Sensorial", 2010. **61**
- FIGURA 44 - Paulo Bruscky, "Fonte", 1982, desenho preparatório. Fonte: arquivo Paulo Brusky. **62**
- FIGURA 45 - Paulo Bruscky, "Fonte", sem data. **62**
- FIGURA 46 - Paulo Bruscky, "Fonte", 2010. **62**
- FIGURA 47 - Detanico Lain, "Utopia", 2001-2003. **65**
- FIGURA 48 - Detanico Lain, "Utopia", 2001-2003. **66**
- FIGURA 49 - Alvaro de Sá, "Alfabismo", poema-processo, 1967. **67**
- FIGURA 50 - A. Detanico e R.Lain, "Braille Ligado (Espaço em branco)", 2008. **71**
- FIGURA 51 - Jac Leirner, "O livro (dos cem)", 1987/2006. **72**
- FIGURA 52 - Projeto expográfico da mostra "Coisário Casino Museu". **76**
- FIGURA 53 - Regina Silveira, exposição individual "Compêndio [RS]", 2007. **81**
- FIGURA 54 - Adriana Varejão. "Green Sauna", 2003. **86**
- FIGURA 55 - Azulejo, Museu de Arte da Pampulha. **86**
- FIGURA 56 - Adriana Varejão, vista parcial da fachada do Museu de Arte da Pampulha, 2008. **86**
- FIGURA 57 - "January 5 - 31. 1969", 1969. **97**
- FIGURA 58 - "The Xerox Book" (C. Andre, R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, S. LeWitt, R. Morris, L. Weiner), 1968. **98**
- FIGURA 59 - Mel Bochner, "Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as Art", 1966. **100**
- FIGURA 60 - Capa do catálogo-exposição "March 1-31,1969", 1969. **102**
- FIGURA 61- Carta-convite, "March 1-31,1969", 1969. **102**
- FIGURA 62 - Damien Hirst, "Point d'ironie", edição nº 40, 2006. **109**
- FIGURA 63 - "Nervo Óptico", conjunto de 13 cartazes, 1977/1978. **110**
- FIGURA 64 e 65- "Nervo Óptico", 6ª edição (1977); 12ª edição (1978). **110**
- FIGURA 66 - Edições "Rex Time": nº 1 (1966); nº 2 (1966); nº 3 (1966). **111**
- FIGURA 67 - Grupo REX. **112**
- FIGURA 68 - Mary Vieira, cartaz "Brasilien Baut", 1954. **113**
-
- LÂMINA 1 - Neovanguardas, 2007/2008. **29, 30, 31**
- LÂMINA 2 - Paulo Bruscky, 2010. **49, 50, 51**
- LÂMINA 3 - Detanico Lain, 2008. **68, 69, 70**
- LÂMINA 4 - Regina Silveira, 2007. **82, 83, 84**
- LÂMINA 5 - Fachadas. **87, 88, 89**
- LÂMINA 6 - Entre Salões, 2009. **92, 93, 94**
- LÂMINA 7 - Cartaz/convite: MAP. **106, 107, 108**

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. DISPOSITIVOS EXPOSITIVOS	13
2.1 SITUAÇÃO NEOVANGUARDAS	13
2.2 EXERCÍCIO P_BRUSCKY	43
2.3 TIPOGRAFIAS PARA O ESPAÇO	64
2.4 SOBRE COISAS E MUSEU	73
2.5 DISPOSITIVO: PLATAFORMAS GRÁFICAS	80
2.6 EXPERIÊNCIAS GRÁFICO-CURATORIAIS	95
2.7 GRÁFICA EXPOSITIVA	104
3. POLIGRÁFICOS [anexo]	
DEZ CATÁLOGOS	
E UMA EXPERIÊNCIA GRÁFICO-CURATORIAL	
4. PÓS-ESCRITURA: IMAGINÁRIO DO MUSEU	114
REFERÊNCIAS	116

1. INTRODUÇÃO

A partir dos campos fronteiriços da curadoria, da expografia e do *design* gráfico, o presente projeto de pesquisa propõe estudos que enfoquem aspectos e relações entre os processos de produção, circulação e apresentação das manifestações artísticas e dos elementos formadores da cadeia expositiva (artista-curador-espectador).

As experiências gráficas e curatoriais, desenvolvidas ao longo de dez anos, muitas vezes de forma simultânea e integrada, converteram-se em espaços de criação, nos quais pude transitar com desenvoltura pelos inúmeros aspectos constitutivos do evento expositivo: pesquisa, sinalização, expografia, curadoria, projeto gráfico e documentação.

Ao assumir o projeto gráfico dos documentos que registravam o recorte curatorial – catálogos, volantes, convites – observei que algumas vezes as publicações transformavam-se, de forma autônoma, em plataformas de experimentação, ao mesmo tempo que a organização da exposição constituía-se em exercício gráfico. Dessa maneira, partes integrantes do mesmo sistema convergiam-se, expandindo a noção de espaço expositivo. Uma prática de criação em dois suportes físicos distintos: a organização gráfica do espaço expositivo e o espaço expográfico da publicação.

Como objeto de estudo e aprofundamento, a pesquisa pauta-se nesse entrecruzamento de projetos autorais com ênfase nos projetos curatoriais e gráficos desenvolvidos no Museu de Arte da Pampulha, entre 2006 e 2010. Aqui interessa adotar o espaço museológico como campo de especulação e análise do exercício artístico e curatorial.

Ao investigar o conceito de espaço expositivo, a pesquisa pretende prospectar novos dispositivos utilizando o *design* e a expografia como estratégias gráfico-curatoriais, bem como rastrear novos meios de circulação de ideias, extrapolando a noção de espaço físico de um museu ou galeria de arte, *habitat* convencional de recepção e mediação da obra de arte.

Adotar a publicação como espaço possível para exercícios curatoriais e práticas artísticas remete-nos diretamente às experiências radicais de desmaterialização da arte desenvolvidas por artistas conceituais atuantes na metade dos anos 1960, epicentro da eclosão de ideias que discutiram a noção de autoria, obra e lugar. Dentre elas serão abordadas as seguintes manifestações: as experiências com arte postal realizadas pelos artistas brasileiros Paulo Bruscky e Julio Plaza, as proposições curatoriais e editoriais organizadas pelo galerista norte-americano Seth Siegelau, o coletivo gaúcho Nervo Ótico, a produção de poema-cartaz realizada pelo grupo "Noigandres", e o jornal-boletim "Rex Time", editado pelo Grupo Rex.

Contrapontos contemporâneos serão apresentados, a exemplo da curadoria editorial "Point D'Ironie", empreendida por Hans Ulrich-Obrist.

Na dissertação aqui apresentada, discorro sobre algumas fontes históricas fundamentais, entremeadas à discussão de projetos gráficos e curatoriais realizados no Museu de Arte da Pampulha. Estes referenciais históricos constam no corpo da dissertação sempre convocados e atrelados às curatorias por mim empreendidas, disparados pelas questões que estão no cerne de cada exposição realizada.

Considerando que a história da arte é interceptada indubitavelmente pela história das exposições, atenção especial é dedicada às mostras "Do Corpo à Terra", curadoria de Frederico Moraes, Belo Horizonte, 1970; "XVI Bienal de São Paulo", curadoria de Walter Zanini, 1981; "Information - Summer 70", organizada por Kynaston McShine no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1970; "Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as

Art” (Desenhos e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente encaradas como obras de arte), exposição organizada por Mel Bochner, Nova Iorque, 1966; e “Live in your head - When attitudes become form” (Quando as atitudes se tornam forma), curadoria de Harald Szeemann, Suíça, 1969; além das exposições “Prospectiva” e “Poéticas Visuais”, curadas na década de 1970 pelo professor Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Na crença de que os projetos curatoriais desenvolvidos no Museu de Arte da Pampulha constituíram-se como usina de pesquisa, em que empreendi grande parte das questões e enfrentamentos aqui apontados – espaço irradiador –, reivindica-se que a série de catálogos editados seja incorporada à dissertação como proposta prática e artística, conformando-se como um dos capítulos da dissertação.

A intenção é transformar o volume dissertativo, ele próprio, num colecionador de experiências, atravessado por acontecimentos gráficos e até mesmo expográficos, desencadeado por pistas coligidas e distribuídas ao longo do texto. Ausente de traço demonstrativo, pretendem revelar o pensamento curatorial sustentador de cada exposição. Contrapõem à leitura textual, uma leitura iconográfica.

Adjacente ao texto dissertativo encontra-se outro texto, documental e iconográfico: 10 catálogos, incorporadas ao programa expositivo do MAP, parte documental das mostras que estiveram sob minha curadoria:

1. REGINA SILVEIRA. 2007, 24 p.
2. EDER SANTOS. 2007, 16 p.
3. CHELPA FERRO. 2008, 16 p.
4. PROCEDENTE-MAP: NOVAS AQUISIÇÕES. 2008, 32 p.
5. CAO GUIMARÃES. 2008, 16 p.
6. ADRIANA VAREJÃO. 2008, 16 p.
7. DETANICO & R. LAIN. 2008, 16 p.

8. GRIVO. 2009, 16 p.
9. COISÁRIO CASSINO MUSEU. 2010, 38 p.
10. PAULO BRUSCKY. 2010, 20 p.

Para acessar esta série de catálogos consultar o volume impresso disponível no acervo bibliográfico da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG.

Finalizo a dissertação com uma operação artística disparada e impregnada por minha passagem pelo Museu de Arte da Pampulha. Trata-se de um dispositivo expositivo que inicia-se no corpo da dissertação, atravessa e descola-se dele, para retornar em forma de impressos colecionados. Um imaginário do Museu, amálgama de experiências sobrepostas.



2. DISPOSITIVOS EXPOSITIVOS

2.1 SITUAÇÃO NEOVANGUARDAS

Sob minha curadoria a exposição “Neovanguardas”¹ foi organizada pelo Museu de Arte da Pampulha (MAP) para marcar o seu cinquentenário. Irradiada através da coleção do museu, reuniu obras e registros documentais – textuais, iconográficos e videográficos – de um dos períodos mais férteis e também mais conturbados da cultura brasileira, com ênfase na produção ocorrida em Belo Horizonte (FIG. 1, 2 e LÂMINA 1).

No Brasil, entre 1964 e 1975, a arte se manifestou sob a compressão da censura implantada pelo regime militar, o que haveria de induzir a uma tomada de posição dos artistas, tanto política como artisticamente. É o momento da explosão da vanguarda, da ruptura com os antigos padrões estéticos, da atualização das linguagens em função de novas formas de comunicação. A arte, por um lado, retomava a figuração, no tom de um realismo crítico exacerbado e, por outro, introduzia novos elementos expressivos – e transgressivos – como os *happenings*, as intervenções no espaço urbano, as criações multidisciplinares e o uso de novos meios como a fotografia e o audiovisual. Quase todos esses acontecimentos foram marcados por elementos de impacto, pela contestação ao *status quo* e à violência da repressão e da censura.

O partido curatorial da exposição ensejou trazer ao reconhecimento do público criações e eventos pontuais deste período, com a sua diversidade de meios e de linguagens. Pretendeu ainda demonstrar como as criações desse período constituem matriz de grande parcela da produção contemporânea.²

¹ A exposição Neovanguardas, sob curadoria de Marconi Drummond, foi realizada entre 23 de dezembro de 2007 e 16 de março de 2008 no Museu de Arte da Pampulha (salão nobre, mezanino e auditório). O projeto curatorial contou com a cocuradoria do crítico, poeta e artista plástico Márcio Sampaio e da historiadora Marília Andrés Ribeiro.

² Parte deste texto está publicado no catálogo homônimo que registra a exposição “Neovanguardas”. Belo Horizonte: 2007. 168 p. Catálogo da exposição, dez. 2007 - mar. 2008. Museu de Arte da Pampulha.

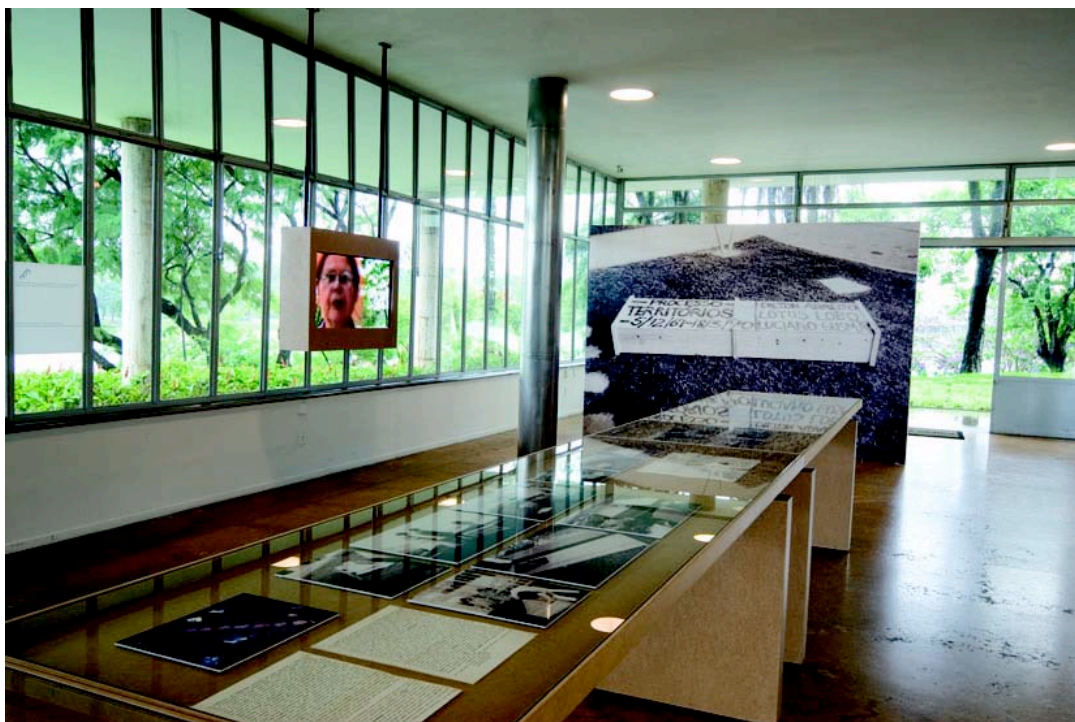


FIGURA 1- Vista parcial da exposição "Neovanguardas", Museu de Arte da Pampulha, 2007/2008. Fotografia Miguel Aun. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.

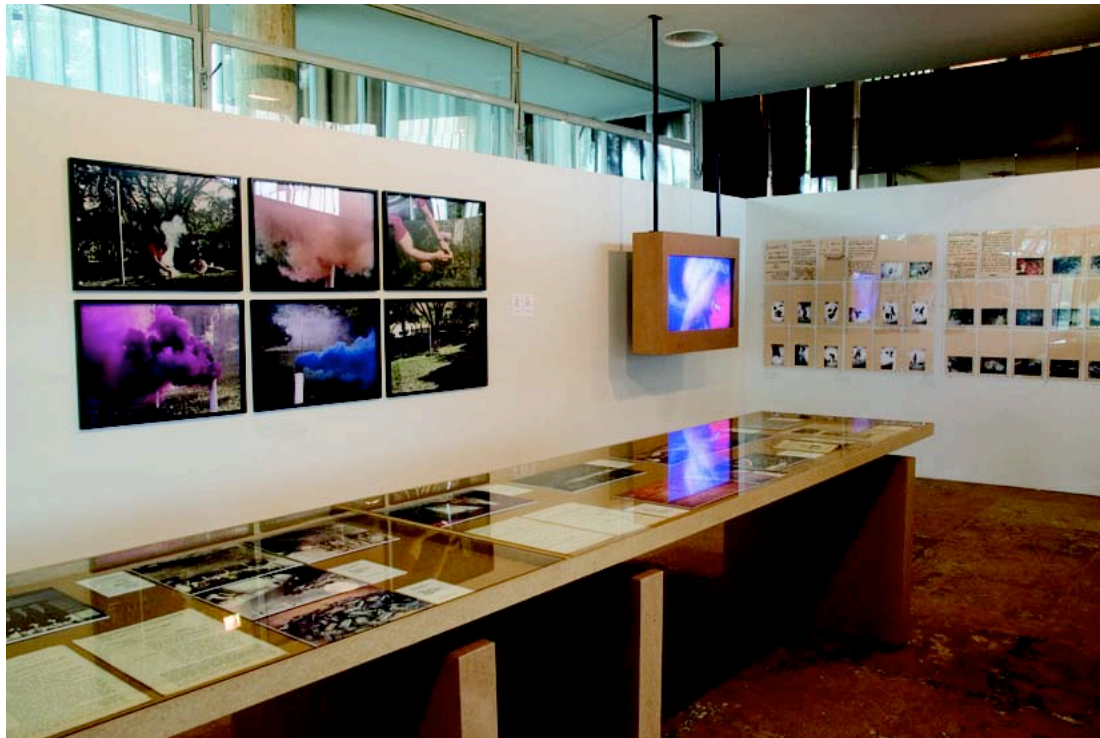


FIGURA 2- Vista parcial da exposição "Neovanguardas", Museu de Arte da Pampulha, 2007/2008. Fotografia Miguel Aun. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.

O Museu da Pampulha em Belo Horizonte foi cenário de algumas das mais significativas manifestações artísticas, e, através de seus salões de arte e de exposições realizadas, afirmou-se como um espaço irradiador destas ações.

Mereceram destaque na exposição as sessões dedicadas a duas manifestações emblemáticas ocorridas em Belo Horizonte: a obra-processo “Territórios”, proposta coletiva dos artistas Lótus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão, premiada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea³, organizado em 1969 pelo Museu de Arte da Pampulha; e “Do Corpo à Terra” e “Objeto e Participação”, eventos simultâneos e integrados concebidos pelo crítico mineiro Frederico Morais, pauta importante deste projeto de pesquisa.

Neste ponto proponho uma breve interrupção do delineamento curatorial da exposição “Neovanguardas”, interceptando-o com três procedimentos históricos, marcos congruentes, de extrema relevância para esta pesquisa. Três obras/testemunho, encerradas em caixas, receptáculos, que questionam, põem em suspensão e reorientam o estatuto do museu.

A primeira delas foi disparada pelo artista inglês John Latham. Em 1966, o artista, então professor contratado da St Martin’s School of Art, em Londres, requereu à biblioteca da faculdade, o empréstimo de uma cópia do livro “Arte e Cultura”, autoria de Clement Greenberg. De posse do volume, convidou alunos e artistas para escolher uma página, desmembrá-la, mastigá-la e cuspir a pasta em um recipiente. Em seguida o artista processou e decompôs a polpa deglutida, adicionando produtos químicos, conservando este material em um tubo de ensaio. “Latham tinha destilado

³ A Prefeitura Municipal de Belo Horizonte realizou entre 1937 e 1945 o Salão de Belas Artes, substituído em 1946 pelo Salão Municipal de Belas Artes, permanecendo assim até 1968. Em 1957 é fundado o Museu de Arte de Belo Horizonte, atual Museu de Arte da Pampulha, tendo como sede o antigo Cassino da Pampulha, fechado em 1946, durante o governo do General Eurico Gaspar Dutra, consequência do decreto que extinguiu e proibiu a prática de jogo em todo o território brasileiro. Até 1968 o Museu de Arte de Belo Horizonte dedica-se à organização e promoção do Salão. Em 1969 coube ao crítico, artista e poeta Márcio Sampaio, convidado pelo então diretor do Museu, Renato Falci, propor uma reformulação conceitual e estrutural do Salão, alterando sua nomenclatura para Salão Nacional de Arte Contemporânea. O ciclo dos salões, composto por 26 edições realizadas pelo Museu de Arte da Pampulha, entre 1969 e 2000, está amplamente registrado no livro *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*, organizado e editado pelo Museu de Arte da Pampulha em 2010.

Arte e Cultura” (WOOD, 2002, p. 32). Quase um ano depois, quando a biblioteca solicitou a devolução do livro, recebeu como resposta um frasco que guardava a matéria residual da ação empreendida por Latham, fermentada, denominada “Still & Chew”, com o rótulo “Arte e Cultura”. O professor foi sumariamente demitido. Ironicamente hoje, a maleta de couro, onde estão contidos os componentes integrantes da ação coletiva (livros, cartas, cópias fotostáticas, frascos rotulados, etc), incluindo a carta de demissão e um exemplar do livro de Greenberg, integra o acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (FIG 3).



FIGURA 3- John Latham, “Arte e Cultura”, 1966, maleta de couro contendo livros, cartas, cópias fotostáticas, frascos rotulados contendo pós e líquidos, 7,9 x 28,2 x 25,3 cm. Coleção: Museu de Arte Moderna-MOMA, Nova Iorque, Blanchette Rockefeller Hooker Fund. Disponível em: <http://www.moma.org/collection>

Na sequência localizo a obra fundante de Marcel Duchamp, a “Boîte-en-Valise”. Configura-se como uma espécie de retrospectiva em miniaturas, constituída de 69 reproduções de suas obras, realizadas a partir de 1910, muitas delas assinadas por seu alter ego, Rose Sélavy. De acordo com o artista, tudo de importante que ele havia feito, poderia ser colocado em uma mala (FIG 4).

Marcel Duchamp começou a trabalhar na série de “Boîte (s)-en-Valise” em 1935. Para tanto, elaborou uma lista de todas as obras de arte que tinha produzido, quem eram os proprietários e onde elas localizavam-se. Após produzir miniaturas e

catalogá-las, registrando seus detalhes (cores, dimensões e materiais), acondicionou seu acervo, como um pequeno museu portátil, numa caixa.



FIGURA 4- Marcel Duchamp, “Boîte-en-Valise”, 1935. Disponível em: <http://www.moma.org/collection>.

Os mineiros Dilton Araújo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão, inscreveram no I Salão Nacional de Arte Contemporânea (1969), o trabalho “Territórios”, uma proposta de apropriação do entorno do Museu, com uso de materiais diversos – placas de acrílico, alumínio polido, cordões de nylon, hastes metálicas, faixas de plástico coloridos –, uma instalação efêmera que promovia um embate com o jardim projetado por Burle Marx (FIG 5). A montagem desses materiais não convencionais interferiu no programa paisagístico modernista, de tal forma a enfatizar as diversas maneiras como a natureza ali se manifestava.

Pela primeira vez o Museu de Arte da Pampulha vivenciava a experiência de apropriação do espaço extra muros por um coletivo de artistas. “O trabalho suscitou uma questão nova, tanto para os salões como para o próprio Museu. Definiu seu *site-specific*, um “lugar-lugar” para a nova arte, encontrando parâmetros em realizações internacionais que abdicavam do espaço sagrado do interior dos museus para apreender e submeter o exterior, a natureza, o campo, a rua.”⁴

⁴ Márcio Sampaio in: *ENTRE SALÕES - Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010, p. 35.

A proposição “Territórios” deflagrava discussões sobre a própria função e responsabilidade do Museu, reivindicando que ele se tornasse efetivamente o lugar da experiência, do pensamento de vanguarda. Convocava o público à participação e vivência do lugar modificado. Os traços residuais dessa instalação haveriam de ser visíveis por algum tempo, e, assumindo seu caráter efêmero, diluiriam-se, deixando como testemunho os registros fotográficos das ações e do tempo de existência ou vigência da “obra”. “Encerrados em uma caixa, os elementos formadores da instalação viveriam um novo momento, traduzindo em sua disfuncionalidade o sentido da relação tempo/matéria/memória.”⁵



FIGURA 5- “Territórios”, Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, 1969. Obra selecionada e premiada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG. Fonte: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: 2007. 168 p. Catálogo da exposição, dez. 2007 - mar. 2008. Museu de Arte da Pampulha, p. 10, 11, 14, 15, 16.

⁵ NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: 2007. 168 p. Catálogo da exposição, dez. 2007 - mar. 2008. Museu de Arte da Pampulha, p. 9.

Em carta, o artista Dilton Araújo relata a experiência:

Territórios pretendia ser o espaço da improvisação e do jogo. [...] Também acompanhava a obra grandes óculos de acrílico colorido. Cada lugar foi marcado posteriormente, durante a exposição, com uma lápide branca, onde constava o nome de cada lugar, TERRITÓRIOS II, e um logotipo improvisado de última hora, do qual lhe mando desenho meu. Frederico Morais manteve conosco assídua correspondência na época e nos sugeriu que ali deixássemos TERRITÓRIOS para que este se integrasse na paisagem do lugar, pelo tempo. Mas o Museu exigia uma obra concreta para o seu acervo. Desfizemos tudo, encaixotamos, e entregamos ao Museu uma embalagem contendo as peças soltas e assinada.⁶

Torna-se fundamental a interlocução mantida entre os artistas proponentes de “Território” e o crítico Frederico Morais, como revelado na correspondência trocada:

[...] Sei que o Salão se encerra esta semana. A questão que se coloca é a retirada do “trabalho”. Sobre isso, minha opinião é a seguinte: ele deve ficar até transformar-se em lixo, melhor, em natureza. O que, aliás, já está ocorrendo. As cordas amarelas e verdes estão desaparecendo na grama que cresce. Com o tempo estarão totalmente encobertas e o desenho não será mais perceptível. Como de resto o sol faz confundir o verde/amarelo da grama com as cordas. E assim todas as partes do trabalho. Sobrarão apenas as placas de vidro sobre as quais escreveram textos (poemas?) indicativos. Quando a obra for defunta, estiver enterrada no próprio jardim, as placas de vidro serão como que lápides. [...] Deixando o trabalho de vocês se dissolver na grama do Museu, provavelmente, mais tarde, alguém perguntará: o que houve aqui neste jardim? Nossa época industrial e tecnológica vive de eventos, situações – os valores mudam e giram cada vez mais rapidamente. Nada dura ou permanece.

[...] Quanto a arte, a eternidade não é mais sua medida. Aliás, nunca foi. Só os ocidentais e os clássicos, por insegurança, arrogância e prepotência preocupam-se com o futuro, em concluir o que começaram. Para Duchamp não existia a palavra terminar. Toda cristalização é sintoma ou prenúncio de morte. A flor, por exemplo. Fico com a raiz, que é vida. Só o que é precário está vivo.

[...] A arte de vocês, se ainda tem algo de doméstico, vivendo ainda na periferia dos museus, tende a ser cada vez mais selvagem, nômade, guerrilheira. E hoje só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora dos museus, galeria, de todo e qualquer local sagrado, irrecuperável, que não pode ser vendida ou colecionada. O melhor do “Palácio das Artes” é o Parque Municipal, em torno. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio de terra, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha é a montanha que está próxima.

[...] Sou de opinião que devem deixar lá, dissolvendo-se sozinho, no tempo. Se insistirem em retirar mantenham as lápides e cerquem o local, façam um

⁶ Trecho da carta de Dilton Araújo endereçada a Márcio Sampaio, 5 de março de 1976. In: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: 2007. 168 p. Catálogo da exposição, dez. 2007 - mar. 2008. Museu de Arte da Pampulha, p. 20, 21.

jazigo e um um epitáfio: aqui existiu, de dezembro de 1969 a fevereiro de 1970, uma obra de arte. [...] Imaginem o tempo e o espaço da obra, a luz que a banhava e as tensões criadas pelas cordas. Imaginem, imaginem, que “imaginar será sempre maior que viver”.⁷

Em ressonância as ideias apontadas pelo crítico Frederico Morais os artistas acenam congruentes, indicando que “é esta memória que propomos seja conservada pelo Museu: um caixote lacrado e assinado de 2,70 x 0,80 x 0,30 m. A obra passa a ser uma virtualidade: toda vez que for mostrada terá que ser imaginada, do invólucro que é um segredo às imagens que são metáforas” (FIG. 6).⁸

⁷ Trecho da carta de Frederico Morais endereçada a Luciano Gusmão, 4 de fevereiro de 1970. *In*: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: 2007. 168 p. Catálogo da exposição, dez. 2007 - mar. 2008. Museu de Arte da Pampulha, p. 23, 24, 25, 26, 27.

⁸ Trecho da carta emitida pelos artistas ao diretor do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 8 de fevereiro de 1970. *In*: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: 2007. 168 p. Catálogo da exposição, dez. 2007 - mar. 2008. Museu de Arte da Pampulha, p. 29.

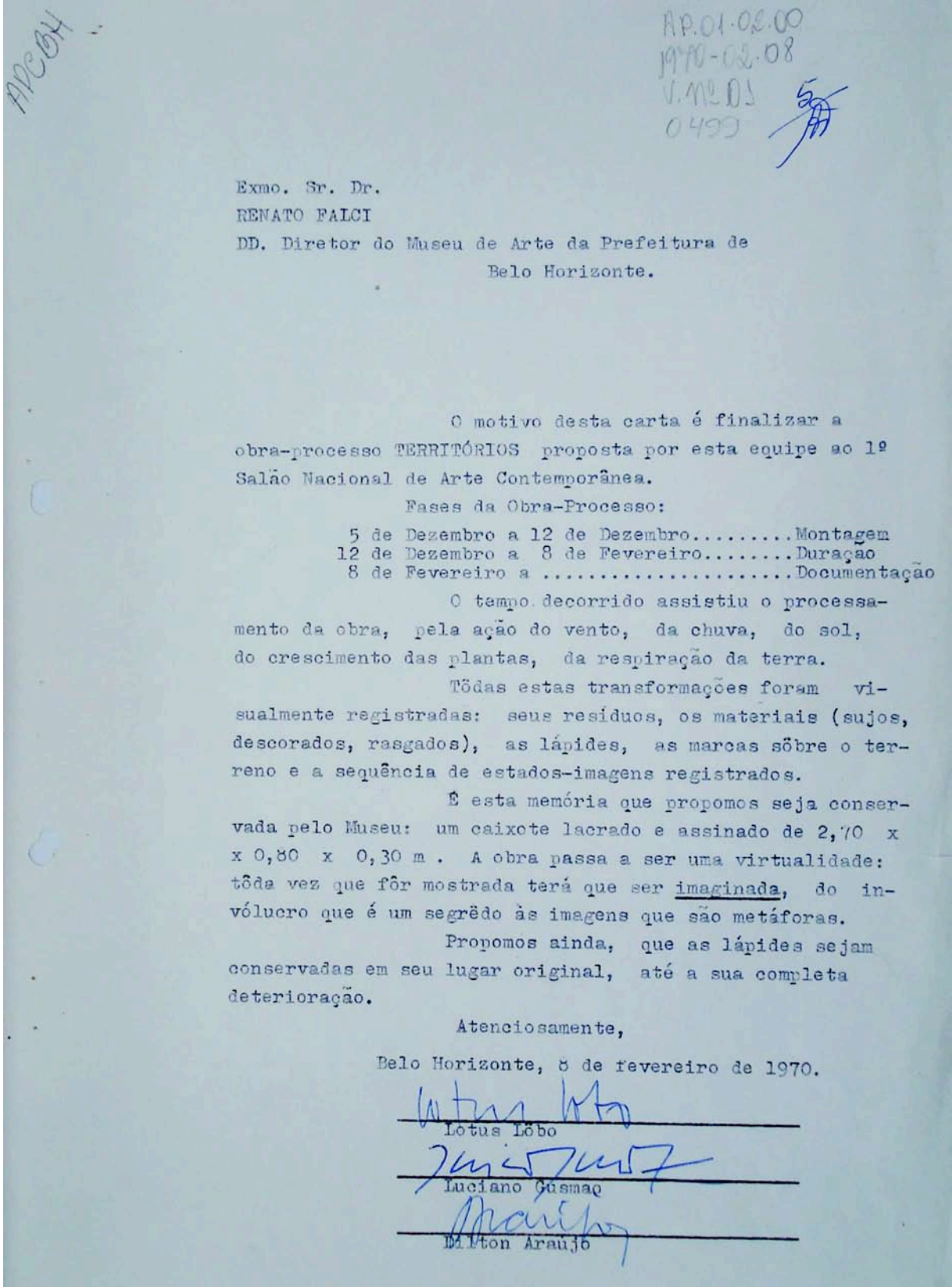


FIGURA 6- Carta de Lotus Lobo e Dilton Araújo, fevereiro de 1970, para o diretor do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. Fonte: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: 2007. 168 p. Catálogo da exposição, dez. 2007 - mar. 2008. Museu de Arte da Pampulha, p. 29.

É sobre o binômio arte/sociedade que a exposição “Neovanguardas” edificou-se, rastreando as manifestações mais significativas do período, incorporando sessões dedicadas a “I Exposição de Poesia de Vanguarda”, ao projeto editorial do “Suplemento Literário do Minas Gerais”, às 26 edições do “Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte”, à mostra “Produção Audiovisual Mineira 1960/1970”, à exposição “Vanguarda Brasileira”, adotando como eixo o próprio acervo do MAP, formado quase na sua totalidade por obras premiadas em seu Salão.

Tomando o acervo apresentado nos diversos núcleos componentes da mostra “Neovanguardas” dedicarei, a partir deste ponto, algumas especulações sobre eventos e manifestações brasileiras que, de forma precursora e conectada com as pesquisas empreendidas por artistas conceituais, aproximam-se do meu objeto de pesquisa: a utilização de plataformas editoriais gráficas, ligadas à cultura do impresso, como dispositivo expositivo de comunicação.

Realizada de 14 a 20 de agosto de 1963, em Belo Horizonte, na reitoria da UFMG, a “I Exposição de Poesia de Vanguarda” reuniu alguns dos mais destacados críticos e poetas brasileiros tais como os integrantes do grupo de Poesia Concreta de São Paulo – Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, José Paulo Paes, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo, Félix de Athayde, Wladimir Dias-Pino –, e os poetas mineiros Affonso Ávila, Affonso Romano de Sant’Anna (Grupo Tendência), Laís Correa de Araújo, Márcio Sampaio (Grupo Ptyx), Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo, Célio César Paduani, Elmo Abreu, Ubirásçu Carneiro (Grupo Veredas), Osmar Dillon e C. Vinholes. A exposição de poemas-cartaz foi um dos destaques da programação da semana. Reuniu trabalhos do grupo concretista de São Paulo, de outros coletivos de Minas Gerais e do Rio de Janeiro (FIG. 8).

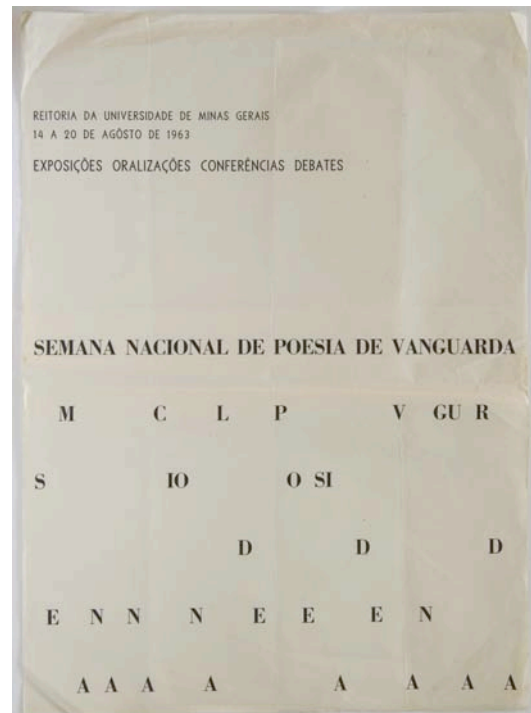


FIGURA 7- Revista "NOIGANDRES 4", publicada em 1958. Capa de Hermelindo Fiaminghi. Traz impresso o "Plano-Piloto para Poesia Concreta". Fonte: MAMMI, Lorenzo; STOLARSKI, André; BANDEIRA, João (org.). *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006, p. 163.

FIGURA 8- Cartaz "Semana Nacional de Poesia de Vanguarda", Reitoria da UFMG, 14 a 20 de agosto de 1963. Fonte: acervo Márcio Sampaio.

É exatamente aqui, a partir desta manifestação, que unificava processos gráficos e literários, que ocorre a convergência com o objeto de estudo aqui proposto.

Antecedendo as manifestações de desmaterialização do objeto artístico e das novas plataformas expositivas propostas pelos artistas conceituais, surge no Brasil a Poesia Concreta, através da reunião de grupo de poetas e escritores empenhados na construção de um projeto "verbivocovisual"⁹, híbrido, reivindicando "o espaço gráfico como agente estrutural" e o apelo a uma "comunicação não-verbal". Agrupados em torno da revista-livro "Noigandres"¹⁰ incorporavam em seu programa as artes

⁹ Termo cunhado por James Joyce. A expressão está contida no "Plano Piloto para Poesia Concreta". Datiloscrito com autógrafo à tinta e a lápis, 1958 [1/3]. Assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Fonte: disponível em <http://www.poesiaconcreta.com.br>.

¹⁰ Revista literária lançada em 1952 pelo grupo homônimo Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. A revista "Noigandres", publicada entre 1952 e 1962 (5 edições), foi concebida como plataforma de difusão dos ideais do grupo, incorporando a partir do nº 3 a participação de Ronaldo Azeredo, e José Lino Grünwald a partir do nº 5. A origem do nome está registrada em epígrafe no 1º número: extraída de "The Cantos", de Ezra Pound, a palavra "noigandres" faz parte de um poema-canção de Arnaut Daniel, trovador provençal do século XII.

visuais conectando-se aos precursores da Arte Concreta – Max Bill, Albers e Mondrian –, ao Futurismo, ao Dadaísmo e ao ideograma chinês. Na literatura afinavam-se com Mallarmé (“Un Coup De Dés”), James Joyce (“Ulysses” e “Finnegans Wake”), Ezra Pound e os caligramas de Apollinaire, bem como com os poetas brasileiros João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade. Trabalhavam de forma integrada o som, a visualidade e a semântica, reprocessando em seus poemas elementos das artes visuais, da música e do *design*. No “plano-piloto” o trio “Noigandres” oblitera a síntese teórica do movimento:

[...] pound (cantos): método ideogrâmico. joyce (ulysses e finnegans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (nascido em 1920 – o engenheiro e psicologia da composição mais antiode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

[...] ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.¹¹

Décio Pignatari complementa:

[...] uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular.

a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como idéia básica.

[...] contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a idéia dos inventores, de ezra pound.

¹¹ Fragmentos de texto contido no datiloscrito do “Plano-piloto para Poesia Concreta”, de 1958. A íntegra do documento foi publicada em março de 1958 na revista “Noigrandes 4”. Este fragmento de texto foi transcrito obedecendo a grafia original em caixa baixa. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br>.

o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumo. feito à máquina. a colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas. a série dodecafônica (anton webern) e a música eletrônica (boulez, stockhausen). o cinema. pontos de referência.¹²

Por ocasião da “Exposição Nacional de Arte Concreta”,¹³ poetas e escritores vinculados à poesia concreta apresentaram uma série de poemas-cartaz nas paredes, entremeados às pinturas e esculturas de diversos artistas, numa escala semelhante às obras. Anos depois esta ação viria a repetir-se em Belo Horizonte na “I Semana de Poesia de Vanguarda” (FIG. 9, 10 e 11).

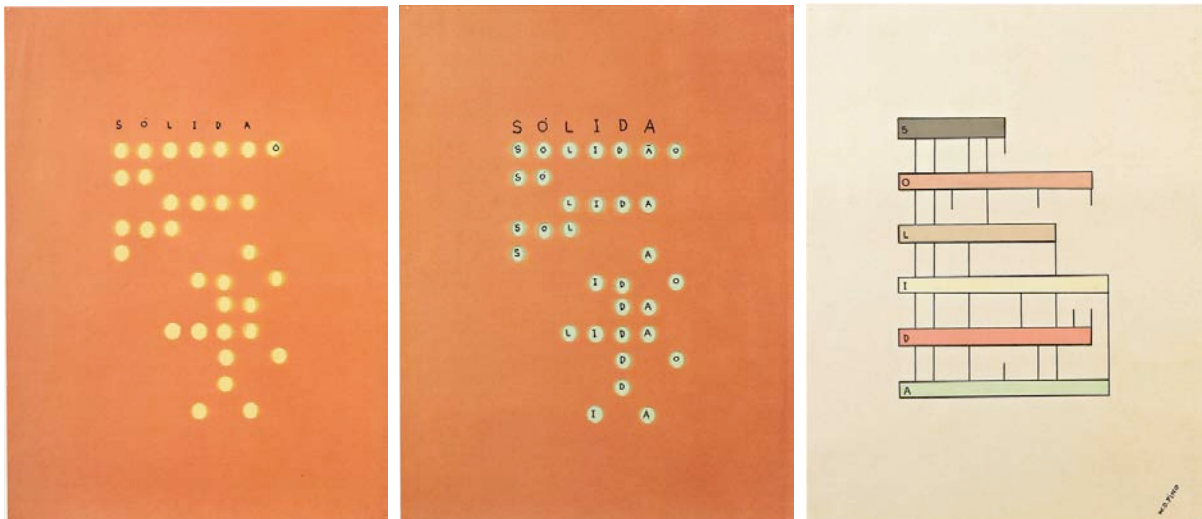


FIGURA 9- Wladimir Dias-Pino, “Solida”, 1955-56, 60 x 46 cm. Poemas-cartaz apresentados na Exposição Nacional de Arte Concreta. Fonte: MAMMI, Lorenzo; STOLARSKI, André; BANDEIRA, João (org.). *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006, p. 168-169.

¹² In: “Nova poesia: concreta”, autoria de Décio Pignatari. Publicado originalmente na revista AD Arquitetura e decoração, número 20, São Paulo, novembro/dezembro de 1956; republicado no “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1957. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br>.

¹³ Exposição realizada em 1956 e 1957 respectivamente, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro Participaram os seguintes artistas plásticos e poetas: Geraldo Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João José da Silva Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luis Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Lothar Charoux, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Kazmer Féjer, Franz Weissmann, Ivan Serpa e os poetas Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola

cloaca

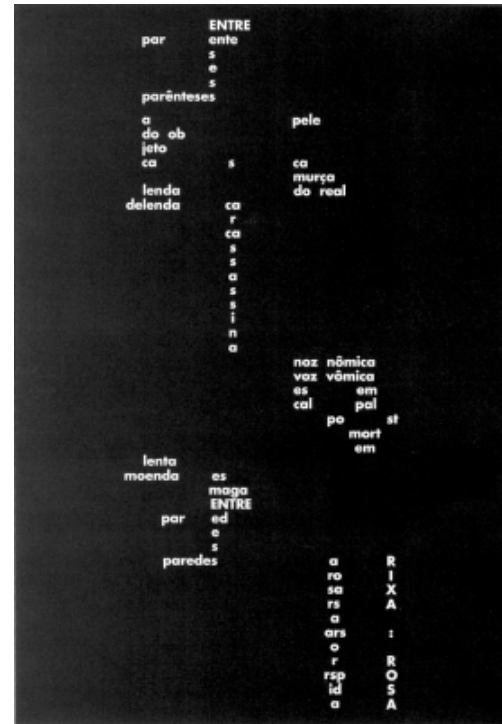


FIGURA 10- Décio Pignatari, "Beba Coca-cola", 1957. Poema-cartaz apresentado na Exposição Nacional de Arte Concreta. Fonte: PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia 1950-1975*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 113.

FIGURA 11- Haroldo de Campos, "entre par(edes)ênteses", 1956. Poema-cartaz apresentado na Exposição Nacional de Arte Concreta. Fonte: MAMMI, Lorenzo; STOLARSKI, André; BANDEIRA, João (org.). *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006, p. 163.

Décio Pignatari, Haroldo e Humberto de Campos, acompanhados de Ronaldo Azeredo lançam, em 1958, a revista "Noigandres 4" onde a radicalização do grupo se materializa. Projetada com lâminas soltas cartonadas, impressas de um só lado, o editorial da revista-livro propunha três poemas por autor, impressos com tipo "Futura Extra Bold". Tomaram como partido gráfico o princípio semelhante aos poemas-cartaz apresentados na "Exposição de Arte Concreta" e, alguns anos depois, em Belo Horizonte (FIG. 7).

Libertos da costura dos fólhos, sem linha a aprisionar os cadernos, os poetas dinamitaram a lógica do livro tradicional, estruturado página a página, uma após outra, em ordem crescente, numerada, posta assim até que o leitor alcançasse a

derradeira palavra e o ponto final, seguida do colofão e da contracapa. Onde começa e termina o livro? Haroldo de Campos havia dito que “a palavra tem uma dimensão gráfico-espacial, uma dimensão acústico-oral, uma dimensão conteudística”.¹⁴

Renunciando à lógica estrutural do livro e à leitura linear, os poetas concretistas convocavam um leitor emancipado. As páginas converteram-se em cartaz, tornando-se autônomas, adquirindo mobilidade e circulação, passíveis de serem ativadas como exposição portátil. Verbivocovisualidade.

Neste ponto retomo a exposição “Neovanguardas” centrado no exercício curatorial inaugural “Do Corpo à Terra”, elaborado pelo crítico Frederico Morais.

Em estreito diálogo com as pesquisas experimentais internacionais vinculadas à arte conceitual e assumindo a forma de “guerrilha artística”¹⁵, a mostra “Do Corpo à Terra”, realizada em Belo Horizonte em abril de 1970, ocorrida em plena ditadura militar, imposta pelo Ato Institucional nº 5, ocupou o Parque Municipal da cidade e o recém inaugurado Palácio das Artes e contou com inúmeras participações de artistas brasileiros dentre eles Artur Barrio, Lotus Lobo, Cildo Meireles, Décio Noviello, José Ronaldo Lima, Eduardo Ângelo, George Helt, Dilton Araújo, Luciano Gusmão, Teresinha Soares, Hélio Oitica e Lee Jaffe. Ao propor a ocupação de espaços urbanos o crítico-curador Frederico Morais, organizador e também artista participante, discute a noção de espaço expositivo e propõe a extensão do museu e da galeria para a cidade, “demarcando territórios, delimitando fronteiras, apropriando-se de locais, lugares, ou áreas, buscando para cada um desses espaços novas funções e significados, procurando apreendê-los de forma poética, imaginativa, conceitual ou segundo parâmetros sociourbanísticos e antropológicos.” (MORAIS, 2004, p. 118). A divulgação da mostra foi realizada por meio de volantes distribuídos nas ruas da cidade, nos cinemas, teatros e estádios de futebol (FIG. 12).

¹⁴ MAMMI, Lorenzo; STOLARSKI, André; BANDEIRA, João (org.). *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006, p. 266.

¹⁵ MORAIS, Frederico, Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 9, jan/fev. 1979.

“Não houve catálogo. À guisa da apresentação conjunta dos dois eventos, escrevi um texto, que, mimeografado, circulou entre os participantes e o público.” (MORAIS, 2004, p. 118). O curador refere-se ao manifesto “Do Corpo à Terra”, também publicado num jornal local. Nele identificamos o eixo norteador do projeto curatorial, a crença na reconfiguração e expansão da atividade museológica incorporado a urbanidade da cidade, o “puro gesto apropriativo de situações humanas”, como podemos observar nos fragmentos abaixo:

[...] mais que acervo, mais que prédio, o Museu de arte é uma ação criadora - um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu leva à rua suas atividades “museológicas”, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão, ou será apenas um trambolho. Expor unicamente é tarefa estática - se bem que ainda útil quando se trata de mostrar retrospectivas, mostras-temas ou propostas. Atuando sem limites geográficos - a manifestação “Arte no Parque” é certamente o esboço de uma ação bem mais ampla - o objetivo do Museu é tornar-se invisível- pelo excesso de sua presença. Plano-piloto da futura cidade lúdica, o Museu deve ser cada vez mais um laboratório de experiências, campo de provas visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de seu instinto lúdico. Esta sala e, em torno, o Parque Municipal - são hoje áreas de liberdade - aqui a vida se faz plenamente.

[...] A vida que bate no seu corpo - eis a arte. O seu ambiente - eis a arte. Os ritmos psicofísicos - eis a arte. Sua vida intra-uterina - eis a arte. A supra-sensorialidade - eis a arte. Imaginar (ou conceber - faça-se a luz) - eis a arte. O pneuma - eis a arte. A simples apropriação de objetos, de áreas urbanas e suburbanas, geográficas ou continentais - eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas - eis a arte.¹⁶

¹⁶ MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. In: TRISTÃO, Maris’Stella. Da Semana de Vanguarda (I). Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 de abril de 1970, p. 5.

LÂMINA 1

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 1

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 1

[Ver arquivo em anexo]

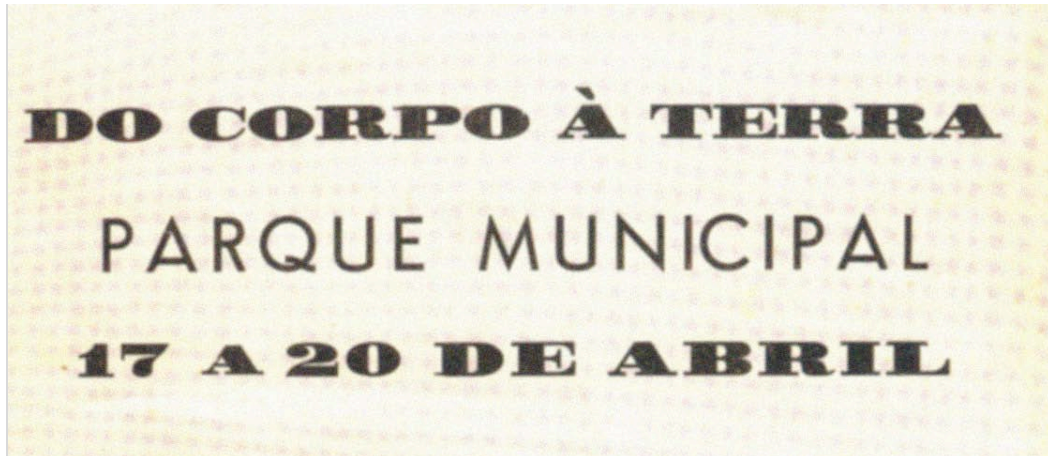
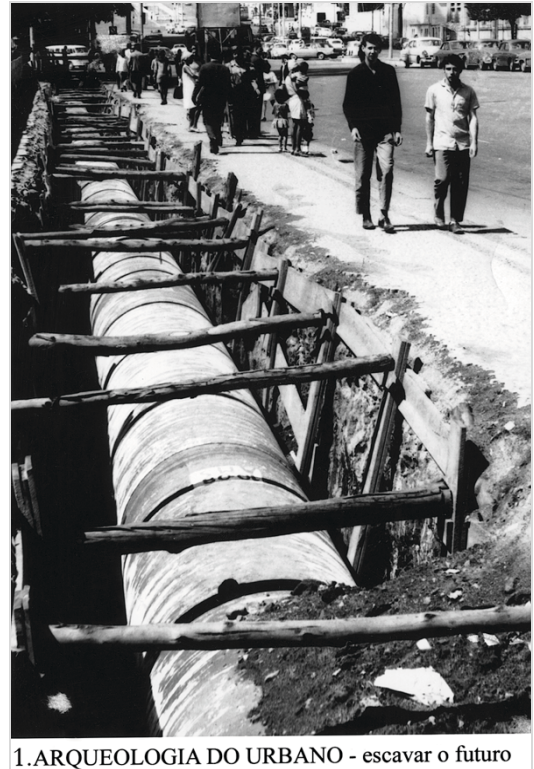


FIGURA 12- Volante “Do Corpo à Terra”, Parque Municipal, Belo Horizonte, 17 a 20 de abril de 1970. Fonte: arquivo Frederico Morais.

Aqui, interessa assinalar a dupla participação de Frederico Morais na manifestação-exposição “Do Corpo à Terra” e o uso de estratégias gráficas empreendidas para adensar e sedimentar seu discurso curatorial. Nele, extensiva à atividade crítica, curador e artista se alternam, de forma desierarquizada. Incorporado ao grupo de artistas convidados, Morais apresenta no parque Municipal, sob forma de comentário crítico, a instalação “Quinze Lições sobre arte e história da arte – Apropriações: homenagens e equações” (FIG. 13 e 14). Construída a partir de apropriações fotográficas de quinze áreas da cidade, o curador-artista instala quinze placas de sinalização, a primeira delas com a citação: “1- Arqueologia do urbano – escavar o futuro”, e a última com uma homenagem a Mondrian: “Quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida é a vida da arte. Arte = vida”, reforçando o cunho gráfico-documental da obra. Em depoimento sobre a proposta, ele relata:

“Este trabalho, desenvolvido no âmbito da manifestação *Do Corpo à Terra*, é o primeiro que realizei no sentido de uma nova crítica, ou seja, uma tentativa de enfocar de maneira nova e criativa a teoria e a história da arte. Os objetos e áreas apropriadas por mim foram fotografadas por Mauricio Andrés Ribeiro. Em seguida, as fotos acompanhadas de textos-legendas (homenagens ou equações) foram montadas sobre chassis e colocadas junto às mesmas áreas e objetos. Cada área ou objeto deveria ser encarado pelo espectador como um quadro, sendo o parque o salão de exposição”.¹⁷

¹⁷ Citado por RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 176.



1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro

FIGURA 13- Frederico Morais. Lição 1, da série "Quinze lições sobre arte e história da arte - Apropriações: homenagens e equações", apresentada na manifestação-exposição "Do Corpo à Terra", Parque Municipal, Belo Horizonte, 17 a 20 de abril de 1970. Fonte: arquivo Frederico Morais.



13.
HOMENAGEM A MALEVITCH:
"o mundo branco da ausência
dos objetos".

FIGURA 14- Frederico Morais. Lição 13, da série "Quinze lições sobre arte e história da arte - Apropriações: homenagens e equações", apresentada na manifestação-exposição "Do Corpo à Terra", Parque Municipal, Belo Horizonte, 17 a 20 de abril de 1970. Fotografia Miguel Aun. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.

Como anteriormente comentado, ao adotar o espaço externo do parque como lugar da obra, o espaço museológico foi implodido e o sistema de organização da exposição tornou-se dilatado. Aspectos constitutivos do evento expositivo – pesquisa, sinalização, expografia, curadoria, projeto gráfico e documentação – formaram um só corpo, não estratificado, pondo em pauta e redefinindo novos estatutos para o artista, o curador e o espectador.

Morais desfolha o seu livro em quinze páginas/placas, pautado na “arqueologia urbana” em referência à história da arte. Também fez veicular um texto mimeografado que circulou entre o público e os participantes, posteriormente reproduzido pela imprensa mineira e carioca. Desta forma difundiu e documentou seu ensaio curatorial e crítico em distintas linguagens, fundando assim o que ele chamou de “A Nova Crítica” .

Na tentativa de desdobrar o empreendimento crítico de Moraes e tratar a publicação como dispositivo de exibição, elaborei o projeto gráfico do catálogo da exposição “Neovanguardas”, tomado aqui também como exercício curatorial, inserindo em sua capa um bolso que abrigou as “15 lições” em formato de cartão postal (FIG. 15).



FIGURA 15- Catálogo da exposição “Neovanguardas”, curadoria e projeto gráfico de Marconi Drummond, em exposição no Museu de Arte da Pampulha (2007/2008). No detalhe vê-se na capa a bolsa contendo um jogo de 15 postais referente a obra “Quinze lições sobre arte e história da arte - Apropriações: homenagens e equações”, autoria de Frederico Moraes. Fonte: arquivo Marconi Drummond.

Com farta documentação iconográfica o catálogo trazia a público uma série de documentos (iconográficos, textuais e videográfico), alguns até então inéditos, garimpados entre arquivos de instituições e artistas, sequenciados por obras pertencentes a coleção do Museu de Arte da Pampulha. Exemplares de jornais da época, cartas e correspondências trocadas, documentários, fotografias, impressos, cartazes e filmes *super 8* compunham o argumento curatorial.

Com sala especial, a artista Teresinha Soares apresentou pinturas, gravuras, cartazes, objetos, filmes, registros videográficos de performances e a obra central da exposição intitulada “Corpo a corpo in cor(pus) meus” (FIG. 19).

Apresentada em 1970 no II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, também exposta na Reitoria da UFMG, essa instalação, estruturada como um quebra-cabeça, é formada por blocos de madeira que aludem a partes do corpo humano. Incorporados à escultura encontram-se um audiovisual, cartazes impressos à disposição do público e uma performance (FIG. 17).



FIGURA 16- Fotografia da obra “Corpo a corpo in cor(pus) meus”, autoria Teresinha Soares, década de 1970. Fonte: arquivo Teresinha Soares.

FIGURA 17- “Corpo a corpo in cor(pus) meus”, autoria Teresinha Soares. Obra exposta no saguão da reitoria da UFMG, década de 1970. Fonte: arquivo Teresinha Soares.

FIGURA 18- Teresinha Soares, estudo para a obra “Um-dois feijão com arroz, três-quatro farinha no prato, cinco-seis sal, sol e areia”. Fonte: arquivo Teresinha Soares.

Traçando um forte embate com a sociedade tradicional mineira da época, Teresinha Soares publica o álbum de gravuras intitulado “Eurótica”, de onde derivam as formas escultóricas presentes na obra/performance “Corpo a corpo in cor-pus meus”.

Modelados em madeira, fragmentos orgânicos e monocromáticos encaixam-se, formando um cenário onde três bailarinos se arrastam. Maculados por imagens projetadas – água e óleo imiscíveis –, os três corpos imprimem fortes movimentos de torção, arrastando-se entre as formas e contraformas da escultura, embalados pelo delírio sonoro que versa sobre células sexuais, órgãos do corpo, desenvolvimento sexual, fases gestacionais, anatomia, anomalias, órgãos reprodutivos, dentre outras tantas convocações sexuais propagadas por uma voz feminina: “*aprofunde-se no meu mistério. Busque e rebusque nas tripas o que sobrou do coração. Trague-me como a noite. Seja senhor e seja macho. [...] Por favor, não seja medíocre, nem acomodado.*”¹⁸

Diante da inexistência desta obra, a curadoria resolveu, tomando como base fotografias de época e desenhos preparatórios, garimpados no arquivo da artista, reconstruí-la, realizando um complexo empreendimento de restauração da parte conceitual, escultórica, gráfica, performativa e videográfica do projeto, elementos constitutivos do trabalho da artista (FIG. 16, 18, 20).



FIGURA 19- Exposição “Neovanguardas”, Museu de Arte da Pampulha, 2007/2008. Vista parcial da obra “Corpo a corpo in cor(pus) meus” instalada no Museu de Arte da Pampulha, autoria Tesesinha Soares. Fotografia Miguel Aun. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.

FIGURA 20- “Corpo a corpo in cor(pus) meus”, autoria Tesesinha Soares, 1970. Obra apresentada no II Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

¹⁸ Fragmento transcrito do áudio integrante da performance *Corpo a Corpo in Cor-pus Meus*, texto de autoria da artista Teresinha Soares e Jota D’Ángelo, realizada em 1970, no Museu de Arte da Pampulha, recuperada e apresentada na exposição “Neovanguardas” (2007).

Outra sessão da exposição dedicou-se à produção audiovisual mineira das décadas de 1960 e 1970 onde foram exibidos obras de Maurício Andrés, Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos, George Helt e Frederico Morais.

Apoiado nas experimentações e conceitos das vanguardas do início do século XX, o artista dos anos 1960 e 1970 ampliou seu repertório técnico e material, o que possibilitou a diversificação do quadro das poéticas visuais contemporâneas. Assimilando as novas técnicas de produção de imagem abriu um vasto campo de possibilidades criativas, dentre as quais a “invenção” do audiovisual.

Associando imagem (fotografia em forma de *slides*), som (música e/ou textos) e ritmo próprio, o audiovisual era produzido com um código particular, que considerava, inclusive, as características de sua exibição – projetores, “dissolver”, sequenciamento, alternância, sobreposição, o ritmo modulado tecnicamente (*bip*).

Discorrendo sobre a produção audiovisual, retomo a articulação crítica de Frederico Morais, elaborando alguns apontamentos acerca de sua versatilidade intelectual, através do audiovisual “Agnus Dei”, da série “A Nova Crítica”, apresentado na exposição “Neovanguardas”, obra premiada no II Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte, hoje integrada ao acervo do Museu de Arte da Pampulha (FIG. 21).

Por ocasião da exposição “Agnus Dei”, realizada em agosto de 1970 na Petite Galerie, Rio de Janeiro, o crítico-curador-artista opera um convincente e inovador argumento sobre um grupo de obras dos artistas Theresa Simões, Guilherme Magalhães Vaz e Cildo Meireles. Deste último comentou a conhecida obra “Inserções em Circuitos Ideológicos: 1. Projeto Coca-Cola” na qual o artista instrua “gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação” (FIG. 22). Utilizava-se do processo de decalque com tinta branca vitrificada; a mensagem somente ficava visível quando a garrafa está cheia do líquido .

Neste trabalho Cildo Meireles vale-se de um “método que consiste em descobrir uma falha no sistema, a fim de usá-la para espalhar a contrainformação” (OBRIST, 2006, p. 71).

A operação crítica de Moraes consistiu em instalar no espaço da galeria “15 mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas, em 650 engradados, por Coca-cola refrescos S/A.” infiltrando entre elas duas peças “originais” contendo gravado em suas superfícies o *slogan* “yankees go home”.¹⁹

Perseguindo a articulação da “nova crítica” disparada por Frederico Moraes, Márcio Sampaio elabora, argumentada em seis atos, no Suplemento Literário do Minas Gerais, a crítica da crítica infiltrada nas inserções de Cildo Meireles, acentuando a fusão crítico-artista (FIG. 23):

[...] Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições definidas. Existiam artistas, críticos, espectadores.

[...] Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento, e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

Refazendo seu artigo, Frederico Moraes dobra o papel, desmancha a máquina de escrever para medir na galeria de arte já morta a nova arte que é a nova crítica. Quatro horas. A obra de arte tornando-se aberta, iniciara uma guerra da qual eram protagonistas o público e o artista, sempre o artista como acionador primeiro do tiro, e o crítico como juiz de prova. A arte, desistindo de suportes, tornou-se situação, vida. Anti ou contra/arte ou anti-anti/arte, os conceitos se esvaziaram em pouco tempo. A guerra contudo acesa fazendo construir-se novas torres de barro ou marfim conforme as necessidades das pessoas comprometidas na guerra.

Refazendo novamente seu artigo, Frederico Moraes desdobra o papel escrito, refaz a máquina de escrever: objeto, arma. Agora, no seu campo de luta, o *front* é a Galeria de arte que havia morrido com aquela nova situação (e atuação) da arte. Na parte interna do cubo (da galeria) Frederico Moraes distribuiu as garrafas de Coca Cola vazias, esvaziando a penúltima crítica para encher de novo não/significados e não/conceitos: a nova crítica.²⁰

¹⁹ Informação contida em diapositivo, parte integrante do audiovisual “A Nova Crítica 1”, realizado por Frederico Moraes em 1970, 42 diapositivos, acervo Museu de Arte da Pampulha.

²⁰ SAMPAIO, Márcio. Frederico Moraes e a nova crítica. Suplemento Literário do Minas Gerais, Belo horizonte, n. 211, ano V, 12 set. 1970, p.12.



FIGURA 21- Frederico Morais. Diapositivos integrantes do audiovisual "Agnus Dei" (da série "A Nova Crítica"), 1970, 42 diapositivos, acervo Museu de Arte da Pampulha. Registro da exposição "Agnus dei" realizada na Petite Galerie, Guanabara, RJ, a partir de obras dos artistas Cildo Meirelles (detalhe), Thereza Simões e Guilherme Magalhães Vaz. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.



FIGURA 22- "Inserções em circuitos ideológicos: 1. Projeto Coca-Cola", Cildo Meireles, 1970. Fonte: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, capa e p. 25.

No 5º ato Márcio Sampaio continua:

Na exposição de Frederico Morais (Petite Galerie, julho de 1970), a Coca-Cola é a base, suporte do comentário e ação do crítico sobre as exposições em foco. A coca-cor. Coca-colt. Coca-cólica. Cor-caótica. E co-colocar. Co-criar.²¹

Assumindo formatos diversos – placas de sinalização, audiovisual e exposição – a prática curatorial de Morais origina vários binômios.

[...] Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de "curador-curador"; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos 'curador-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc).²²

²¹ *Ibidem*.

²² BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc In: MOURA, Rodrigo (org). *Políticas Institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004, p.21.



Quinze mil garrafas de Coca-Cola: Frederico de Moraes comenta a exposição de Cildo Meireles

ARTES PLÁSTICAS / MÁRCIO SAMPAIO

FREDERICO DE MORAIS E A NOVA CRÍTICA

1. "Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições definidas. Existiam artistas, críticos, espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, dilava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto válido, aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, o específico. Para tanto, estabelecia padrões e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento, e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

2. Refazendo seu artigo, Frederico de Moraes dobra o papel, desmancha a máquina de escrever para meter na Galeria de Arte já morta a nova arte que é a nova crítica. Quatro horas. A obra de arte tornando-se aberta, iniciara uma guerra da qual eram protagonistas o público e o artista, sempre o artista como acionador primeiro do tiro, e o crítico como luz de prova. A arte, desistindo de suportes, tornou-se situação, vida. Anti ou contra/arte ou anti-anti/arte, os conceitos se esvaíram em pouco tempo, a guerra contudo acesa fazendo construir-se novas lóres de barro ou marfim conforme as necessidades das pessoas comprometidas na guerra. Porém,

distilando idéias, ações, purificando a arte restou como vida, livre de conceitos. A arte não interessa a arte como forma, mas ser (tornar-se) vida.

3. Refazendo novamente seu artigo, Frederico de Moraes desdobra o papel escrito, refaz a máquina de escrever: objetos, arma. Agora, no seu campo de luta, o front é a Galeria de Arte que havia morrido com aquela nova situação (e atuação) da arte. Na parte interna do cubo (da Galeria) Frederico de Moraes distribuiu as garrafas de Coca-Cola vazias, esvaziando a penúltima crítica para escher de novos não/significados e não/conceitos: a nova crítica.

4. Com o título geral "Adnus Dei" três exposições tinham sido realizadas no espaço vivo da Galeria morta (Tereza Simões: carimbos oficiais sem achados; Guilherme Magalhães: apropriação das partes do corpo de pessoas incautas que iam visitar sua não-exposição; Cildo Meireles: armas e documento da guerrilha no espaço/história Urbana) são refletidas criticamente, novamente apresentadas através de um comentário feito com a mesma linguagem do artista: o crítico, ao comentar a exposição, realiza uma colagem (coca-colagem). O resultado é a ampliação da bomba detonada; e a exposição do artista continuará aberta, mesmo depois de encerrada.

5. Na exposição de Frederico de Moraes (Pelite Galeria, julho de 1970), a Coca-Cola é a base, suporte do comentário e ação do crítico sobre as exposições em foco. A coca-cór. Coca-Cola. Coca-cólica. Cór-caótica. E co-colo-car. Co-criar.

6. *Manchete*: MUDOU TUDO: QUEM EXPOE AGORA. É O CRÍTICO.

Notícia: Um dos mais atuantes e polémicos críticos de arte brasileiros, Frederico de Moraes, do "Diário de Notícias", realizou em julho, na Pelite Galeria, durante quatro horas, a primeira de uma série de exposições denominadas "A Nova Crítica". Com esta mostra que provocou o mais vivo sucesso, e que poderá iniciar um amplo debate sobre a renovação da crítica de arte; Frederico de Moraes pretende fazer da crítica um ato criador e substituir a linguagem tradicional do crítico por outra mais viva e dinâmica. Vale dizer, ao invés de comentar com palavras, na forma de artigo ou ensaio, as exposições, pretende doravante, e simultaneamente com sua coluna no "Diário de Notícias", realizar exposições críticas "comentando" na mesma linguagem e de preferência usando os mesmos materiais, suportes e locais escolhidos, os trabalhos dos artistas.

Na exposição "A Nova Crítica", Frederico de Moraes co-

mentou a exposição de Tereza Simões (que apresentara carimbos com inscrições, estatuvas e telas brancas, estatuvas e telas brancas, estatuvas unicamente tituladas, mas sem qualquer representação) apresentou sugestões para os carimbos e mostrou telas anteriormente deixadas nos saltórios públicos, recolhidas depois de algum tempo com inscrições. A exposição de Guilherme Magalhães (apropriação de todas as passagens que entraram na Galeria) Frederico de Moraes comentou-a pela desapropriação dessas passagens, sugerindo que todos pensassem sobre as passagens que jamais entraram na Pelite Galeria e em outras galerias de arte. Por fim, sobre a exposição de Cildo Meireles que mostrou o documento de quem de galinhas em Belo Horizonte, e o projeto de "Inserções Ideológicas" tendo como suporte a garrafa de Coca-Cola, o comentário de Frederico de Moraes foi feito com a apresentação de uma foto de um bonso auto-molando-se no Vietnã, e ocupando a Galeria com quinze mil garrafas vazias de Coca-Cola, colocando entre elas, com agulhas no palheiro, duas contendo "slogans" conhecidos, gravados por Cildo Meireles.

Numa das paredes, Frederico de Moraes colocou um painel com uma espécie de introdução à "Nova Crítica", com trechos de artigos e ensaios que ele anotou desde 1958.

MINAS GERAIS

suplemento
literário

Av. Augusto de Lima, 270
Belo Horizonte - Minas Gerais
BRASIL - Telefons: 22-2558

Diretor da Imprensa Oficial:
Paulo Campos Guimarães

Chefe do Departamento de
Publicações e Divulgação:
Murtinho Rubião

Secretária do Suplemento
Literário:
Dêco Brandão

Comissão de Redações:

Dêco Brandão
Liberio Neves

Mário Garcia de Paiva

ASSINATURAS

Annual Cr\$ 36,00
Esterior Cr\$ 22,00
Ao atrasado Cr\$ 0,80
As assinaturas começam a ter-
minar em qualquer época, devendo
ser feitas mediante cheque visado
em nome da Imprensa Oficial do
Estado de Minas Gerais.

OS SENTIDOS
ARTES
EM TODOS



2.2 EXERCÍCIO P_BRUSCKY²³

Em sua primeira exposição em Minas Gerais o artista Paulo Bruscky apresentou no Museu de Arte da Pampulha um amplo panorama de sua trajetória, iniciada nos anos de 1970, constituído de cerca de 350 itens entre vídeos, arquivos sonoros, expressivo conjunto da arte correio, livros de artistas, fotografias, instalação sonora, escultura, objetos, concerto e documentos de ações públicas empreendidas em Recife (LÂMINA 2).

Fotógrafo, videoartista, curador, arquivista, escritor, pesquisador, ativista, artista-inventor. Inclassificável, Paulo Bruscky trafega com desenvoltura, sem adesão a uma linguagem ou técnica específica, imerso em experiências com arte correio, poesia visual, poema-processo, poesia sonora, livros de artista, videoarte, super-8, “artdoor”, xerografia e “faxarte”. Possui ainda projetos de performance, instalação, intervenção urbana, vídeos e distintas linguagens multimídia. Sem dúvida alguma, meios e técnicas não definem sua prática artística, sequer nomeiam e categorizam sua obra, tão vasta quanto múltipla.

O título da mostra, “p_Bruscky, uma obra sem original”, remeteu-se à articulação do artista em torno da ideia de unicidade e originalidade da obra de arte, temas frequentemente desconstruídos e implodidos por ele, a partir do emprego de métodos experimentais de reprodução gráfica e multiplicação da imagem.

A lida com a palavra e o jogo poético, o uso da ironia e do escárnio, a justaposição entre arte e vida, a observação da cidade e a apropriação do espaço urbano são questões adensadas e potencializadas pela obra do artista.

Em sua potente investigação observa-se ainda a adoção de canais de propaganda e os métodos de reprodução de imagem, a verve política, a ativação de dispositivos impressos obsoletos, a criação de redes e canais de comunicação, a crítica ao sistema, à cadeia da arte e ao espaço legitimador do chamado “cubo branco”

²³ A exposição “P_Bruscky: uma obra sem original”, sob curadoria de Marconi Drummond, foi realizada entre 19 de setembro e 21 de novembro de 2010 no Museu de Arte da Pampulha (salão nobre, mezanino e jardim). Ver catálogo que registra a exposição em anexo.

(O'DOHERTY, 2007), a reprodutibilidade, a utilização de materiais obsoletos e de descarte, o desmonte da noção de autoria.

Sempre permeado pelo ato poético, o estatuto da obra de Bruscky opera no contra fluxo e à margem do sistema tradicional da arte, empregando diversificados métodos de multiplicação da imagem como o xerox, o carimbo, o fax, o telex, o mimeógrafo, aparelhos de eletrocardiograma, a heliografia, bem como todos os procedimentos ofertados pelos correios, para disseminar e intercambiar ideias, ações e obras, sempre ancoradas em contextos sócio-políticos.

Diante de uma obra "anartística"²⁴, protagonizada pelo experimentalismo, o desafio inicial da exposição consistiu em equalizar e afinar o projeto curatorial e expográfico com a proposição do artista, afastando-se do risco iminente da excessiva musealização, da provável historicidade. Como apresentar num espaço museológico um procedimento artístico que, por princípio, articula-se através do desmonte do sistema da arte, da criação de redes e da utilização de canais alternativos de circulação?

Estas questões adensaram a urgente discussão acerca da exibição e da preservação de manifestações produzidas pela arte conceitual a partir dos anos 1960. Um paradoxo conforma-se: o museu é questionado e contestado porém constitui-se espaço necessário de exposição, de difusão e possível legitimação dessas experiências. Nesse sentido Cristina Freire colabora com importantes reflexões:

Se incorporar o transitório não significa necessariamente torná-lo duradouro, eterno (vide os trabalhos em xerox e vídeo que, no limite, tendem a desaparecer), o que tal produção reclama não é apenas uma outra visada sobre si mesmo, como objeto artístico isolado, mas uma profunda reconsideração do papel de artista, do público e das instituições dentro desse novo paradigma artístico.

Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade exigida nos museus e, à primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem "museologizados". No entanto, não seriam eles também, como toda e qualquer obra de arte, documentos da civilização?

²⁴ XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out. - dez. 1981. Catálogo Arte postal, p. 8.

[...] A tarefa de preservar esses trabalhos, muitas vezes realizados com meios de pouca durabilidade, envolve a reconstituição da intrincada rede simbólica que os engendra e na qual se inserem. Essa rede simbólica compreende o contexto político-cultural e social, o repertório individual do artista, além das condições de sua exibição.²⁵

O depoimento do galerista Seth Siegelaub, curador que dedicava-se a organizar exposições hospedadas em catálogos, é bastante provocativo e revelador:

Este tipo de limitação é maior ainda quando se fala de exposições em museus, não apenas pelas estruturas administrativas muito pesadas, mas especialmente porque a “autoridade” dos espaços museológicos torna tudo tão “parecido com museu”.

[...] Essa, porém, não seria uma das funções mais importantes dos museus? Matar as coisas, liquidá-las, dar-lhes autoridade e, portanto, distanciá-las das pessoas, ao retirá-las de seu contexto cotidiano real? Mesmo estando além da vontade dos agentes envolvidos num determinado museu, eu acho que a estrutura dos museus tende a este tipo de atividade: a historização. É uma espécie de cemitério para a arte – eu acho que ouvi isso em algum lugar –, o paraíso para objetos inúteis mortos.²⁶

Mais adiante em seu livro “Poéticas do processo: arte conceitual no Museu” a historiadora Cristina Freire examina:

[...] Na arte postal, as instituições privilegiadas para a troca de informações deixam de ser galerias e museus. Não por acaso, foi corrente entre os artistas conceituais dos anos 60 e 70 o questionamento dessas instituições.

Dessa maneira, uma reflexão sobre a produção de Arte Conceitual que está no museu deve assumir uma perspectiva crítica como ponto de partida, enfrentando, analiticamente, as contradições subjacentes à aplicação da lógica museológica a essa produção, cuja poética paradoxalmente se volta contra os clássicos fundamentos museais. Tais fundamentos encerram princípios como a noção de valor intrínseco e permanência das peças e supõe uma atitude contemplativa do público. Implica ainda um determinado repertório crítico. Em suma, não apenas as instituições museais, mas também a linguagem tradicional se tornam inadequadas frente às proposições de arte, isso há quase meio século.

²⁵ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras; Mac – Universidade de São Paulo, 1999, p. 40-41.

²⁶ OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, pp.151-2.

Nesse contexto, onde as definições são frágeis e as classificações oscilantes, a legitimação institucional (o batismo da obra) passa, inequivocamente, pela situação de exibição.²⁷

Mas se discorrermos sobre a inadequação do espaço museológico como lugar de visibilidade, de exibição de uma determinada manifestação artística, a exemplo da Arte Postal, outras questões impõem-se: haveria um espaço museológico adequado para abrigá-la? A inadequação arquitetônica obstruiu a possibilidade de exibição da obra de arte ou dela nascem novas possibilidades de amostragem, confrontos, diálogos, fricções e aproximações? Neste sentido vale ater-nos à gênese do Museu de Arte da Pampulha²⁸, ele próprio, dentro da lógica museológica, um anti-museu, na contramão do chamado “cubo branco”, um museu sem paredes, insubordinado, com sua arquitetura solene, protagonista de múltiplas experiências.

Desses questionamentos uma constatação surgiu: tínhamos uma espécie de convidado estranho – o artista –, avesso ao espaço da hospitalidade ofertada – o museu –; um hóspede insubordinado para um espaço reagente. Na aparente incompatibilidade convergiram proposição artística e espaço de exibição.

O empreendimento curatorial iniciou-se a partir de uma visita, uma expedição ao ateliê/arquivo do artista, um apartamento disposto como um manancial, uma “câmara de transformação” (O'DOHERTY, 2007, p. 46), onde está acumulada e salvaguardada uma fascinante coleção prospectada desde os anos 1960 – milhares de livros, objetos coletados na rua e garimpados em sebos, antiquários e lojas de “ferro-velho”, jornais, materiais obsoletos e de descarte, documentos, fotografias, obras e projetos em desenvolvimento (FIG. 24, 25, 26).

Ao adentrar o apartamento percebe-se uma ocupação cerrada, densa, o que acarreta, em primeira impressão, uma sensação vertiginosa, labiríntica. Ao visitante

²⁷ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras; Mac – Universidade de São Paulo, 1999, p. 35.

²⁸ Em 1957 é fundado o Museu de Arte de Belo Horizonte, atual Museu de Arte da Pampulha, tendo como sede o antigo Cassino da Pampulha, projetado em 1942 por Oscar Niemeyer e fechado em 1946, durante o governo do General Eurico Gaspar Dutra, consequência do decreto que extinguiu e proibiu a prática de jogo no Brasil.

incauto solicita-se calma. O percurso é desorientado pela vasta quantidade de caixas, estantes, pilhas de papéis e objetos espalhados, em suposta desordem, por todos os cômodos do apartamento, incluindo o banheiro, a cozinha e áreas de serviço. Não há espaço livre, desocupado. Segundo Cristina Freire (2006, 173) “o arquivo de Paulo Bruscky é um manifesto palpável contra o mito da ordem e da linearidade, tão prezado pela ideologia moderna. Assim, este arquivo, cumpre o papel de uma reserva intelectual, espiritual e sensível, pois torna presente o ausente, e apazigua o isolamento artístico e intelectual do artista”.

Em oposição ao arquivo institucional, asséptico, o arquivo de Bruscky – seria ele a grande obra? – apresenta-se como território de sua poética e espaço de memória da arte contemporânea. Neste sentido articula Moacir dos Anjos:

Transformado em imenso arquivo, o seu ateliê desafia, contudo, métodos ordinários de classificação. Nele, tudo se toca e, não raro, fronteiras que apartam técnicas, períodos, autorias e nacionalidades se desmancham ou se confundem. Se a desordem do material recolhido aparenta desleixo, ela é sobretudo índice da impossibilidade (e impropriedade) de organizar – observados os parâmetros de catalogação bibliográfica e artística vigentes – a complexa relação de contaminação e contiguidade ali enxergada por Paulo Bruscky. Tentativas de criar categorias adequadas e abrangentes de ordenação são sempre frustradas pela mobilidade potencialmente infinda, aos olhos do artista, dos sentidos das coisas ali contidas. Mesmo o descarte supostamente possível é sempre postergado, fazendo com que papéis e objetos diversos se acumulem baralhados sobre o piso – espaço de desclassificação onde as diferenças se anulam –, ali podendo permanecer por anos. Por seu conteúdo abrangente e arrumação instável, o ateliê de Paulo Bruscky espelha (e duplica, portanto) a natureza fluida de sua obra, a qual não se acomoda ou ajusta a lugar simbólico algum, definindo-se como processo e liberta de um único fim.²⁹

²⁹ ANJOS, Moacir dos, *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010, p. 227-228.



FIGURA 24, 25, 26- Vistas do ateliê/arquivo do artista Paulo Bruscky, Recife, Pernambuco. Fonte: FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: 2006, p. 5, 10, 11.

A partir do reconhecimento do território do artista, a mostra, de cunho arquivístico, foi concebida e desenhada como uma grande sala de leitura onde o espectador pôde deliberadamente imergir, a partir de uma experiência múltipla de sentidos, no banco de ideias “brusckyano”.

O projeto expográfico, a cargo dos arquitetos Renata Marquez e Wellington Cançado, foi desenhado em atenção a essas considerações. Para tanto, a partir do princípio de menor intervenção possível e, desejando que a arquitetura permanecesse em sua plenitude, projetou-se para os espaços do Museu dispositivos expositivos que aludiam à atmosfera de uma biblioteca, de uma sala de consulta adjacente a um arquivo. O endereçamento era o labiríntico atelier-arquivo do artista.

Por resolução da curadoria, a investigação conectada à Arte Postal estaria no cerne da exposição, experiência fundamental para compreensão dos mecanismos de construção e fluxo da obra do artista.

Valendo-se de canais alternativos de circulação, Paulo Bruscky, pioneiro da Arte Postal no Brasil, ativou ampla rede de correspondência disparada a partir de Recife, cidade onde nasceu e sempre viveu, para várias partes do mundo, o que acabou por gerar um rico arquivo de arte conceitual com cerca de 70 mil itens, que incorpora desde trabalhos de artistas/ativistas integrantes do Fluxus até artistas do grupo japonês Gutai.

LÂMINA 2

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 2

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 2

[Ver arquivo em anexo]

Perfilado à extensa rede internacional Bruscky havia participado em 1981 da XVI Bienal de São Paulo, sob curadoria geral de Walter Zanini, com obra integrada à sessão de Arte Postal (FIG. 27, 28, 29). Coordenada pelo artista Julio Plaza, este projeto da Bienal mobilizou número significativo de “mailartistas” do mundo inteiro, ocupando mais de 3.000 metros de parede. No catálogo que registra a mostra Plaza descreve as bases do movimento:

Paralela e alternativamente aos sistemas oficiais da cultura, surge como “ação anartística” um tipo de fenômeno, a *Mail Art* ou Arte Postal, crítico ao estatuto de propriedade da arte, ou seja, à cultura como prática econômica, e que propõe a informação artística como processo e não como acumulação. Os produtores organizam-se de uma forma espontânea e por grupos de afinidade, para intercâmbio de ideias e troca ativa de informações, caracterizando um fato de caráter internacional, anartístico e paratático, individualista e de ascendência Dada, onde se evidencia que “as artes não têm nacionalidade, o que têm é estilo (Octavio Paz).

Descentralizando parte da produção artística dos grandes centros internacionais de produção e veiculação de arte, a “Mail Art” deve sua manifestação em grande parte à democratização dos meios de reprodução, facilitadores da transmissão de mensagens de uns para outros. Se a arte tradicional transformou-se no “Museu Imaginário” (Malraux), pela reprodução quadricrômica, a “Mail Art” trabalha diretamente com esses meios de reprodução (o que fora previsto por Walter Benjamin), introduzindo no contexto da arte a multimídia e intermídia, junto com as técnicas operativas, não mais sequenciais, mas simultâneas, sincrônicas.

[...] Portanto é “Mail Art” todo material ou informação que entra no seu fluxo e que tenha como dominante a função comunicativa.

[...] Os novos meios de produção, por sua vez, destacam a importância do substrato material dos signos: a reprodução gráfica, o livro, o disco, o vídeo-teipe, o xerox, o filme e a fotografia, entre outros suportes da informação.

[...] Pelo predomínio da quantidade, o “mailartista” apropria-se do mundo da informação que está a seu dispor, daí o informacionismo em ritmo de bricolagem retórica e semântica; o artesanato postal como colagem de informações em espírito de mistura.³⁰

³⁰ XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out. - dez. 1981. Catálogo Arte postal, p. 8-9.

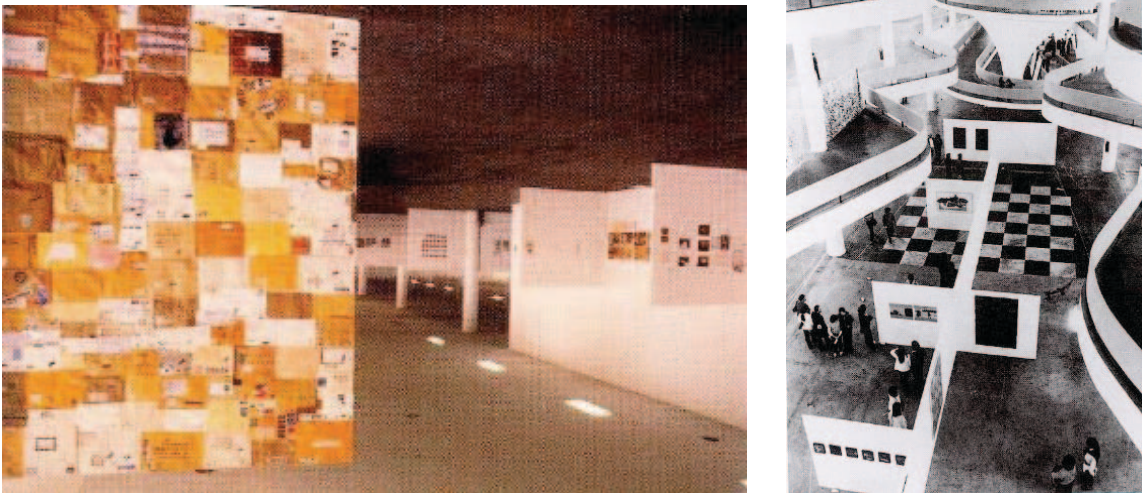
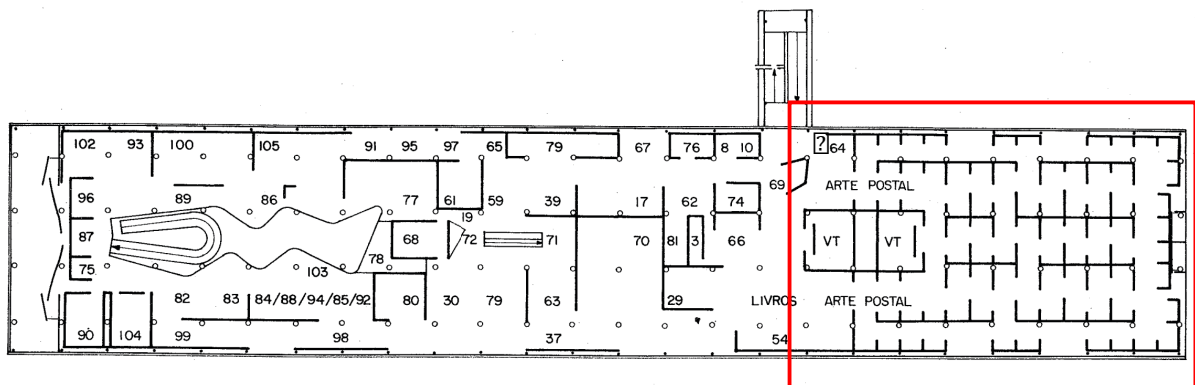


FIGURA 27- Vista parcial da sessão dedicada a Arte Postal, integrante da XVI Bienal de São Paulo, 1981. Fotografia: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fonte: FARIAS, Agnaldo (ed.): *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 194.

FIGURA 28- Vista geral da XVI Bienal de São Paulo, 1981. Fotografia: Reprodução/AE. Fonte: FARIAS, Agnaldo (ed.): *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 193.



PLANTA DO SEGUNDO ANDAR

FIGURA 29- Planta da XVI Bienal de São Paulo, 1981, em destaque o espaço dedicado a exposição de Arte Postal. Fonte: Catálogo geral, São Paulo, 1981, p. 230.

Entretanto, anterior à XVI Bienal a parceria de Zanini e Julio Plaza já havia rendido duas importantes exposições, muito relevantes para a arte conceitual no Brasil, realizadas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP: “Prospectiva 74” (1974) e “Poéticas Visuais” (1977).

A proposta curatorial da exposição “Prospectiva 74” consistia na formação de uma rede de 150 nomes onde cada artista convidado poderia convocar outro. Com grande adesão de artistas estrangeiros, especialmente latino-americanos, a mostra utilizou

o correio como veículo de difusão das obras e circulação de informações artísticas, contrariando a lógica operatória dos museus – produção, recepção, circulação. Priorizava o processo em detrimento a “perenidade museal” (FREIRE, 1999, p. 30).



FIGURA 30 e 31- Vista geral da exposição “Poéticas Visuais”, MAC-USP, 1977. Fonte: FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras; Mac – Universidade de São Paulo, 1999, p. 31 e 55.

?

Com trabalhos de Paulo Bruscky vinculados à exposição, “Poéticas Visuais” contou com a participação de 201 artistas convidados principalmente do leste europeu (FIG. 30, 31). O público podia selecionar trabalhos que porventura gostariam de levar para casa obtendo exemplares fotocopiados (xerox), conformando “exposições portáteis”. (FREIRE, 1999, p.157).

Estas mostras estavam fortemente afinadas às iniciativas conceituais de outras seminais iniciativas expositivas internacionais como é o caso de “Live in your head - When attitudes become form - Works, Concepts - Processes - Situations - Information” (Quando as atitudes tornam-se forma) e “Information – Summer 70”.

A exposição “When attitudes become form”³¹, sob curadoria de Harald Szeemann, foi realizada em Berna (Suíça), em 1969, exibida na Kunsthalle, com itinerância em Krefelt (Alemanha) e Londres (Inglaterra), onde foi apresentada no ICA (Institute of Contemporary Arts) (FIG. 32, 33).

Tomada como “um campo de forças”, Szeemann comenta a emblemática exposição:

[...] Foi uma aventura do início ao fim, e o catálogo, que discute como as obras poderiam assumir forma material ou permanecerem imateriais, documenta esta revolução nas artes visuais. Era um momento de grande intensidade e liberdade, quando você podia produzir uma obra ou apenas imaginá-la como afirma Lawrence Weiner. Sessenta e nove artistas, europeus e norte-americanos, tomaram a instituição. Robert Barry iluminou o telhado; Richard Long fez uma caminhada pelas montanhas; Merz construiu seus primeiros iglus; Michael Heizer abriu a calçada; Walter de Maria produziu sua primeira obra com o telefone; Richard Serra exibiu sua escultura de chumbo – a obra com o cinto e a obra com o respingo –; Weiner retirou um metro quadrado da parede; Beuys fez uma grande escultura. A Kunsthalle se tornou um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos estruturado.³²

No depoimento acima o curador discorre sobre o inovador catálogo que registra a exposição, projetado em formato de fichário. Nele, nem todas as obras estavam documentadas, algumas foram substituídas por textos de artistas (FIG. 34). *“Los artistas presentes en esta exposición no crean en modo alguno objetos. Al contrario, aspiran a libertarse del objeto y, de este modo, profundizar el los niveles de significado del objeto. Quieren que el processo artístico siga siendo visible en el producto final y en la exposición”*.³³

³¹ Artistas participantes da exposição: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Mario Merz, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Elk Van Ger, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Hans Haacke, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol Lewitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Bruce Mc Lean, Walter De Maria, David Medalla, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frederic Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, Wiley, T. William, Michael Heizer e Gilberto Zorio.

³² OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, p. 113.

³³ “La historia de las exposiciones: más allá de la ideología del cubo blanco (primera parte)”, cursos de arte y cultura contemporaneous, MACBA – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2009. Disponível em: http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=27516

argumento curatorial um projeto expográfico inovador e a edição de um arrojado catálogo, com projeto gráfico análogo às propostas textuais e documentais, apresentadas pelo grupo de artistas.



FIGURA 35- Vista geral da exposição "Information – Summer 70". Fonte: OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2002, p. 17.

FIGURA 36- Capa do catálogo da exposição "Information – Summer 70". Fonte: disponível em <http://www.leftmatrix.com/information70.html>

Atento à essas questões, a curadoria buscou, para balizar a exposição de Paulo Bruscky, estratégias expositivas em ressonância ao sistema de exibição, circulação, distribuição e circuitos alternativos empregados pelo artista, aproximando-se do princípio operatório de sua poética, fortemente vinculada ao programa dos artistas conceituais.

Estantes dotadas de gaveteiros abrigaram um expressivo lote de Arte Postal – "Telegramarte", "Arte Porte Pago", "Ao Remetente", "Faxarte", "Aerograma", "Telexarte" e "E-mail Art" –, e os mais variados projetos de livros de artista. No mezanino um conjunto de vinte mesas unidas formavam um grande plano habitado por televisores, desenhos preparatórios, fones de ouvido e poesia sonora, registros

Michael Heizer, Michelangelo Pistoletto, N. Y. Graphic Workshop, N.E. Thing Co., Newspaper, On Kawara, Panamarenko, Paul Pechter, Peter Hutchinson, Rafael Ferrer, Randy Hardy, Richard Artschwager, Richard Long, Richard Sladden, Richards Jarden, Rick Barthelme, Robert Barry, Robert Huot, Robert Morris, Robert Smithson, Roger Cutforth, Siah Armajani, Sol LeWitt, Stephen Kaltenbach, Terry Atkinson, Victor Burgin, Vito Acconci, Walter de Maria, Yoko Ono, Yvonne Rainer.

videográficos de performances e ações, carimbos, réplicas de livros de artista, edições fac-similares da Arte Correio.

Contrário a lógica dos painéis brancos, fixaram-se *displays* transparentes nas colunas revestidas de aço inox que sustentam o espaço edificado do museu, verdadeiras próteses aderidas à arquitetura, contendo uma grande série de envelopes e cartões postais que cruzaram imensas distâncias, originados da rede de comunicação e intercambiados por Bruscky com artistas do mundo inteiro, filiados ao movimento internacional da Arte Correio.

Disparado pelo projeto educativo e à disposição do público, um dispositivo gráfico chamado “Banco de Ideias”³⁵ foi produzido, onde constavam múltiplos apontamentos conceituais, iconográficos e textuais, ancorados no princípio de multiplicação de imagem, um dos eixos principais de construção da obra do artista. A leitura complementar à obra exposta poderia, a critério de cada espectador, valer-se das réplicas dos carimbos gravados com poemas visuais, utilizados pelo artista nos envelopes e cartões vinculados à série de Arte Postal: “o amanhã tece hoje”, “clico logo delete”, “urgente gente urgente urge”, “poazia”, “palavra é o embrião e mais que palavras”, “poazia”, “hoje a arte é este comunicado”, “assim se fax arte”, “cons/ciência do tempo”, “arte em todos os sentidos”, dentre outros (FIG. 37).

De fato a exposição extrapolou as salas expositivas do museu, estendendo-se até o espaço privado. Anunciou-se antes da abertura, a partir da remessa via correio de três obras, com tiragem de quinhentos exemplares cada – “Língua performance”, “Linha poética” e “É proibido colar cartaz”³⁶ –, reeditadas e produzidas em distintos meios gráficos, amplamente utilizados pelo artista (tipografia, carimbo, colagem e impressão offset). Acondicionadas em envelopes selados e etiquetados, intencionalmente nenhuma menção à exposição encontrava-se registrada (FIG. 38)

³⁵ Um exemplar deste dispositivo encontra-se anexado à dissertação. Para acessá-lo consultar o volume impresso disponível no acervo bibliográfico da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG.

³⁶ Originais destas obras integram esta dissertação. Para acessá-los consultar o volume impresso disponível no acervo bibliográfico da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG.

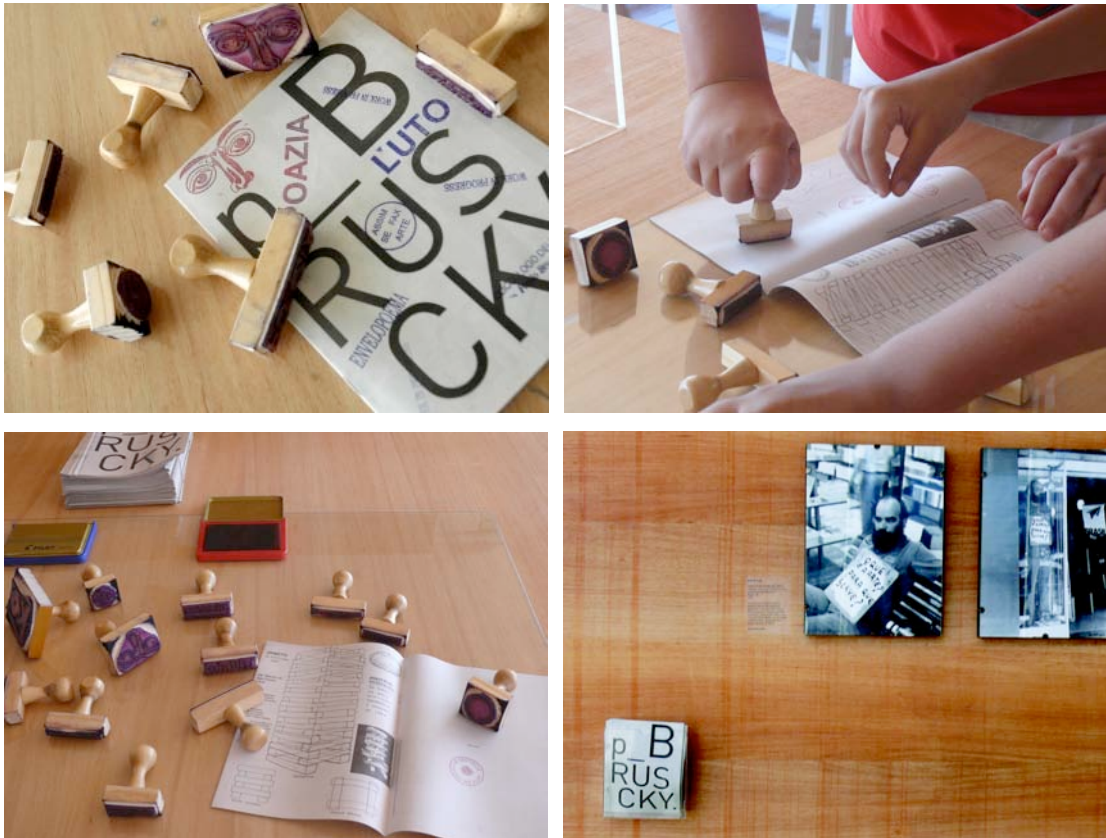


FIGURA 37- “Banco de ideias”. Caderno impresso disponibilizado ao público por ocasião da exposição “P_Bruscky: uma obra sem original”, realizada no Museu de Arte da Pampulha em 2010. Este dispositivo foi acondicionado em bolsos de acrílico fixado no mobiliário expositivo. Fonte: arquivo Marconi Drummond.

A investigação curatorial buscou ainda reeditar projetos mapeados na infindável lista de ideias e empreendimentos artísticos elaborados por Bruscky. “Fogueira” (1974), “Con(c)(s)(?)erto Sensorial” (1972) e “Fonte” (1982) – uma escultura efêmera, um concerto e uma instalação sonora – foram agregadas à mostra, ocupando espaços e tempos distintos.



FIGURA 38- Paulo Bruscky, “É proibido colar cartaz”, 2010, impressão *offset* sobre papel jornal, 42 x 59 cm, 500 exemplares. Registro fotográfico do artista afixando o cartaz. Fonte: arquivo Paulo Bruscky.

Concebida pela equipe Brusck & Santiago e apresentada pela primeira vez no 1º Salão de Arte de Pernambuco, em 1974, “Fogueira” foi construída e exibida durante a abertura da mostra (FIG. 39, 40). Instalada no jardim do Museu, a escultura efêmera redimensionou o espaço expositivo externo. Tensionou e contracenou com a robustez e perenidade de outros projetos escultóricos que habitam, em caráter permanente, o projeto paisagístico modernista construído nos anos 1940 por Burle Marx, a exemplo de August Zamoyski, Alfredo Ceschiatti, Amilcar de Castro, José Pedrosa e Solange Pessoa. Sobrepostas, cinquenta barras de gelo empilhadas foram consumidas em 4 horas de exibição.

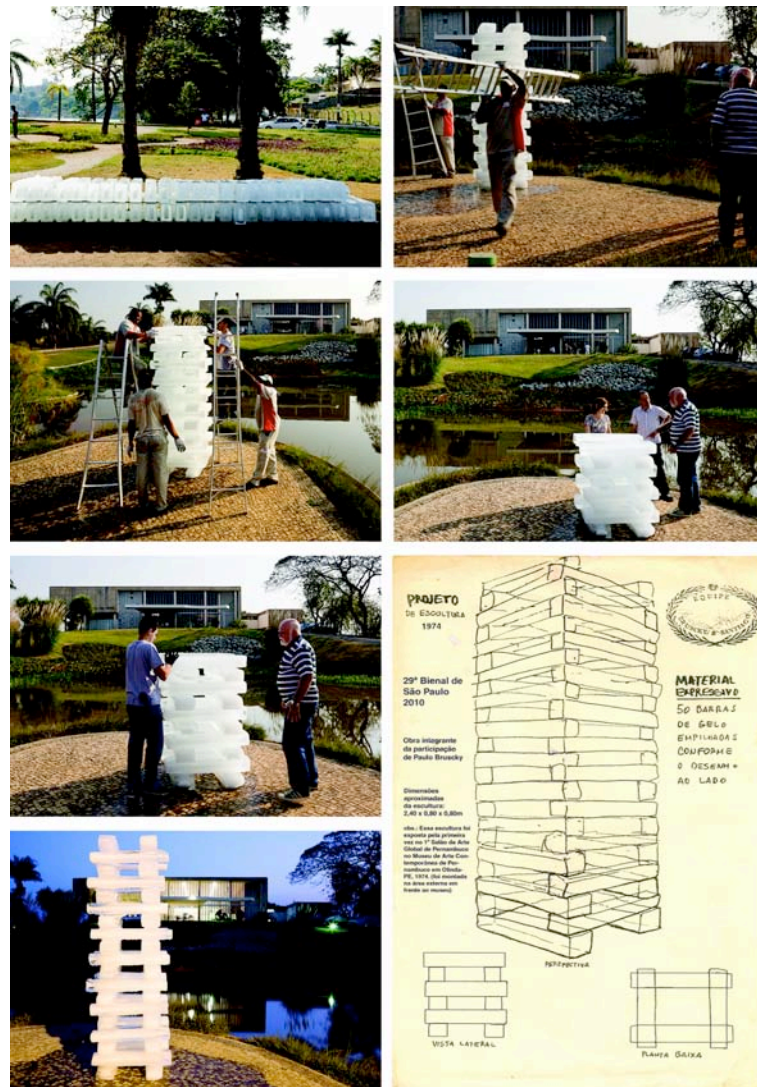


FIGURA 39- Paulo Bruscky & Daniel Santiago, “Fogueira”, 1974, projeto de escultura. Fonte: arquivo Paulo Bruscky.

FIGURA 40- Paulo Bruscky, exposição “P_bruscky: uma obra sem original”, Museu de Arte da Pampulha, 2010, Belo Horizonte. Detalhe da instalação da obra “Fogueira”, 50 barras de gelo, 240 x 80 x 80 cm, coleção do artista. Escultura realizada no dia 18 de setembro de 2010 durante a abertura da exposição. Fotografia: Eduardo Eckenfels. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.

Recuperando a vocação acústica e sonora do “grill-room” o concerto/performance “Con(c)(s)(?)erto Sensorial” foi regido por Bruscky acompanhado de um pianista e encampado pelos convidados, munidos de caixas de fósforo. Transformadas em instrumentos deveriam ser percutidas em ressonância a projeção de cores no espaço do auditório (FIG. 41, 42, 43).



CON(C)(S)(?)ERTO SENSORIAL

Exposição de ruídos no auditório do Museu de Arte da Pampulha – Av. Otacílio Negrão de Lima, 16.585, no dia 20-11-10, às 19:00hs.

Os ruídos serão executados pelos Convidados, com caixas de fósforos transformadas em instrumentos de percussão.

As caixas de fósforo serão distribuídas aos Convidados na entrada do Auditório.

Durante a exposição um pianista, sem compromisso com ritmo, melodia ou harmonia, tocará de improviso, ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes.

Um grupo de Convidados receberá caixas de fósforos amarelas, outro grupo receberá azuis, outro verdes e outro rosa.

Ao ser projetada a cor amarela numa das paredes do Auditório o grupo que estiver com caixas amarelas deverá iniciar um ruído contínuo durante a projeção e parar automaticamente quando parar a projeção. Os outros grupos seguirão o mesmo raciocínio durante a projeção das suas cores correspondentes.

As projeções das cores serão feitas com projetores comandados por: verde - Ana Paula Portugal, rosa - Gavone Mercês, amarelo - Ana Karina Bernardes e azul - Luciana Bonadio.



FIGURA 41- Paulo Bruscky, “Con(c)(s)(?)erto Sensorial”. Registro fotográfico do concerto realizado em 1972 no auditório da Faculdade de Filosofia, Recife, Pernambuco. Fonte: arquivo Paulo Brusky.

FIGURA 42 - Paulo Bruscky. Convite para “Con(c)(s)(?)erto Sensorial”, realizado em 20 de novembro de 2010 no auditório do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, MG. Fonte: arquivo Marconi Drummond.

FIGURA 43- Paulo Bruscky. Caixa de fósforo tocada pelo público presente no “Con(c)(s)(?)erto Sensorial”, realizado em 20 de novembro de 2010 no auditório do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, MG. Fonte: arquivo Marconi Drummond.

Peça central da exposição, a instalação de *ars sonora* “Fonte” coleciona um repertório de águas coletadas em diversas fontes do mundo. Aludindo a um chafariz, a obra, sinestésica, estrutura-se através de alto-falantes que jorram ininterruptamente sons sequenciados (FIG. 44, 45, 46). Rumorejos e murmúrios incorporaram-se à outros experimentos sonoros presentes na exposição, como os poemas sonoros da série “Rá(u)dio Art”³⁷.

Não por acaso, o Museu de Arte da Pampulha, atento e impregnado pelas articulações ativas pela obra do artista apontou para si mesmo a ácida pergunta: “o que é a arte? para que serve?”³⁸, impondo-se o contínuo e necessário exercício de converter-se em solo de experiências.

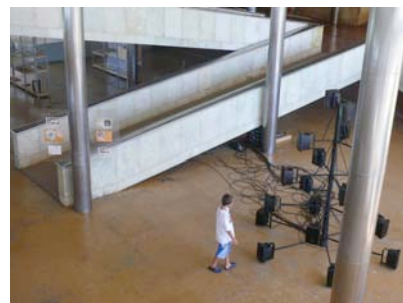
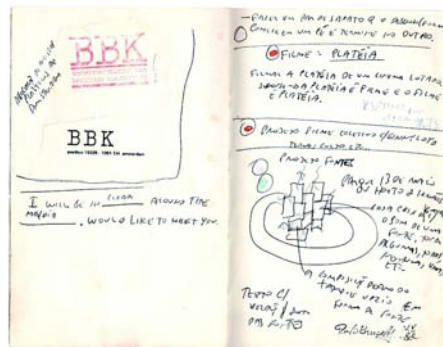


FIGURA 44- Paulo Bruscky, “Fonte”, 1982, desenho preparatório. Fonte: arquivo Paulo Brusky.

FIGURA 45- Paulo Bruscky, registro fotográfico da coleta de som para a obra “Fonte”, sem data. Fonte: arquivo Paulo Brusky.

FIGURA 46- Paulo Bruscky, “Fonte”, 2010, instalação sonora (sistema de som, arquivos de áudio e software), 271 x 260 x 260 cm, coleção do artista. Fonte: arquivo Marconi Drummond.

³⁷ A “Rá(u)dio Art” foi organizada em 1979 pela equipe Bruscky & Santiago, por ocasião do 2º Festival da Universidade de Pernambuco. O projeto sonoro foi transmitido pela Rádio Clube de Pernambuco com participação de artistas vinculados à rede de arte postal.

³⁸ Estas expressões titulam a performance realizada por Paulo Bruscky em 1978, na qual o artista caminha com uma placa pendurada no pescoço pelas ruas de Recife anunciando essas perguntas. Em seguida exibe-se na vitrine da Livraria Moderna.



2.3 TIPOGRAFIAS PARA O ESPAÇO³⁹

Tipógrafos ou artistas, a obra da dupla Angela Detanico e Rafael Lain incita experiências que coloca-nos quase sempre entre o tênue limite do visível e do invisível e estabelece possibilidades de articulações entre arte e ciência, entre textos, contextos e linguagens – tipografia, *design* gráfico, vídeo e arquitetura. Estruturas são desmontadas e remontadas, semânticas e inquietações gramaticais tecem a forma e a palavra, resignificadas (LÂMINA 3).

Por ocasião da exposição no Museu de Arte da Pampulha a dupla apresentou, entre outras obras, inúmeras obras tipográficas entre as quais “Braile Ligado”, “Zulu Time” e “Maré”, esta especialmente criada para o espaço *in situ* do Museu.

Construída com camadas de vinil azul sobrepostas “Maré” habitou as esquadrias em vidro da fachada lateral do Museu possibilitando-nos, através de uma chave léxica, decodificar um texto ali grafado. Poema visual, as marés tipográficas oscilavam, subiam e desciam, justapostas ao espelho d’água da Lagoa da Pampulha.

“Maré” (2008) trabalha no limite da experiência de leitura, na qual andar e ler aparecem como vivências fragmentárias da paisagem - imagem decifrável embora ilegível em sua completude, provocando as convenções da legibilidade na medida do corpo - e inscreve o *site specific* na paisagem modernista. A lagoa artificial e o antigo edifício do cassino constituem o território no qual “Maré” opera.

[...] A paisagem se transforma em legenda de si mesma, língua na escala do real, coletada no percorrer dos passos visuais no movimento de repetição e diferenciação das janelas da fachada e no caráter de território insular do edifício do museu. Promenade verbal, navegação arquitetônica, rebatimento no edifício da lagoa subitamente animada.⁴⁰

Não integrada às obras apresentadas na exposição no MAP, porém reveladora dos processos de transcodificação tipográfica, encontra-se “Utopia”. Nesta fonte silhuetas miniaturizadas de ícones da arquitetura modernista brasileira, elaboradas a partir de projetos de Oscar Niemeyer – letras maiúsculas, agregam-se a

³⁹ A exposição A. Detanico & R. Lain, sob curadoria de Marconi Drummond, foi realizada entre 30 de março e 25 de maio de 2008 no Museu de Arte da Pampulha (salão nobre, mezanino e auditório). Ver catálogo que registra a exposição em anexo.

⁴⁰ Renata Marquez *in*: A. Detanico / R. Lain. Belo Horizonte: 2008. 16 p. Catálogo da exposição, mar. - mai. 2008, Museu de Arte da Pampulha, p.4.

representações de arquitetura e elementos urbanos tais como postes de iluminação pública, cabos de alta tensão, câmaras de vigilância, caçambas, semáforos, faixas, letreiros e *outdoors*, cercas e guaritas, correspondentes as letras minúsculas. Quando digitados, tipos alternados em caixa alta e baixa geram uma escritura caótica, uma malha gráfica híbrida, na contramão de uma urbanidade idealizada pelo programa modernista, a revelar a falta de planejamento que assola as metrópoles brasileiras (FIG. 47, 48). O imprevisto e o improvisado são incorporados na paisagem mutante das cidades.



FIGURA 47- Detanico Lain, "Utopia", 2001-2003, tipografia digital que retrata a combinação de arquitetura modernista e ocupação informal encontrada em grandes cidades brasileiras. Poster publicado para a 9ª Mostra Internacional de Arquitetura de Veneza, Itália, 2004, Pavilhão Brasileiro. Fonte: <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/71/detanico-lain>.

Sobre o sistema pictografado presente em "Utopia" discorrem Detanico & Lain:

[...] Criamos "Utopia" como um retrato líquido dessa contaminação. Os elementos urbanos, representados em pictogramas, combinam-se como letras de um texto para descrever graficamente a experiência real das cidades brasileiras. Projetos de Oscar Niemeyer impõem-se como ícones do modernismo; cercas, faixas e grades infiltram-se como símbolos das respostas da população às próprias necessidades. Organizados na forma tipográfica, estes ocupam as caixas baixas, aqueles as altas. Não sem ironia. E se organizam em um sistema de elementos a ser utilizado, um retrato em potência, um mapa que se redesenha cada vez que a tipografia é empregada. Para imaginar cidades puramente modernistas, utopias em caixas altas, ou esboçar emaranhados urbanos de caixas baixas. Ou ainda escrever topografias onde o previsto e o inesperado, o controle e o acaso, o projeto e a gambiarra, sobrepõem-se e transformam-se. Estas, nossas versões prediletas.

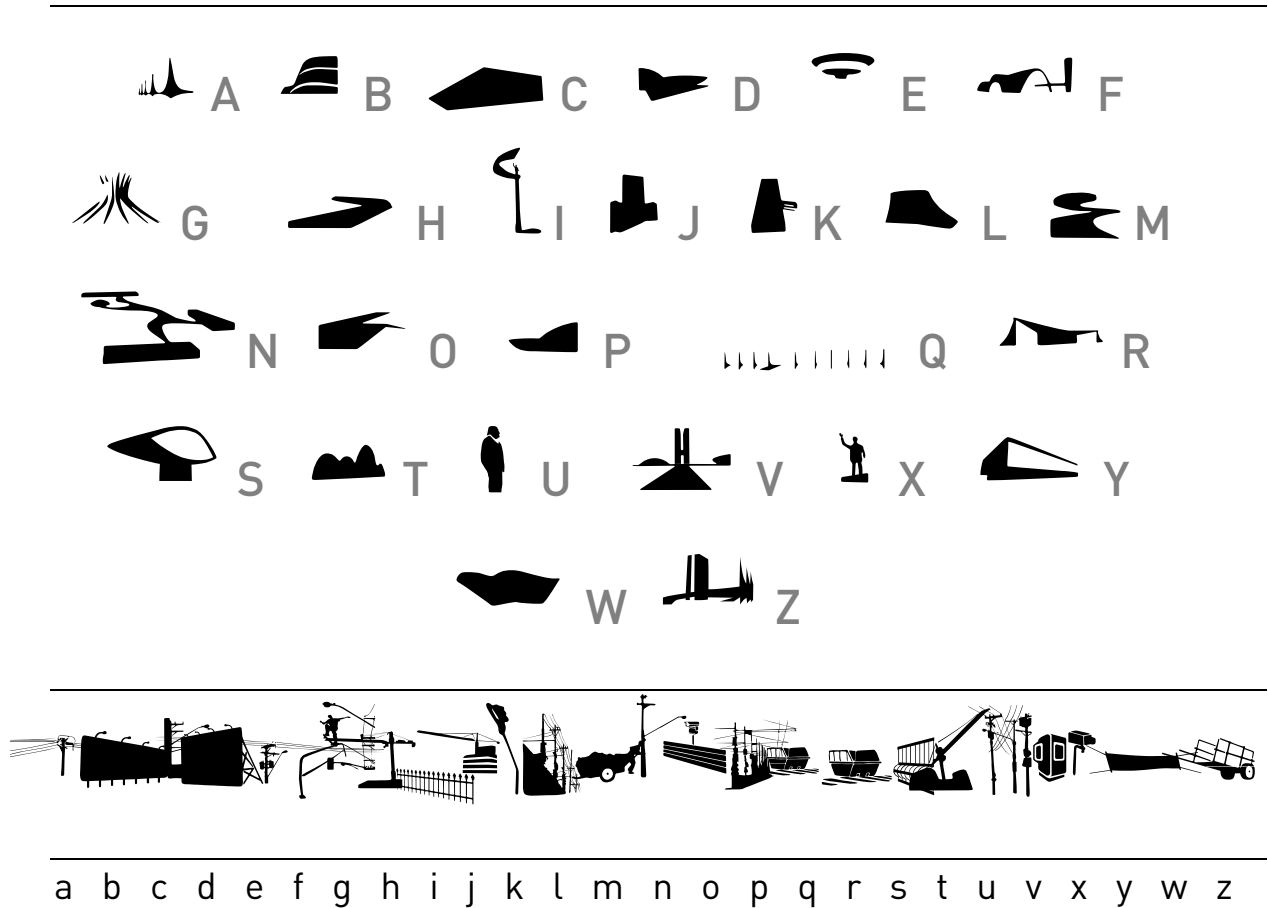


FIGURA 48- Detanico Lain, "Utopia", 2001-2003, tipografia digital, alfabeto caixa alta alusiva a arquitetura modernista e, alfabeto caixa baixa, referente a arquitetura popular e elementos urbanos. Fonte: disponível em <http://www.detanicolain.com/utopia>.

O empreendimento de transcodificação realizado por Detanico Lain, parece afinado com as investigações elaboradas pelo Poema-processo, ocorrido no Brasil no final da década de 1960. Este movimento da poesia de vanguarda brasileira reivindicava que a palavra não é o único elemento identificador do poema, investigava novos instrumentos e sistemas para elaborar escrituras (FIG. 49).

Liderado pelos poetas Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Neide Sá e Moacy Cirne, o Poema-processo afirmava que o poema se faz com o processo e não com palavras. No programa conceitual do grupo, importante é o projeto e sua visualização; a palavra pode ser dispensada, o poema torna-se livre da estrutura da palavra e do autor, desencadeando no leitor outras experiências. Propõe um leitor requalificado, autônomo, convertido em coautor. Um poema sem palavra, pura informação visual, não distinto da pintura. Hipertextualidade.

No texto “Alfabismo”, escrito em 1969 pelo poeta Álvaro de Sá, nota-se a afinidade entre a operação artística realizada pelos poetas do movimento de Poema-processo e as obras tipográficas elaboradas pela dupla Detanico Lain:

O autor move com uma tradição de 3.000 anos: a codificação alfabética. Compete, hoje, ao poeta, mostrar e provar que o alfabeto é apenas uma convenção que pode ser manipulada em todos os rumos, assim como pode ser atomizada, ou, em outro sentido, fragmentada como acontece atualmente com as vogais em oposição ao corte reto-tipográfico.

Só tem havido (por necessidade técnica) recodificações nas inaugurações de processos-informacionais: linguagem. Um exemplo - o Morse.

Para estabelecer uma relação visual (e não comparação simbólica que daria no ideogramático), o poeta aproveita as características de cada letra, estilizando-as numa acentuação geométrica. Com isso não só consegue dar direção autônoma às formas originadas, independente da direção linear do grafismo tipográfico, como também usa superposições de áreas com formas transparentes. Assim consegue uma leitura global (mas não monogramática ou fiigurativa), própria, hoje, do logotipo.⁴¹

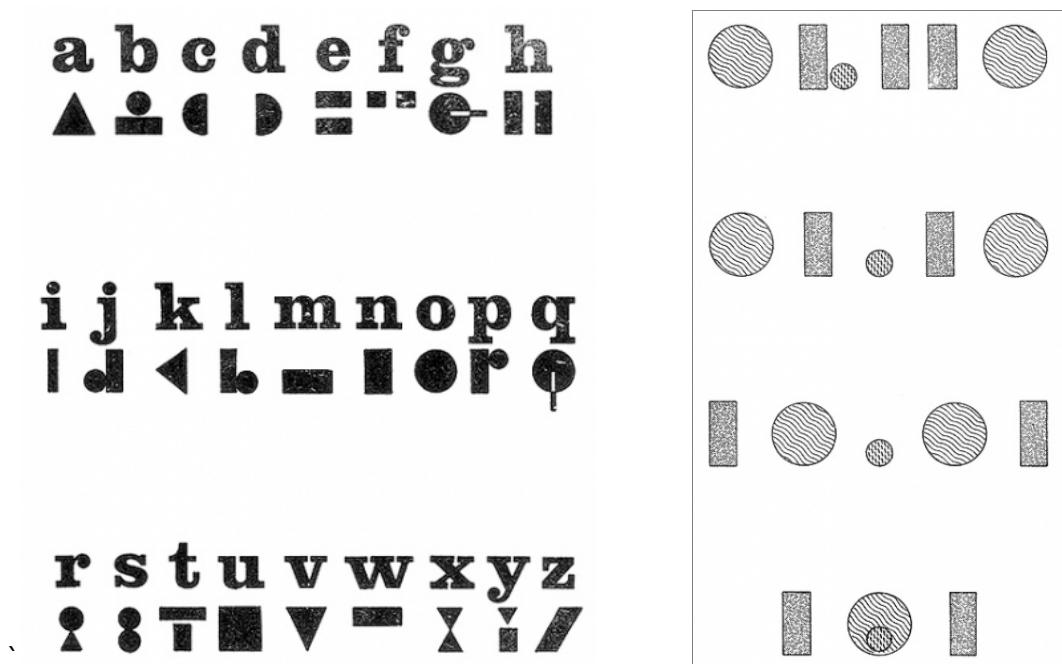


FIGURA 49- Alvaro de Sá, “Alfabismo”, poema-processo, 1967.

Fonte: DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.

⁴¹ Alvaro de Sá in: DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.

LÂMINA 3

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 3

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 3

[Ver arquivo em anexo]

Na obra “Braille Ligado”, instalada sob a rampa do Museu de Arte da Pampulha, reverbera-se a matriz instaurada pelo Poema-processo (FIG. 50).

Como um sistema de escrita, puro “malabarismo linguístico: labirinto digital” (DIAS-PINO, 1973), a obra “Braille Ligado” configura-se como uma tipografia grafada com a luz a partir da escritura em braille, linguagem tátil desenhada para cegos. Aderida à arquitetura e longe do alcance da mão, os artistas escreveram: “espaço em branco”, texto construído a partir da fluorescência das lâmpadas (tipos móveis ?), reinvenção transcodificada a partir dos relevos de Louis Braille. Um hiato.

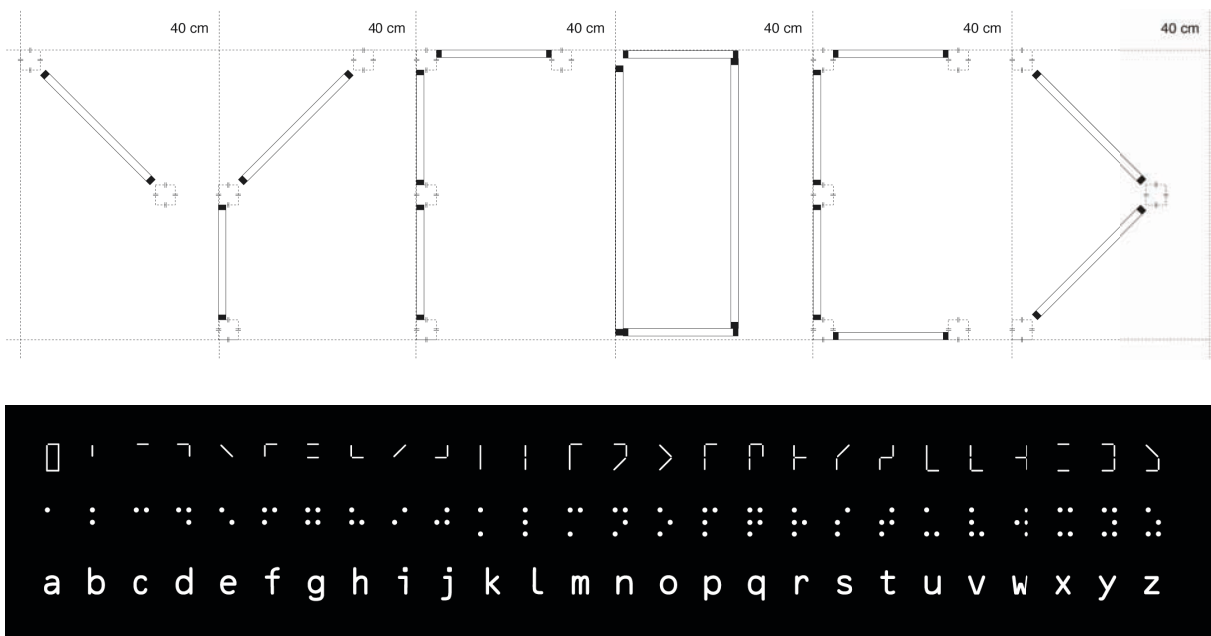


FIGURA 50- A. Detanico e R.Lain, Museu de Arte da Pampulha, 2008, Belo Horizonte, MG. Diagrama e alfabeto de montagem da obra “Braille Ligado (Espaço em branco)”, lâmpadas fluorescentes, 2008. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.

Recorrência da utilização dos espaços *in situ* do Museu, através da discussão de dispositivos gráficos expositivos, leva-nos a obra “O livro (dos cem)” apresentada na exposição da artista Jac Leirner em 2006.⁴² Originalmente pensada para um cartaz, integrada à série “Os cem”, é formada por frases anônimas coletadas e colecionadas de cédulas de dinheiro, grafadas sobre as notas de papel moeda por inúmeros



⁴² A exposição individual da artista Jac Leirner, sob curadoria de Marconi Drummond, foi realizada entre 19 de novembro de 2006 e 7 de janeiro de 2007 no Museu de Arte da Pampulha.

usuários anônimos, na tentativa de imprimir sobre elas uma marca pessoal, irreverente, política, cômica e obscena (FIG. 51).

Por ocasião da exposição no MAP, a curadoria propôs a transferência do texto, originalmente impresso sobre papel, para a adesivagem em vinil de recorte aplicado sobre o amplo espelho existente. Deste modo, a opacidade da folha de papel impresso transfigurou-se em superfície espelhada, onde texto e leitor se fundiram, formando um corpo. Sobre a versão impressa da obra discorre Ariel Jiménez:

“Os cem” em que a moeda impressa é a matéria-prima , oscila entre dois polos: o espaço sociológico, econômico, de onde extrai seus materiais, e o mundo eminentemente plástico de suas construções.

[...] O livro (dos cem), peça gráfica de 1987, separa essa dimensão privada do papel-moeda, criando um objeto de dupla leitura: a primeira, cujo eixo é a palavra escrita com toda a sua carga sociológica, e a segunda, onde só importa o efeito plástico da palavra. A dois ou três metros de distância, o conjunto das palavras transforma em uma veladura cinza, sobre o fundo branco do papel. Resultam apenas, então, com leves variações tonais da superfície, uma linha formada pela reunião dos números e códigos inscritos nas cédulas e dois pontos de luz – espaços entre as palavras – que parecem flutuar sobre um fundo de letras maiúsculas.⁴³

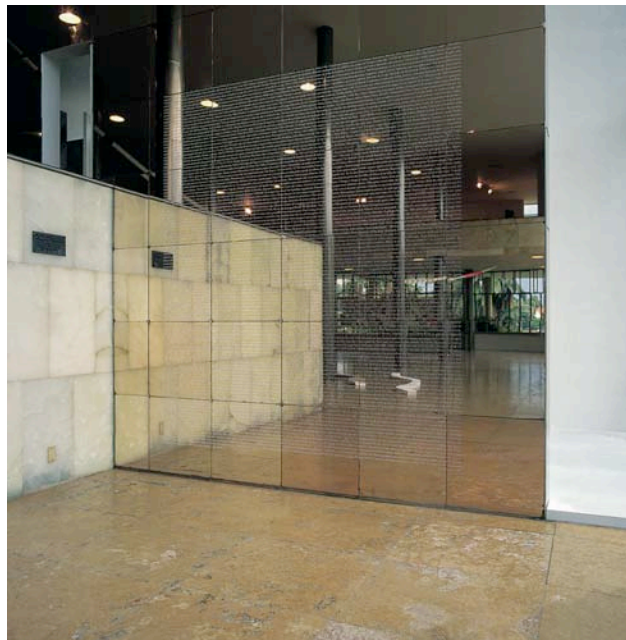


FIGURA 51- Jac Leirner, “O livro dos cem”, 1987/2006, vinil adesivo sobre espelho. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.

⁴³ Ariel Jiménez in: *Jac Leirner: Ad infinitum*. Rio de Janeiro: 2002. 224 p. Catálogo da exposição, 19 fev. - 28 abr. 2002, Centro Cultural Banco do Brasil, p. 38, 41.

2.4 SOBRE COISAS E MUSEU

Uma história recente com amplas zonas de ausência e esquecimento. O poeta Carlos Drummond de Andrade já preconizava: é preciso “esquecer para lembrar”. Em certo sentido, o esquecimento conforma-se um dispositivo fundamental para a aquisição da memória.

Traços, resíduos, fragmentos, pistas, frações, excertos, reminiscências e vestígios estruturaram o “coisário”⁴⁴, reunido e rememorado no Museu de Arte da Pampulha. Evocaram sentidos, singularidades, imprevistas recepções e necessários devaneios, vagueações.

Como pensar e apresentar a coleção de um museu como um “coisário”? Um exercício possível é compreendê-la como uma experimentação artística contemporânea, um repositório de objetos e procedimentos a partir de deslocamentos das coisas guardadas, esquecidas, extraviadas e recuperadas.

Na exposição “Coisário Cassino Museu”⁴⁵, apresentada em 2010 pelo Museu de Arte da Pampulha, três datas históricas conduziram o recorte curatorial: 1942, 1946, 1957. A primeira marca a inauguração do Cassino da Pampulha e do projeto da arquitetura modernista brasileira anunciada por Oscar Niemeyer a pedido do prefeito Juscelino Kubistchek; a segunda indica o encerramento das atividades do cassino, estabelecido por força do decreto-lei que proibiu os jogos de azar no Brasil, determinado pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra; a terceira pontua a transformação da edificação modernista em museu de arte, função que ocupa até os dias atuais.

Naquela ocasião a mostra nasceu da constatação da ausência de acervos – históricos, documentais, iconográficos, videográficos e artísticos – que

⁴⁴ Um “coisário” é um conjunto de objetos e coisas reunidas em qualquer lugar. A expressão foi utilizada pelo filósofo Gaston Bachelard no seu livro “Poéticas do devaneio”. In: BACHELARD, Gaston, *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 160.

⁴⁵ A exposição “Coisário Cassino Museu”, sob curadoria de Marconi Drummond, foi realizada entre 28 de março e 27 de julho de 2010 no Museu de Arte da Pampulha (salão nobre, mezanino, auditório e jardim). O texto aqui apresentado toma como base de construção o texto produzido em parceria com Fabíola Moulin, veiculado no catálogo que registra a exposição, exemplar em anexo.

referenciassem à história pregressa do museu, pautada nos seus 68 anos de existência. Do extenso conjunto de itens que provia o salão de jogos, o *grill-room*, o bar, a cozinha e áreas adjacentes, escassos artefatos históricos ficaram preservados e retidos.⁴⁶ A curadoria ensejou prospectar parte desta história garimpando em acervos públicos e privados, documentos, cartões-postais, fichas, roletas de jogo, cadeiras, sonoridades e ruídos, faturas e notas fiscais, bilhetes, documentos raros, cardápio, espécies botânicas, cacos de louças, anúncios, tapete, obras de arte, fotografias, fragmentos literários, pinturas, placas de jardim, documentos contábeis, revistas, filmes, cartografias, arquivos sonoros, roletas... ou ainda fotografias de atrizes, artistas e malabaristas, impressos, anúncios de revistas bem como toda sorte de ocorrência que pudesse emprestar sentido à argumentação expositiva, curatorial e museográfica.

Propositalmente ausente de linearidade cronológica, o partido curatorial optou por amalgamar e embaralhar este percurso histórico. A exposição articulou-se a partir deste movimento, conduzida pelas artes visuais e irradiada através da trajetória das transformações acarretadas no edifício-sede do museu, pela alternância de uso e função, e até mesmo por sua impropriedade museológica.

Durante seu percurso, de cassino a museu de arte, o tempo transcorrido encarregou-se de sedimentar e dispersar os componentes históricos, o que acabou por gerar uma espécie de decantação, de amortecimento. Coube ao museu, numa atitude escafandrista, balizado pelo olhar contemporâneo, prospectar os meios e trazer à superfície parte da história, permeada por artefatos fragmentados e itens correlacionados, nos quais conviveram distintas temporalidades. Desta experiência um fundo formou-se, constituído de itens residuais, muitos apresentados e trazidos à luz pela primeira vez.

Na exposição, a própria edificação foi tomada como peça inaugural do acervo do Museu, caracterizando-se como item nuclear da mostra, onde orbitaram os

⁴⁶ Referentes à época do Cassino da Pampulha encontram-se salvaguardados na reserva técnica do Museu de Arte da Pampulha os seguintes itens: cerva de 240 cadeiras marca Laubisch & Hirth, 2 tapetes orientais, 2 passadeiras orientais, 6 roletas de jogo, inúmeras fichas de baquelite.

fragmentos da história recompostos. Métodos de apropriação foram empregados pelos artistas participantes e pela curadoria. Descobertas, as “coisas” foram capturadas, coladas e reorganizadas, tal qual uma *assemblage*. Neste “coisário”, fragmentos/testemunhos de louças, garrafas, cacos de pratos, taças e copos, todos prospectados e recolhidos no entorno da Lagoa da Pampulha, foram depositados na exposição pelo artista Sávio Reale, em contraponto a faturas emitidas pela Metallúrgica Fracalanza S.A., correspondente à aquisição de mercadorias para o *grill-room*.

Como articulado acima, no argumento curatorial obras de arte e artefatos históricos foram confrontados e aproximados, sem hierarquias, criando no espectador uma espécie de vertigem, de hesitação em reconhecer autorias, diferenças e distinções. De fato o museu já vinha, desde 2002, quando adotou um novo programa curatorial, integrando ao seu acervo projetos orientados para o espaço, obras *in situ*, algumas vinculadas à história do Cassino, ou obras que estabeleciam um estreito diálogo com a arquitetura. Sob este contexto participaram da exposição obras de Marilá Dardot, Márcia Xavier, Sara Ramo, Débora Bolsoni, Ana Maria Tavares, Damián Ortega, Laura Belém e Vik Muniz.

A lagoa, a parede espelhada, as colunas revestidas de aço inox, as rampas, as roletas de jogo, as placas de jardim, a paisagem, foram revisitadas e adotadas como elemento constitutivo das obras destes artistas, incorporadas à mostra, sempre atreladas a um acervo adjacente, tangendo questões de reminiscência histórica e artística.

Assim, para citar algumas ocorrências, as fotografias “Cenas da peça andante 1º, 2º, 3º atos” da artista Sara Ramo foram apresentadas de forma contígua a 54 cadeiras fabricadas pela Laubisch & Hirth e aos documentos contábeis que atestam a aquisição destes móveis em 1942 (FIG. 52). Um recibo emitido pelo fotógrafo Marcel Gautherot, referente a “execução do álbum das obras realizadas pela Prefeitura na Pampulha” e de “ampliações executadas sobre pedido e conforme seleção do Dr.

Oscar Niemeyer Filho sobre papel brilhante e mate⁴⁷ coabitou a parede onde se via “Jolly Good Fellows”, do artista Vik Muniz, retratando JK carregado pela multidão, próximo a um belo registro fotográfico do casal Kubitschek no *grill-room* do Cassino, autoria da fotógrafa Genevieve Naylor.

Estas ocorrências no projeto expográfico foram adotadas também no catálogo que registra a exposição e encontra-se anexado ao volume dissertativo. O projeto gráfico, concebido e desenhado pela curadoria, foi conduzido pela contaminação histórica e artística proposta pelo recorte curatorial. Ausente de hierarquia gráfica, dois miolos presos a uma lâmina em formato de fólio propunham uma leitura rotativa e contínua, em sentido cíclico, sem marcação de princípio e fim.

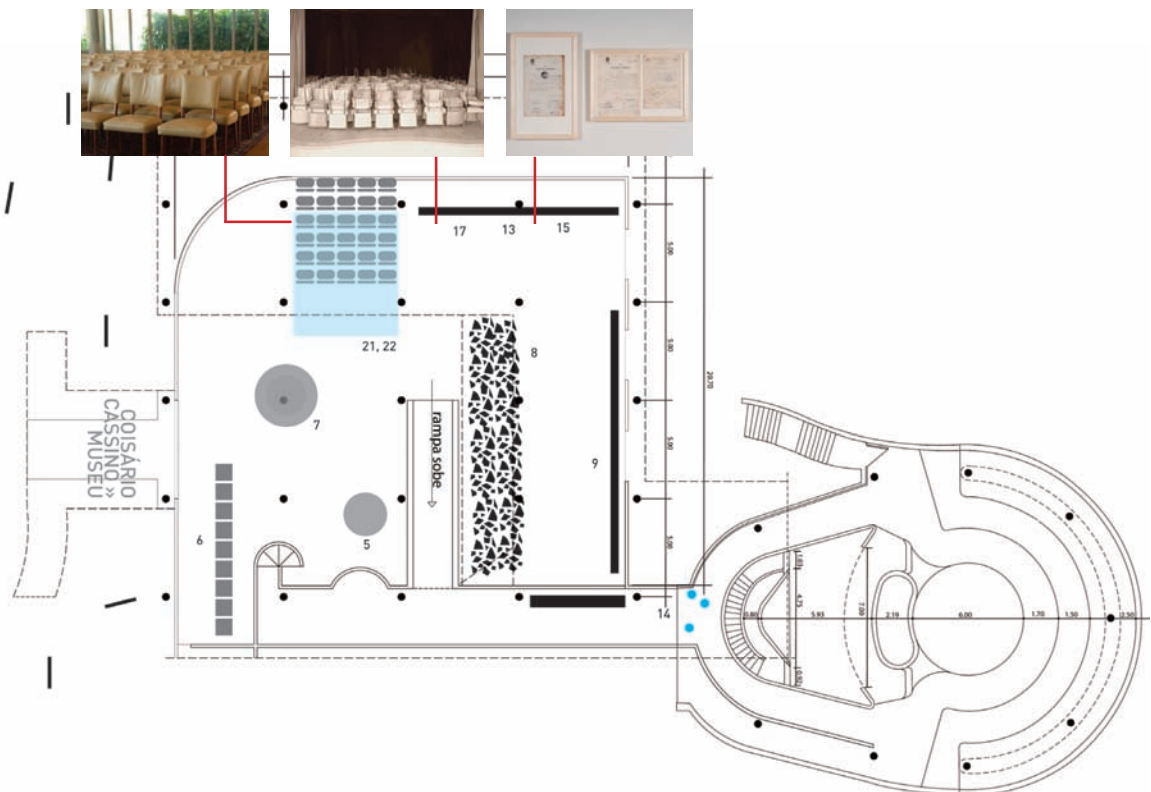


FIGURA 52- Projeto expográfico da mostra “Coisário Casino Museu” com indicação do local de instalação da obra da artista Sara Ramo, das cadeiras originais e dos documentos correspondentes. Fotografia Miguel Aun. Fonte: arquivo Marconi Drummond.

A contextualização histórica ficou a cargo da crônica, de teor memorialístico, elaborada por Renato Augusto de Lima, um delegado de polícia responsável pela

⁴⁷ Estas informações constam no documento contábil referente a pagamento ao fotógrafo Marcel Gautherot: despesas com a organização do álbum de fotografias da Pampulha, 25/05/1943, Fonte: arquivo do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

segurança do Cassino da Pampulha. Em tom saudosista, cumpriu a função de relatar as circunstâncias sociais, políticas e culturais com as quais surgiu o projeto modernista da Pampulha, em Belo Horizonte, nos idos dos anos 1940. Aplicado em fontes garrafais, cobria toda a extensão da parede, interceptado por documentos originais referentes à construção do complexo da Pampulha.

A proposta curatorial propôs que a exposição começasse no jardim, criado nos anos 1940 pelo paisagista Roberto Burle Marx, onde estão instaladas esculturas, como a “Pampulha”, de José Pedrosa, coabitado por *Thalia geniculata*, *Pontederia cordata*, *Nymphaea alba* e *Cyperus papyrus*, espécies botânicas aquáticas que vivem no jardim, fornecidas pela Floricultura Lempp, conforme atesta o documento exibido na mostra.

Junto às esculturas de August Zamoyski e José Pedrosa estavam instaladas as poéticas placas de jardim da obra “Pensamento do Fora”, da artista Marilá Dardot, mimetizadas às placas de sinalização do Museu. Entremeadas a estas encontramos o fragmento poético de Ricardo Reis, “ir no rio das coisas”, ou ainda “tudo está delicadamente interconectado” (Jenny Holzer).

Museu-cassino, edificação sem limites nítidos entre arquitetura e contexto, no conjunto arquitetônico da Pampulha, costumeiramente tomado como a melhor obra de seu acervo, integra-se a este “coisário”. Inseridos ao seu espaço encontram-se mapas, vistas aéreas e a obra “Lagoa”, da artista Márcia Xavier, a contemplar e questionar o lugar do museu na urbanidade da cidade. Num olhar de sobrevoo a cidade torna-se colecionadora de edificações, monumentos, movimentos em constante estado de transformação.

Tudo aquilo que configura um acervo e é objeto de inventário poderia estar presente neste “coisário”; mas, num gesto de prospecção, desvelamento e coleta, voltaram à tona fragmentos da história do cassino-museu, coisas que foram reconhecidas, esquecidas, rejeitadas ou exaltadas. Destas coisas nasce um outro olhar sobre a coleção, aquilo que não seria disposto ao público, mas para as quais chamou-se à atenção e participação, relacionadas entre si com o sentido de compartilhamento e

significados novos, anunciando narrativas tramadas com relações históricas, objetuais, espaciais, atemporais. No museu coisificado é preciso recuar para melhor antever.



2.5 DISPOSITIVO: PLATAFORMAS GRÁFICAS

A partir da exposição da artista Regina Silveira, a fachada frontal da edificação-sede do Museu de Arte da Pampulha, estruturada sob grande superfície de vidro, foi tomada pela curadoria como dispositivo expositivo, uma espécie de página a ser povoada com experiências gráficas, em estreito diálogo com a obra dos artistas e exposições apresentadas. Coube à arquitetura, insubordinada aos preceitos básicos de conservação museológica, indicar novos procedimentos expositivos (LÂMINA 5).

A intensa incidência de luz solar que banha o espaço interno expositivo do MAP, ora configura-se como agente de degradação das obras expostas, ora transforma-se em instrumento de agregação de sentidos, de adensamento das proposições curatoriais e artísticas. Aliada ou combatente, a insolação indicou outros usos para a fachada. Com a adoção do anteparo expográfico fundiram-se duas funções: um dispositivo de conservação museológica e um agente intensificador de sentidos.

Como ação inaugural desse projeto expositivo encontra-se “Compêndio [RS]”, mostra da artista Regina Silveira, fortemente marcada pela utilização de métodos gráficos de multiplicação de imagem e pela potencialização do espaço arquitetônico como agente propulsor da concepção da obra (LÂMINA 4 e FIG. 53).

Por ocasião da exposição, antes mesmo de nos adentrarmos no espaço do Museu, nos deparávamos com “Mundus Admirabilis”. Insetos gigantesco, produzidos em vinil de recorte, “invadiam” toda a extensão da fachada expandindo-se desde a marquise até o teto. Sobre a configuração técnica e conceitual do seu empreendimento gráfico a artista comenta:

O grande instrumento digital que incorporei no final dos anos 90 à minha produção, para trabalhar com instalações de grande porte e em diálogo com os espaços internos e externos de arquitetura específica, foi a vetorização de imagens digitais e sua execução como recorte de *plotter* sobre vinil autoadesivo.

[...] o vinil adesivo, cortado em *plotter* ou à mão, pode me liberar da manualidade pesada das instalações pintadas no lugar e tornar mais viável a

condição de efemeridade quase sempre desejada ou implicada nessas realizações. Sobretudo pode ampliar as escalas dos trabalhos, até o nível do contexto urbano, em obras de enormes dimensões que ocuparam espaços externos e públicos. Findo o período do trabalho, efêmero, sem importar o tamanho, o vinil podia ser retirado mais facilmente do que a pintura, com menor agressão ao suporte da intervenção.⁴⁸

Sensações de repulsa e curiosidade nos assolam diante desses seres que invadiram o espaço arquitetônico do Museu, imagens conflitantes - memória das pragas bíblicas, históricas ou míticas - apropriadas de publicações de história natural ou de antigas ilustrações científicas pré-fotográficas. Sobre “Mundus Admirabilis” a artista comenta:

A ideia de usar imagens de insetos daninhos para comentar aspectos de deterioração e conflito pertence ao universo conceitual de trabalhos ainda inéditos que venho planejando e mesmo executando, pouco a pouco, em diversos meios, na tentativa de reatualizar, na contemporaneidade, as velhas pragas bíblicas, históricas e míticas. Operando na hipótese de sua possível transposição para outros territórios da significação, as pragas revisitadas seriam metáforas não lineares das pragas muito mais furiosas que hoje em dia nos assolam, a nível mundial e global, em diversas frentes: sociais, ambientais, culturais e “civilizadoras”, ameaçando um futuro que parece a cada dia mais inviável.”⁴⁹



FIGURA 53- Regina Silveira, exposição individual “Compêndio [RS]”, Museu de Arte da Pampulha, 2007, Belo Horizonte, MG. Vista parcial da obra “Mundus Admirabilis”. Fotografia Miguel Aun. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

⁴⁸ SILVEIRA, Regina. *Compêndio [RS]*. Belo Horizonte: 2007. 24 p. Catálogo da exposição, mai. - jul. 2007, Museu de Arte da Pampulha, p. 3.

⁴⁹ Disponível em <http://www.reginasilveira.com>. Acesso em: 13 dez. 2009.

LÂMINA 4

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 4

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 4

[Ver arquivo em anexo]

Outro uso da fachada do museu, como dispositivo expositivo, ocorreu na mostra da artista Adriana Varejão.⁵⁰

Para essa exposição o recorte curatorial pautou-se na seleção de desenhos e pinturas integrantes da série “Saunas e Banhos” (FIG. 54). Nestas obras – câmaras secretas, enigmáticas – os espaços vazios são preenchidos pela geometria dos azulejos. Parecem reportarem-se a paredes de botequins, açougues, banheiros, piscinas públicas, necrotério, sala de dissecação, matadouros e saunas. Elaborado por intensa ortogonalidade, o *grid* das telas de Adriana Varejão dissolve-se nos reais elementos arquitetônicos do antigo cassino, do espelho à estrutura de paredes e pisos, criando um jogo de referências e reminiscências.

Para minimizar a incidência da luz solar e proteger as pinturas de grande formato, instaladas e abrigadas no espaço interno, um anteparo gráfico⁵¹ adesivado aos panos de vidro da fachada principal foi construído. Conceituado como um “muxarabi”, cujo padrão vazado referenciava-se ao desenho dos azulejos azuis que revestem parte da fachada do museu, este dispositivo foi concebido em ressonância ao espaço de azulejaria pictórico, asséptico, silencioso e devoluto, presente nas pinturas e desenhos da artista (FIG. 55, 56). Ao incidir e perpassar as contraformas do padrão de azulejos, a luz rasante, favorável ao projeto curatorial e expográfico, redesenhava o piso do museu, propagando uma atmosfera de antessala, de átrio, um preâmbulo às pinturas e desenhos que estavam por vir .

⁵⁰ A exposição individual da artista Adriana Varejão, sob curadoria de Marconi Drummond, foi realizada entre 31 de agosto e 19 de outubro de 2008 no Museu de Arte da Pampulha (salão nobre). Ver catálogo que registra a exposição em anexo.

⁵¹ Para construção deste dispositivo, projetado por Renata Marquez e Wellington Cançado, foi utilizado vinil de recorte autoadesivo branco. A modulação da “azulejaria digital” foi baseada no formato do azulejo que reveste parte da fachada do prédio do Museu.



FIGURA 54- Adriana Varejão. "Green Sauna", 2003, óleo sobre tela, 195 x 290 cm. Fonte: catálogo Adriana Varejão, Museu de Arte da Pampulha, 2008, p. 12.



FIGURA 55- Azulejo que reveste parte da fachada do edifício-sede do Museu de Arte da Pampulha. Fonte: Museu de Arte da Pampulha.

FIGURA 56- Vista parcial da fachada do Museu de Arte da Pampulha com a aplicação do padrão de azulejos instalado por ocasião da exposição da artista Adriana Varejão. Fonte: arquivo Wellington Cançado.

LÂMINA 5

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 5

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 5

[Ver arquivo em anexo]

Durante a exposição panorâmica do artista pernambucano Paulo Bruscky novo uso da fachada do museu ocorreu.

Em referência ao projeto “Arte Classificada”, elaborado pelo artista desde os anos 1970, a exposição anunciava-se no frontispício com uma grande intervenção gráfica aderida às esquadrias de vidro. Trata-se de um projeto de poesia marginal disparado a partir da infiltração de anúncio de mensagens, na maioria das vezes sarcásticas, entre o cômico e o poético, na seção de classificados de jornais. “A página impressa de um jornal convencional alinhavava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento, como, por exemplo, encontrar outros espaços de exposição para troca de informações artísticas além de galerias e museus, ir ao encontro de um público muito mais amplo e diversificado e, finalmente, eliminar qualquer possibilidade de fazer obra-objeto-mercadoria (FREIRE, 2006, p. 46).” No emaranhado de anúncios de serviços e mercadorias Bruscky anunciou: “Saudade não é somente um bairro de Belo Horizonte, é uma proposta, um sentimento, é arte”. Durante a permanência do artista na cidade outras intervenções em jornais locais foram realizadas.

Por ocasião da exposição histórica “Entre Salões 1969-2000: o acervo do MAP no contexto do Salão Nacional de Arte”⁵², outra experiência gráfica habitou a fachada do MAP (LÂMINA 6).

De cunho documental e prospecção histórica, a mostra recorreu ao acervo do Museu de Arte da Pampulha para discorrer sobre a história do Salão de Arte realizado pela instituição desde 1969. Além da apresentação de parte significativa do acervo e de vasta documentação, também buscou conectar-se aos agentes construtores das edições apresentadas: artistas, curadores, produtores, diretores, críticos de arte.

⁵² A exposição “Entre Salões 1969-2000: o acervo do MAP no contexto do Salão Nacional de Arte”, sob curadoria de Marconi Drummond, foi realizada entre 7 de junho e 2 de agosto de 2009 no Museu de Arte da Pampulha (salão nobre, mezanino e auditório).

Para sustentar o argumento curatorial, o Museu realizou um mapeamento das 26 edições apresentadas de 1969 a 2000, elencando os respectivos diretores, coordenadores e curadores, os artistas participantes e premiados, os membros das comissões julgadoras, além de garimpar e organizar vasto acervo documental e iconográfico, pertencente a arquivos públicos e privados. Naquela época estava em curso no MAP uma pesquisa referente a história dos salões que haveria de gerar em 2010 a publicação homônima.⁵³

Novamente a obstrução da fachada como estratégia de controle de luz e temperatura desencadeou novas experiências gráficas.

A proposta⁵⁴ consistiu em apropriar-se da infindável lista de nomes dos atores componentes da história dos salões, e aplicá-la, sem hierarquias, sobre os vidros da fachada, interceptada por números ordinais das edições correspondentes, abertos sobre a malha gráfica. A fonte tipográfica nasceu da observação dos números que adornam as roletas de jogo do antigo Cassino da Pampulha.

⁵³ Refiro-me aqui a edição do livro *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

⁵⁴ O projeto expográfico e de sinalização ficou a cargo do studio Superficie.org - Leandro Araújo e Roberto Andrés.

LÂMINA 6

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 6

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 6

[Ver arquivo em anexo]

2.6 EXPERIÊNCIAS GRÁFICO-CURATORIAIS

Na tentativa de expandir os espaços gráfico-editoriais convertendo-os em plataformas curatoriais, outros textos e leituras possíveis evidenciam-se, distintos modos de expor e veicular atividades artísticas surgem. Tomemos como foco o livro, ou qualquer plataforma gráfica pertencente à cultura do impresso, tais como catálogos e jornais. Poderíamos assim confrontar o espaço solene e vazio do chamado cubo branco⁵⁵ com a superfície alva do papel, sem nos esquecermos, contudo, dos elementos constitutivos do livro.

Mas sobre que livro estamos discorrendo? Adotar a publicação como espaço possível para exercícios curatoriais e práticas artísticas remete-nos diretamente às experiências radicais de desmaterialização da arte desenvolvidas por artistas atuantes na metade dos anos 1960, epicentro da eclosão de ideias que discutiram a noção de autoria, obra e lugar.

Desde então surgem outros textos, inúmeras escritas gráficas, ressemantizadas, alheias à subserviência da estrutura linear da publicação e do espaço encerrado, protegido, abrigo da exposição. Ela própria se desmaterializa, se reconfigura. Nesse momento irrompem iniciativas curatoriais e artísticas nas quais o ato expositivo ocupa espaços gráfico-editoriais, redimensionando o conceito de espaço expositivo.

Em Nova Iorque, o galerista e curador norte-americano Seth Siegelaub figura como precursor dessas proposições ao apresentar a exposição “5-31 January 1969”⁵⁶ (FIG. 57) depositada em um catálogo, cujo espaço gráfico converteu-se em informação primária, autônoma, e a instalação das obras na galeria tornou-se suplemento, informação secundária. Nesse contexto discorre a pesquisadora Regina Melim:

⁵⁵ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁵⁶ “January 5 - 31. 1969”, curadoria de Seth Siegelaub, Nova Iorque, 1969. Artistas participantes: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner.

Seth Siegelaub desloca procedimentos usuais estabelecidos no sistema de arte, invertendo a relação usual entre o trabalho exposto e o catálogo. Dispondo de algumas obras em espaços alugados, afirmava que o verdadeiro espaço da exposição era o catálogo. Que a presença física dos objetos dispostos nos espaços físicos era suplementar à publicação, tornando-a, portanto, informação primária e não mais secundária. Ou seja, interessava pensar obras como informação, que podia circular e através de um meio constituído não somente por objetos, mas também através de textos, desenhos e/ou fotografias.⁵⁷

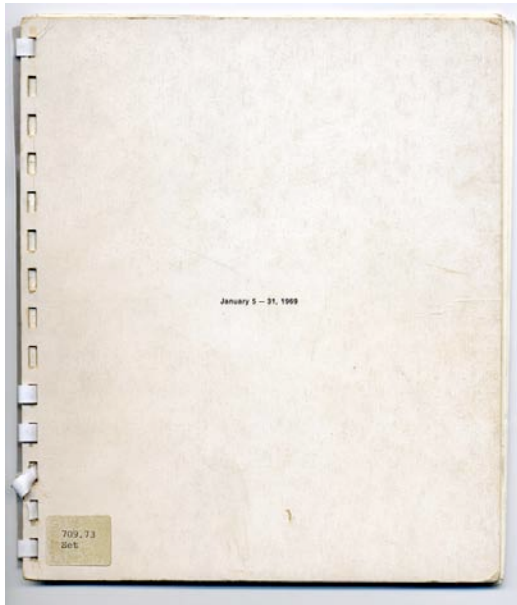
Na exposição-publicação “5-31 January 1969”, com participação dos artistas Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, “a presença física da obra é suplementar ao catálogo” (LIPPARD, 2004, p.119). Numa ação transformadora Siegelaub converte páginas maculadas por textos e fotografias em plataforma expositiva, adensando a capacidade de circulação da ideia como obra, postulada pelos artistas conceituais.

Numa das páginas da exposição-publicação Lawrence Weiner registrou textualmente inúmeras ações, uma delas “Dois minutos de tinta spray aplicada diretamente sobre o chão, com uma lata comum de tinta aerossol” (FIG. 57d). Junto às declarações, grafou:

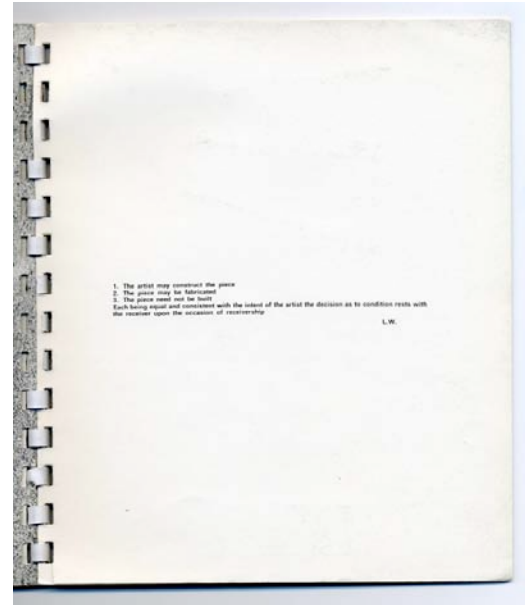
1. *El artista puede construir la obra.*
2. *La pieza puede ser fabricada.*
3. *La pieza no necessita ser construida.*⁵⁸

⁵⁷ MELIM, Regina. *Outros espaços expositivos*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br>. Acesso em: 21 out. 2009.

⁵⁸ LIPPARD, Lucy. *Seis Anos: la desmaterializacion del objeto artistico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 122.



a)



b)



c)



d)

FIGURA 57- "January 5 - 31, 1969", exposição-publicação editada sob curadoria de Seth Siegelaub, Nova Iorque, 1969, encadernação espiral, 24 páginas, 17.6 x 20.9 cm. Artistas participantes: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner. Fonte: <http://counterfeitfirst.blogspot.com>.

Douglas Huebler, outro artista participante do projeto, relata:

El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; yo no deseo añadir ninguno más.

Prefiero simplemente constatar la existencia de las cosas en términos de tempo y/o espacio.

Más exactamente, el trabajo concierne a cosas cuya interrelación está más allá de la experiencia perceptiva directa.

Puesto que la obra está más allá de la experiencia perceptiva, la consciencia de la obra sólo puede adquirirse a través de un sistema de documentación.

Esta documentación toma la forma de fotografías, mapas, dibujos y descripciones escritas.⁵⁹

Outras estratégias de formatos de exposição foram empreendidas por Siegelaub, ancoradas na reprodutibilidade, na circulação e na distribuição como princípios operatórios. Firme no propósito de reconfigurar e questionar o espaço expositivo, elaborou em 1968 a mostra “The Xerox Book”, um projeto coletivo em forma de livro, disponível para ampla distribuição (FIG. 58). Utilizou a fotocópia (xerox) como método de multiplicação de imagem, potencializando uma convincente discussão sobre a unicidade e autenticidade da obra de arte.

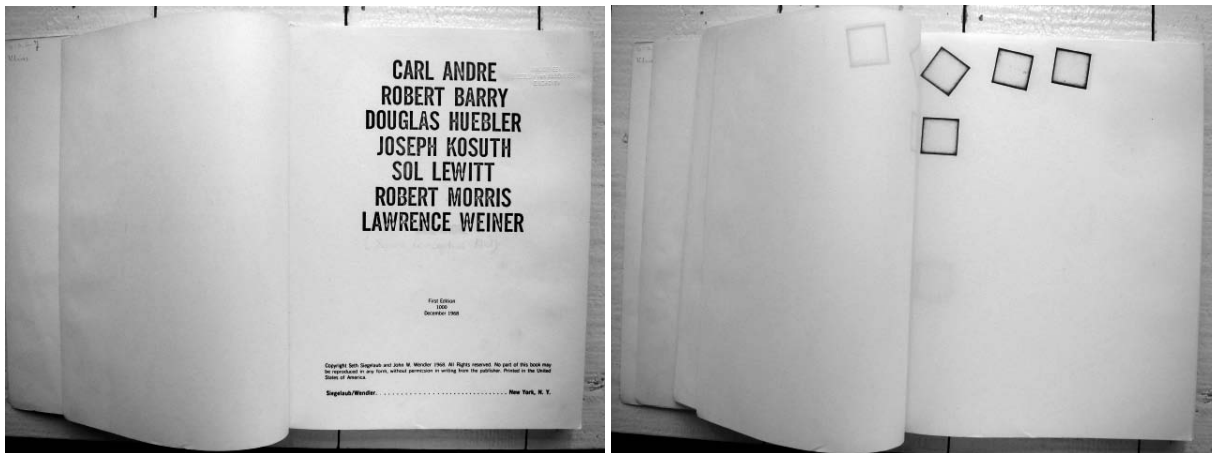


FIGURA 58- “The Xerox Book” [C. Andre, R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, S. LeWitt, R. Morris, L. Weiner]. Editado em Nova Iorque por Seth Siegelaub & Jack Wendler, 1968. Disponível em: <http://www.paris-la.com>.

Participaram do projeto, em ordem alfabética, sem hierarquia artística, os artistas Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner. Para cada um o curador disponibilizou cerca de 25 páginas

⁵⁹ LIPPARD, Lucy. *Seis Anos: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 123.

Este extrato é parte integrante de um grupo de quatro entrevistas – com Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner – publicadas em fevereiro de 1969 na revista *Arts Magazine*, articuladas por Arthur R. Rose, pseudônimo do artista Joseph Kosuth.

utilizando a fotocópia como meio. Em depoimento ao curador Hans Ulrich Obrist, Siegelaub comenta:

Este projeto se desenvolveu do mesmo modo que a maioria dos meus projetos, em colaboração com artistas com quem eu trabalhava. Sentamos para discutir diferentes modos e possibilidades de expor arte, diferentes contextos e ambientes nos quais a arte poderia ser exposta, num lugar fechado, ao ar livre, em livros etc. O “Xerox Book” – eu prefiro agora chamá-lo de “livro de cópias”, para que ninguém tenha a impressão errada de que o projeto tem alguma coisa a ver com a empresa Xerox – foi, talvez, um dos projetos mais interessantes, porque foi o primeiro em que propus uma série de “requisitos” quanto ao uso de um tamanho de papel padrão e à quantidade de páginas, à “embalagem” na qual o artista foi convidado a trabalhar. O que eu estava tentando fazer era padronizar as condições de exibição com a ideia de que as diferenças resultantes em cada projeto ou trabalho seria precisamente aquilo de que tratava a obra do artista. Era uma tentativa de padronizar conscientemente, em termos de exposição, livro ou projeto, as condições de produção subjacentes ao processo de exposição.⁶⁰

Apesar de ser nominado com o termo “Xerox”, sabe-se que o livro-exposição não foi fotocopiado na íntegra em virtude do alto custo que isso significaria naquela época. A despeito das inúmeras tentativas de Siegelaub em solicitar que a empresa Xerox subvencionasse o projeto, apenas a matriz do livro foi realizada em Xerox, sendo sua tiragem impressa em *offset*, viabilizada através da parceria estabelecida com o empresário Jack Wendler.

A tentativa de colocar em suspensão os meios convencionais de exibição – a lógica expositiva – parece permear a produção daquele momento. Em 1966, dois anos anteriores ao projeto “The Xerox Book”, o artista Mel Bochner organiza em Nova Iorque a exposição seminal “Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as Art”, citada pela história da arte como a primeira mostra de arte conceitual (FIG. 59).⁶¹ Na impossibilidade de emoldurar os desenhos

⁶⁰ OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, pp. 153-154.

⁶¹ A exposição coletiva “Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as Art” (Desenhos e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente encaradas como obras de arte) foi organizada por Mel Bochner em dezembro de 1966, na School of Visual Arts Gallery, Nova Iorque. Foram apresentados quatro cadernos colecionadores idênticos contendo centenas de fotocópias de notas de ateliê, esboços, diagramas, partituras musicais, planta da galeria, diagrama da fotocopadora utilizada para copiar as obras selecionadas, etc. Participantes: Carl Andre, A. Babakhanian, Jo Baer, Mel Bochner, John Cage, M. Carsiodes, Tom Clancy, Dan Flavin, Jim Freed, Milton Glaser, Dan Graham, Eva Hesse, Alfred Jensen, Donald Judd, Michael Kirby, William Kolakoski,

dos artistas, realizados em distintas técnicas, Bochner propõe reproduzi-los utilizando a então recém-surgida tecnologia xerox. Fotocopiados e ampliados, quatro conjuntos de desenhos preparatórios foram encadernados e dispostos na galeria sobre plintos.

Numa mistura de acaso e planejamento Bochner orquestrou um evento que ocupou o próprio território em direção ao qual pareciam se dirigir as atividades de vanguarda – a região em que a arte se encontrava com muitas formas de não-arte, e tornava difícil estabelecer uma diferença (WOOD, 2002, p. 34).

Intencionalmente as paredes permaneceram livres, sem adição de qualquer outro objeto bidimensional, obrigando o espectador a debruçar-se sobre os álbuns apoiados nas quatro bases, experiência inversa à posição frontal contemplativa “retiniana”.



FIGURA 59 - Mel Bochner, “Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art”, vista da exposição apresentada na Visual Arts Gallery, School of Visual Arts, Nova Iorque, 1966. Disponível em: <http://art-domains.ctrlaltdel.org>.

A partir deste ponto imaginemos um livro finalizado, um volume em sua plenitude corpórea gráfica, ofício de encadernação habilmente composto, porém vazio, ou melhor, esvaziado de conteúdos, à espera: capa sem inscrições e título que a

Robert Lepper, Sol LeWitt, Robert Mangold, Robert Moskovitz, Tom Russell, Scientific American, John McCracken, Robert Smithson, Kenneth Snelson, Karlheinz Stockhausen, Tippetts - Abbott - McCarthy - Stratton (engineers and arch.) Xerox. Disponível em: <http://www.leftmatrix.com/workingdrawings.html>.

nomeie, guardas desabitadas, cadernos sequenciais costurados, não numerados, colofão atemporal. Um silêncio branco, desconcertante. Vazio, pleno. Um volume assim caracterizado exigiria um leitor requalificado. O livro, o leitor tornar-se-iam uma experiência instável.

Uma operação apresenta-se: o livro desabitado, volume transportável, hospeda uma exposição de arte, reconfigurando-se como obra. O espaço arquitetônico da sala expositiva - “cela histórica da galeria”⁶² - é permutado pelo suporte planográfico do papel. É o que parece ocorrer em meados da década de 1960.

Retomo outras experiências articuladas em plataformas gráficas. “March 1-31,1969”.⁶³ Também intitulada de “One Month”, essa foi a “primeira exposição que existiu unicamente em forma de catálogo, um opúsculo, distribuído gratuitamente por todo o mundo” (LIPPARD, 2004, p. 129). Um catálogo-exposição, estruturado como calendário de 31 artistas norte-americanos e europeus, para o qual foi solicitado a cada um deles elaborar um trabalho para cada dia do mês de março de 1969 (FIG. 60 e 61). Na carta-convite encaminhada, Siegelaub requer a cada artista participante que “limite sus respuestas a información unicamente verbal” (LIPPARD, 2004, p. 120).

Siegelaub afirma: “você não precisa de uma galeria para mostrar ideias”. “Eu acabei, em certo sentido, eliminando a ideia de espaço. Minha galeria agora é o mundo” (ALBERRO, 2003, p. 16).

⁶² O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 129.

⁶³ Curadoria Seth Siegelaub, Nova Iorque, 1º a 31 de março de 1969. Artistas participantes: Terry Atkinson, Michael Baldwin, Robert Barry, Rick Bartheleme, N.E. Thing Co., James Lee Byars, John Chamberlain, Ron Cooper, Barry Flanagan, Alex Hay, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Richard Long, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Alan Ruppertsberg, Robert Smithson, De Wain Valentine, Lawrence Weiner, and Ian Wilson. Disponível em: <http://egressfoundation.net>.

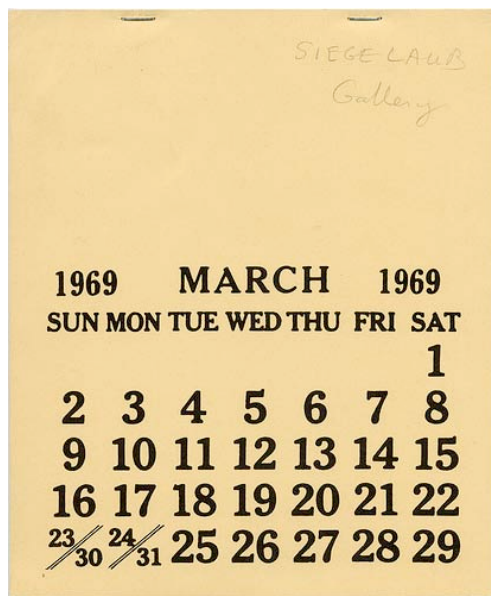


FIG. 60

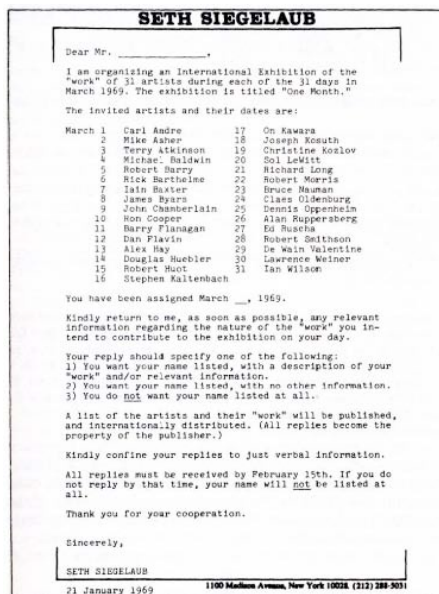


FIG. 61

FIGURA 60- Capa do catálogo-exposição "March 1-31,1969". Curadoria Seth SiegelauB, Nova Iorque, 1969. Disponível em: <http://images.mitrbsites.com/wallpaper/seth-siegelauB.html>

FIGURA 61- Carta-convite endereçada aos artistas participantes da exposição "March 1-31,1969", segunda página. Fonte: ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia. *Recording Conceptual Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001, p. 106.

Não se trata da simples operação de transposição de espaços, do físico ao gráfico, da galeria à publicação-registro. O trabalho exposto habita a publicação e esta se converte em obra, configurando-se, ao mesmo tempo, como espaço expositivo. Dessa forma operam-se inversões, "utilizando e enfatizando o meio de reprodução como estratégia crítica à unicidade e autenticidade de uma obra de arte"⁶⁴. Esse jogo põe em suspensão a noção de autor, bem como a concepção de objeto de arte único, conforme discutido por Walter Benjamin em seu emblemático texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Equivalência entre documento e obra, a publicação torna-se autônoma, unificada pela junção dos componentes formadores do sistema da arte. Artista, curador e espectador convertem-se "em forma de binômios: espectador-participador, artista-

⁶⁴ MELIM, Regina. *Outros espaços expositivos*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br>. Acesso em: abr. 2009.

propositor, artista-curador, participador-curador e quantas combinações possíveis dentro deste sistema, que desde o princípio tem como objetivo apresentar-se como uma estrutura agenciadora e intercambiável”⁶⁵. Essa operação de livre trânsito conforma sujeitos híbridos, miscigenados, e questiona a possível preponderância hierárquica do curador. Alinhados entre si encontram-se, em movimento participativo, a tríade artista, o curador e o público. Deslocam-se as funções e ações “quando o curador e o artista questionam a natureza e a função de seu papel”.⁶⁶

Enuncia-se um vigoroso alfabeto curatorial, a combinar e ordenar ideias, vocábulos, sinais gráficos e textuais, iconografias múltiplas, cuja formulação está pautada no entre-espço da publicação-obra. “Estrutura portátil”⁶⁷ constituída de tiragens ilimitadas, a publicação-exposição rompe com a unicidade da obra de arte, permanentemente passível de reedição e circulação em diferentes contextos, lugares e geografias. Mobilidade e descontinuidade anunciada pelas experiências de desmaterialização empreendidas pelos artistas da década de 1960.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Esta estrutura é proposta pelo artista Ricardo Basbaum quando cunha os termos “artista-etc” e curador-etc”, em seu texto “I Love etc-artists”, publicado originalmente em inglês, como parte do projeto *The next Documenta should be curated by an artist*, sob curadoria de Jens Hoffmann. Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html.

⁶⁷ MELIM, Regina. *Outros espaços expositivos*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br>. Acesso em: abr. 2009.

2.7 GRÁFICA EXPOSITIVA

Na busca da expansão dos espaços gráfico-editoriais transmudando-os em plataformas curatoriais, desenvolvi e desenhei, a partir da mostra da artista Regina Silveira, um programa editorial para o Museu de Arte da Pampulha, com a adoção de uma identidade visual que deveria perpassar todas as exposições subsequentes. Esta atividade desenvolveu-se como afirmação do exercício curatorial. Consistia na publicação de um convite/cartaz, um volante e um catálogo, sempre lançado após a abertura de cada exposição. Exemplares destes catálogos integram esta dissertação.⁶⁸

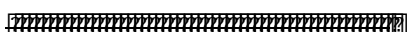
Além de desempenhar uma função documental das ações artísticas empreendidas no espaço do Museu, registro da memória da exposição, a curadoria propunha que o catálogo também revelasse aspectos *in situ* da montagem, da expografia, cenas do embate entre obra e arquitetura. O editorial deveria contar com uma resenha da curadoria porém atravessada por outras vozes de interlocutores convidados, não necessariamente ligados as artes visuais, com o objetivo de criar um contexto de percepção e leitura polifônica, diversa.

De baixo custo de produção, impressos em papel de linha editorial a duas cores—uma delas identificava a exposição—, cada catálogo convertia-se em um depositário de ideias, um registro da passagem do artista pelo Museu e de sua impregnação no lugar-espço (arquitetônico, expográfico, museológico, curatorial).


⁶⁸ Entre 2007 e 2010 foram editados 11 catálogos referentes ao programa curatorial que desenvolvi no Museu de Arte da Pampulha, a saber: Regina Silveira (2007), Éder Santos (2007), Isaura Pena (2007), Chelpe Ferro (2008), Procedente-Map: Novas Aquisições (2008), Cao Guimarães (2008), Adriana Varejão (2008), Detanico & R. Lain (2008), Solange Pessoa (2008), O Grivo (2009), Coisário Cassino Museu (2010), Paulo Bruscky (2010). Vale registrar que até então não constituía prática no Museu a edição permanente de catálogos. Neste aspecto esta coleção configura-se ação pioneira.

Anunciando a proposição expositiva, optou-se pela experiência de produzir um cartaz/convite, formato A1.⁶⁹ Pensado como um dispositivo expositivo, o espaço gráfico de cada folha era repassado pela curadoria ao artista-expositor, uma carta branca ofertada, a ser maculada sem restrição. O endereçamento poderia não ser as obras e projetos expostos no espaço abrigado do Museu, desvinculando-se de forma autônoma da exposição, a critério de cada artista. De posse da peça gráfica outras direções poderiam ser empregadas pelo destinatário, gerando novos usos, mobilidades e percepções (LÂMINA 7).

Nesse contexto a iniciativa de exposição portátil “Point d’ironie”⁷⁰ apresenta-se como referência imediata. Idealizado em 1997 por Christian Boltanski, baseado na ideia de “dispersão”, publicado por Agnès b e coordenado e pelo curador Hans-Ulrich Obrist, cerca de seis vezes por ano o projeto convida artistas, arquitetos, cineastas, fotógrafos, músicos, escritores, para apropriarem-se do espaço gráfico do papel: oito páginas em formato tablóide, idêntico para cada artista. A ideia central deste periódico híbrido, entre o cartaz e a revista, é oferecer obras de arte em papel na era da comunicação eletrônica, para “tocar, ler (ou não), exibir, emoldurar, arquivar, jogar fora ou embrulhar presentes. Destinados a aparecer ou desaparecer”. Impressos em larga escala, cada edição conta com uma tiragem de 100.000 a 300.000 exemplares, distribuídos gratuitamente em todo o mundo em livrarias, museus, galerias, escolas, cafés, entre outros espaços. Importantes artistas, arquitetos e escritores estão vinculados ao projeto expositivo portátil: Ed Ruscha, Tacita Dean, Cedric Price, Gilbert & George, Michel Foucault, Annette Messager, Louise Bourgeois, Thomas Hirschhorn, dentre outros (FIG. 62).



⁶⁹ O convite/cartaz obedecia o formato aberto 94 x 64 cm, formato fechado 23.5 x 16 cm, impresso em papel *offset* a 2 cores (preto e uma segunda cor que identificava as peças gráficas). Cada exemplar seguia via Correios acondicionado em bolsa fabricada em PVC.

⁷⁰ Inventado pelo escritor francês Alcanter de Brahm no final do século 19, o “ponto d’Ironie” () é um sinal de pontuação, que pode ser usado no final das frases (como um ponto de exclamação ou interrogação) para indicar ao leitor os sentidos irônicos no texto. As edições publicadas estão disponíveis no endereço <http://www.pointdironie.com>.

LÂMINA 7

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 7

[Ver arquivo em anexo]

LÂMINA 7

[Ver arquivo em anexo]

O projeto articula discussões acerca da ideia de originalidade e unicidade da obra de arte. De posse dos impressos qualquer pessoa poderia formular a sua própria exposição.



FIGURA 62 - Damien Hirst, "Point d'ironie", edição nº 40, setembro de 2006, formato fechado 61 X 30,5 cm, 8 páginas impressas a 4 cores. Fonte: disponível em <http://www.pointdironie.com>.

No Brasil experiência similar ocorreu com o "Nervo Óptico"⁷¹, plataforma expositiva editada pelo coletivo gaúcho homônimo com atuação em Porto Alegre, entre 1976 e 1978. Tratava-se de um informativo impresso editado em *offset*, P&B, medindo 32x22cm, com tiragens de 2.000 exemplares, de distribuição gratuita e mensal, que entrava na rede através da *Mail Art*. Em seu editorial os artistas difundiam seus posicionamentos e obras especialmente produzidas para o veículo. O cartazete durou 13 edições, de abril de 1977 a setembro de 1978. De acordo com o coletivo a plataforma gráfica era uma "publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais", tendo como fundamento a linguagem fotográfica (FIG. 63, 64, 65).

Na oitava edição lançaram as bases conceituais do dispositivo:

Pressupondo a necessidade do público em se manter constantemente informado das modificações do pensamento artístico e, conscientes de que o desenvolvimento técnico traz consigo as transformações nos meios de expressão (com o surgimento de novas possibilidades), criamos a publicação mensal, em folhas colecionáveis, denominada "Nervo Óptico". Consideramos que este trabalho possa ser um dos agentes de estímulo à reflexão e ao pensamento contemporâneo, fazendo parte de um processo transformativo da cultura que opera no tempo e no espaço.

⁷¹ Coletivo de artistas gaúchos voltados à discussão e produção de arte contemporânea, atuando em Porto Alegre, Rio Grande do Sul entre 1976 e 1978 (Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Carlos Asp, Telmo Lanes, Romanita Martins, Jesus R. G. Escobar e Vera Chaves Barcellos). O grupo desagregou-se em 1978.

Este cartazete é uma opção que tenta diminuir o isolacionismo da obra, causada em parte pelos hábitos do próprio artista e pela estrutura permanente dos meios e circuitos de divulgação e distribuição, distanciados do contexto geral.⁷²

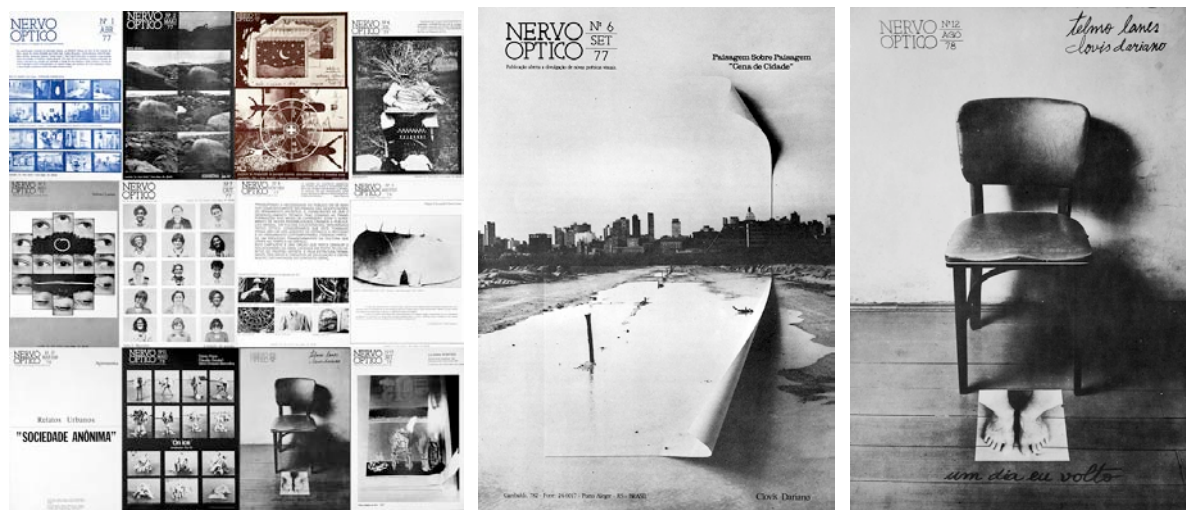


FIGURA 63- Conjunto de 13 cartazes editados pelo grupo gaúcho “Nervo Óptico”, entre de abril de 1977 a setembro de 1978. Fonte: disponível em <http://foto.espm.br/?p=4044>.

FIGURA 64 e 65- Nervo Óptico, 6ª edição (setembro de 1977); 12ª edição (agosto de 1978). Fonte: <http://foto.espm.br/?p=4044>.

Ainda no Brasil, situa-se o periódico denominado “Rex Time”. De acordo com os artistas editores este jornal-boletim deveria funcionar como espaço alternativo às galerias, museus e publicações existentes (FIG. 66).

O “time do rei”, iniciativa de seis artistas – Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende – projetou, entre junho de 1966 a maio de 1967, um espaço de exposições chamado “Rex Gallery & Sons” (FIG. 67). Durante quase um ano de atividade, em plena ditadura militar, a cooperativa de artistas realizou cinco exposições, sessões de filmes experimentais, *happenings*, além da edição do jornal. O humor e a ironia eram elementos recorrentes nas proposições gráficas, editoriais e expositivas do coletivo. Desejavam uma arte participante vinculada à experimentação de materiais, linguagens e suportes.

⁷² FERREIRA, Glória. *Arte Contemporâneo brasileiro: documentos y críticas / Contemporary Brazilian Art: Documents and Critical texts*. Dardo: Santiago de Compostela (Espanha), 2009, p. 528.

No primeiro número do boletim, publicado em 03 de junho de 1966, anunciavam “Aviso: é a Guerra”, enumerando no plano de ação a edição do boletim:

[...] 4- Publicação periódica de um boletim, sendo este o primeiro, intitulado “Rex Time” [cuja pronúncia correta é “Rex Teem”], informando sobre as atividades do grupo, divulgando suas ideias, reproduzindo os trabalhos mais recentes, instruindo e divertindo o público leitor.⁷³

Guerra declarada contra o sistema da arte que apresentava-se naquele momento viciado, estático e incipiente, contra a vigência de uma crítica rasa, anacrônica, em objeção ao provincianismo que balizava o meio artístico paulista da década de 1960.



FIGURA 66- Edições “Rex Time”: nº 1, São Paulo, 3/jun/1966; nº 2, São Paulo, 9/set/1966, nº 3, São Paulo, 21/out/1966, 48 X 32.5 cm, tiragem indefinida. Fonte: <http://bacanasbooks.blogspot.com/2011/02/rex-time-grupo-rex-196667.html>

Ao longo de quase um ano, o Grupo Rex realizou cinco edições do jornal “Rex Time”, publicadas por ocasião das aberturas das exposições na “já memorável”, como anunciavam os artistas, “Rex Gallery & Sons”.

As edições configuram-se hoje como um importante documento, únicos registros das ações ativadas pelo grupo, tais como as palestras de Mário Schenberg e Flávio de Carvalho, a “Exposição não-exposição” de Nelson Leirner, “Os Sex-artistas”, “Descoberta da América”, entre outras.

⁷³ LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: “Éramos o time do rei”*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 49.



FIGURA 67- Grupo REX. Fonte:

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/rex/intro.html>

Essas articulações demonstram como as artes plásticas e as artes gráficas conformam zonas de interseção, com frequentes incursões de artistas no campo de ação das artes gráficas, sobretudo no Brasil, produzindo um convincente repertório de livros, anúncios, cartazes, impressos, jornais, revistas, catálogos, embalagens, estampas de tecido, logotipos e identidade visual. Prova disso é o grande contingente de artistas brasileiros conectados ao programa concretista dos anos 1950, envolvidos com o *design* gráfico, a tipografia e o *design* de produto tais como Willys de Castro, Lygia Pape, Hércules Barsotti, Luiz Sacilotto, Antonio Maluf, Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi, Alexandre Wollner, Mary Vieira e Almir Mavignier, os três últimos com passagem pela histórica Escola de Ulm, na Alemanha.

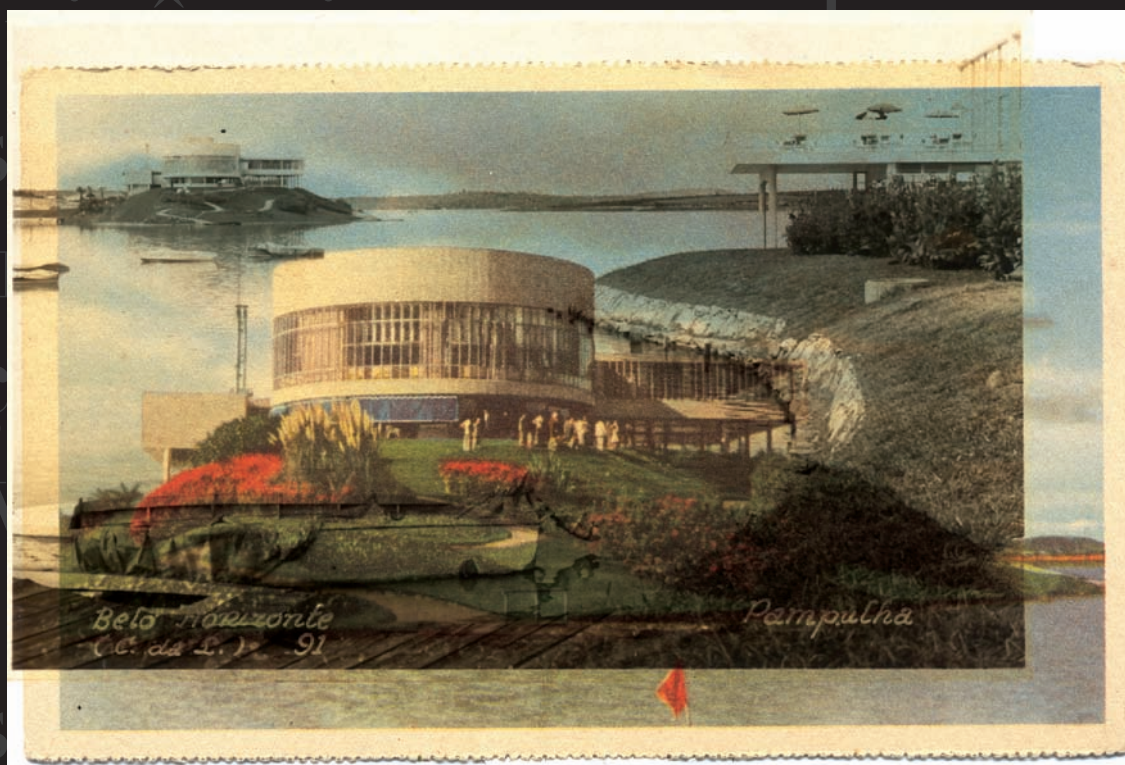
Em 2007, atento à necessidade de ampliação do acervo do Museu de Arte da Pampulha, e, consciente da necessidade de vincular a formação do acervo à história da instituição, fortemente marcada pela produção dos anos 1950, articulei a aquisição de um cartaz emblemático das artes gráficas brasileira (FIG 63).

Trata-se do cartaz “Brasilien Baut” (Brasil constrói), projeto gráfico da escultora Mary Vieira realizado em 1954, que compõe junto com outros dois, “Brasilien Baut Brasilia” (Brasil constrói Brasilia) e “Panair do Brasil”, um trio matricial do *design* brasileiro com amplo reconhecimento da comunidade internacional.



FIGURA 68- Mary Vieira, cartaz “Brasilien Baut”, 1954, impressão *offset* sobre papel, 128 x 90 cm, acervo Museu de Arte da Pampulha. Fonte: *Procedente - MAP: novas aquisições*. Belo Horizonte: 2008. 28 p. Catálogo da exposição, 22 jun. – 10 ago. 2008, Museu de Arte da Pampulha, p.6.

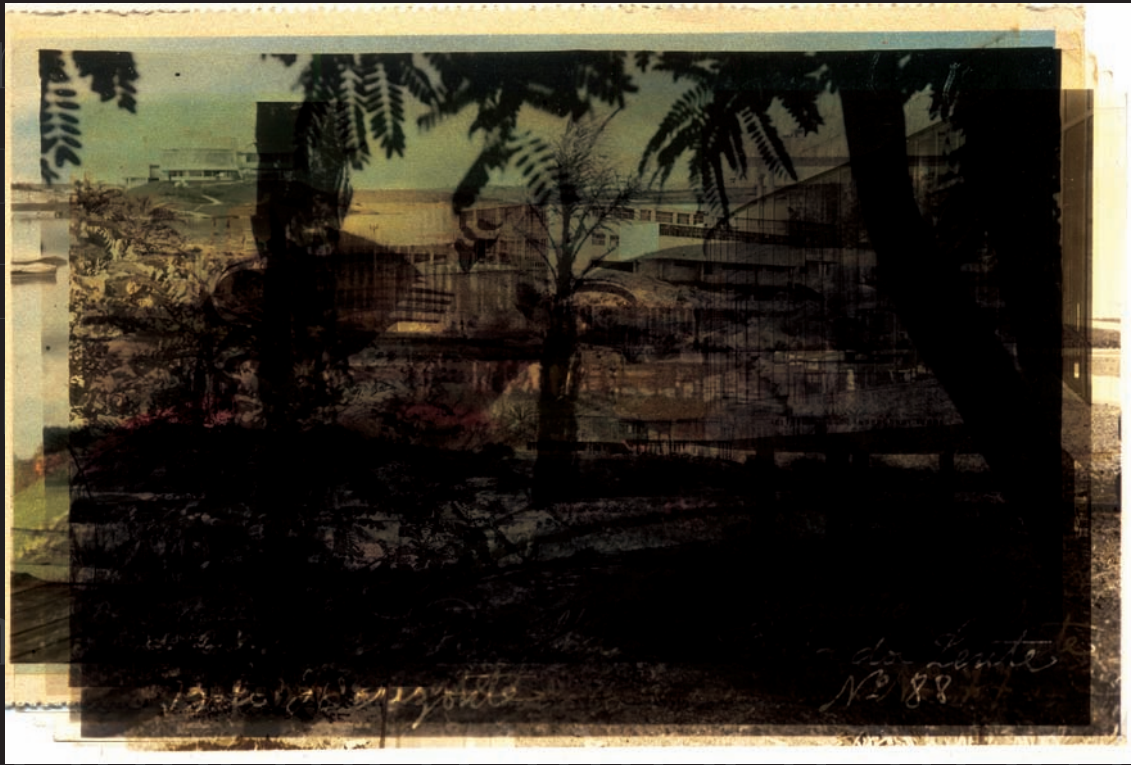
No cartaz pequenos retângulos brancos e negros, alguns verticalizados, habitam o espaço seccionado, formado por dois retângulos verde e azul (terra e céu). Dispostos entre a tipografia sugerem em perspectiva uma paisagem modernista.



* Originais impressos destes cartões postais aqui apresentados integram esta dissertação. Para acessar o conjunto de doze exemplares consultar o volume impresso depositado no acervo bibliográfico da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG. [\[2\]](#)











REFERÊNCIAS

- ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia. *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kaltensbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- ALBERRO, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology / MIT press, 2003.
- BANDEIRA, João; BARROS, Leonora de (org.). *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc In: MOURA, Rodrigo (org). *Políticas Institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRUSCKY, Paulo. *Paulo Bruscky – uma obra sem original*. Belo Horizonte: 2010. 20 p. Catálogo da exposição, set. - nov. 2010, Museu de Arte da Pampulha.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.) *Espaço N.O. - Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. Coleção Fala do Artista.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008.1
- COISÁRIO CASSINO MUSEU. Belo Horizonte: 2010. 38 p. Catálogo da exposição, mar. - jun. 2010, Museu de Arte da Pampulha.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DETANICO, A.; LAIN, R. Belo Horizonte: 2008. 16 p. Catálogo da exposição, mar. - mai. 2008, Museu de Arte da Pampulha.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- ENTRE SALÕES – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.
- FARIAS, Agnaldo (coord.): *Bienal de São Paulo: 50 anos, 1951-2001*, Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FERREIRA, Glória (coord.). *Arte Contemporâneo brasileiro: documentos y críticas / Contemporary Brazilian Art: Documents and Critical texts*. Santiago de Compostela (Espanha): Dardo, 2009.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras; Mac – Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: 2006

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*, ano 5, n.6, 2004.

HOFFMANN, Jens. *The Next Documenta Should Be Curated By an Artist*. Disponível em: <http://www.e-flux.com>. Acesso em: mai. 2010.

INVENTÁRIO - Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

LIPPARD, Lucy. *Seis Anos: la desmaterializacion del objeto artistico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: "Éramos o time do rei"*. São Paulo: Alameda, 2009.

MAMMI, Lorenzo; STOLARSKI, André; BANDEIRA, João (org.). *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MELIM, Regina. *Outros espaços expositivos*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br>. Acesso em: abr. 2009.

MORAIS, Frederico (org.). *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú cultural, 26 out. 2001-25 jan. 2002.

_____. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 9, jan/fev. 1979.

_____. *Frederico Moraes*. Organizadora: Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. Reflexões sobre arte e a crítica de arte. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12 set. 1969, n. 211, ano V, p. 8-9.

_____. Arte é organização: o museu é o artista. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1 jul. 1972, n. 211, ano V, p. 6.

MOURA, Rodrigo (org.). *Políticas Institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004, p.21.

NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: 2007. 168 p. Catálogo da exposição, dez. 2007 - mar. 2008. Museu de Arte da Pampulha.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. *Do It*. Nova Iorque-Frankfurt: e-flux-Revolver, 2004.

_____. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

_____. *Point D'Ironie*. 1994.

_____. *Arte agora! : em 5 entrevistas / Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija*. São Paulo: Alameda, 2006.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2002.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia 1950-1975*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RIBEIRO, José Augusto. O texto como obra e a curadoria como texto. 2007. *Revista Número 3*. Disponível em: www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

SAMPAIO Márcio, Frederico de Moraes e a nova crítica. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12 set. 1970, n. 211, ano V, p. 12.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Fumproarte/Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 2001.

SILVEIRA, Regina. *Compêndio [RS]*. Belo Horizonte: 2007. 24 p. Catálogo da exposição, mai. - jul. 2007, Museu de Arte da Pampulha.

TEJO, Cristiana. *Arte em todos os sentidos*. Recife: Zoludesign, 2009.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out. - dez. 1981. Catálogo Arte postal.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.