

Deyson Gilbert, Beto Shwafaty, Pablo Uribe e Barbara Wagner: a prática artística e seu caráter crítico e reflexivo

Omar de Oliveira Porto Junior¹

 0000-0003-2034-1139

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4686

Resumo

Esse artigo é parte da minha dissertação de mestrado defendida em janeiro de 2021, onde procurei investigar as possibilidades entre curadoria, arte e arquitetura a partir do 33º Panorama da Arte Brasileira realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo (05/11 a 15/12/2013) com curadoria de Lisette Lagnado e Ana Maria Maia. A partir de uma perspectiva prospectiva apontada pela curadoria, faço um recorte entre os artistas da exposição que operam de um modo conceitual e crítico, apontando os trabalhos que têm uma ligação com questões da história não só do MAM enquanto instituição, mas também com a história da arte construtiva no Brasil.

Palavras-chave: Curadoria. Historiografia da Arte no Brasil. Arte Contemporânea.

¹ Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa História e Crítica da Arte PPGAV-UFRJ e doutorando em Arquitetura e Urbanismo na linha de pesquisa Projeto, Espaço e Cultura FAU-USP.

No campo da curadoria do 33º Panorama, o caráter prospectivo também foi uma escolha que reflete na seleção dos artistas. A partir dessa perspectiva, faço um recorte entre os artistas da exposição que operam desse modo conceitual e crítico, apontando os trabalhos que têm uma ligação com questões da história não só do MAM enquanto instituição, mas também com a história da arte construtiva no Brasil. A partir dos trabalhos e dos artistas, propõe-se pensar quais são as estratégias das práticas artísticas na contemporaneidade que operam de forma crítica a ideia de *Projeto Construtivo Brasileiro* [Figura 1].



Figura 1:
Deyson Gilbert, **110 kg**, 2013,
lead, wood and electric motor,
42 x 100 ø cm.
Fotografia: Ricardo Amado.

Deyson Gilbert e Beto Shwafaty debruçam-se sobre obras paradigmáticas para a arte no Brasil; já Pablo Uribe se coloca de maneira crítica frente à abordagem do abstracionismo geométrico na historiografia da arte brasileira, lidando com o próprio acervo do MAM SP. Por sua vez, Barbara Wagner e Benjamin de Burca, por meio de um processo de catalogação, registram esculturas “modernas” na portaria de edifícios de Recife e inserem logo abaixo dessas imagens depoimentos dos porteiros, que “atestam o espanto desses conservadores amadores, na sua tentativa de elaborar um discurso para dar sentido a uma obra”². *Edifício Recife*³, problematiza a ideia de arte e faz pensar nos referenciais dessas esculturas para a cidade e para os moradores dos edifícios.

²MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, MAM-SP. **P33: Formas Únicas da continuidade no espaço**: Panorama da Arte Brasileira 2013. Curadoria Lisette Lagnado. São Paulo, 2013., p. 154.

³WAGNER, Barbara; BURCA, Benjamin de. **Edifício Recife**. São Paulo: Edições Ikrek, 2018.

Deyson Gilbert expõe no Panorama 33 um trabalho que tem relações com os processos históricos no campo da escultura, também pensando em sua relação com a própria história do MAM SP, tendo em vista que ela se relaciona com a escultura de Boccioni adquirida por Ciccillo Matarazzo em 1952, fazendo parte do acervo do museu até ter sido doada, junto com todo o acervo do MAM SP, para o MAC USP.. Um ponto interessante é que os ideais futuristas estavam circulando no Brasil já há algum tempo, inclusive com a visita de Marinetti ao país em 1926. Isso traz mais um fato para esse caráter prospectivo da curadoria, amarrando essa relação da escultura, do Movimento Futurista e da História da Arte no Brasil.

O movimento futurista teve papel importante para o Modernismo brasileiro na literatura, muitos dos modernistas tendo sido nomeados como “futuristas”, mas isso logo perde força e os literatos brasileiros se afastam dos ideais pregados por Marinetti já na década de 1910. Isso não ocorre nas artes plásticas, pois os artistas modernos brasileiros vão se aproximar mais de outras vanguardas, como surrealismo, expressionismo, cubismo, etc. Vale ainda apontar alguns pontos com relação ao Futurismo e a Boccioni, para ajudar a pensar o trabalho de Gilbert e o modo de operar estratégico da curadoria ao dar nome ao Panorama a partir do título da escultura do artista italiano.

Marinetti (escritor e poeta) publica em 1909 o Manifesto em um jornal francês, no qual anuncia o movimento futurista; logo depois se unem a ele pintores que juntos escrevem o “Manifesto dos Pintores Futuristas”. Dentre eles está Umberto Boccioni (1882-1916), morto na Primeira Guerra Mundial, com a entrada da Itália na guerra em 1915. Importante ressaltar que a tática de propaganda de Marinetti e suas estratégias de comunicação de massa foram utilizadas pelo fascismo – Marinetti se tornou membro da academia fascista, o que se apresentou como ponto complexo e difícil do movimento. Em 1912, Boccioni escreve o “Manifesto técnico da escultura futurista”, no qual ele expõe alguns pensamentos sobre a escultura a partir de um panorama histórico e afirma seu interesse em pensar as “zonas escultóricas” com novas ideias plásticas, declarando que “a escultura se baseia na reconstrução abstrata dos planos e dos volumes que determinam as formas, e não no seu valor figurativo”⁴. Boccioni conclui então que:

A coisa que se cria nada mais é que a ponte entre o infinito plástico exterior e o infinito plástico interior; portanto, os objetos nunca terminam e se interpõem com infinitas combinações de simpatia e choque de aversão.⁵

Nesse trecho do manifesto ficam claras as motivações de Boccioni, sobretudo a de pensar a forma além dos limites do contorno, seja ele figurativo ou geométrico. As formas são dadas para além dos seus

⁴BOCCIONI, Umberto. Manifesto Técnico da escultura futurista. In: CHIPP. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 307.

⁵Ibid., p. 308.

limites físicos, afirmando-se a potência desses outros espaços. O movimento futurista então seria um dos fatores principais dessa mudança da forma.

O trabalho, apresentado por Gilbert na exposição, consistia em um filme, no qual o próprio artista visita o túmulo de Boccioni. A partir daí, constrói-se uma narrativa própria, misturando seu processo de trabalho com a vida e a obra do artista italiano. De maneira mista, ele constrói esse diálogo atemporal e poético, usando o vídeo como ferramenta documental e ficcional. Conversando de forma direta com seu outro trabalho exposto, uma escultura que consistia em um cubo de chumbo sob uma base preta giratória elétrica, esse trabalho é derivado do processo de destruição em que o artista “derrete” o equivalente em chumbo da escultura “Formas únicas da continuidade no espaço” de Boccioni, tornando-a um cubo, colocado em uma base redonda giratória. Certo tom irônico também está presente nessa ação do artista, uma vez que a ideia de movimento, cara aos futuristas, é proposta de forma artificial por meio da rotação de sua base através de uma fonte de energia elétrica, também venerada pelo movimento, porém de modo alusivo em suas obras, e não pelo uso direto da eletricidade.

Nesse modo de operar de maneira conceitual, podemos observar que cada elemento do trabalho tem uma possibilidade de leitura que corresponde às práticas no campo da escultura e até mesmo da linguagem do cinema. A tentativa de querer capturar o movimento do caminhar, o avanço de uma figura humana resulta nessa forma complexa a que Boccioni chegou. A manipulação dessa massa, que parte de uma forma cilíndrica para dela extrair a possibilidade de movimento de maneira espiral, coloca a escultura enquanto um problema de questões da forma dinâmica em uma linguagem tridimensional. Sendo um dos últimos trabalhos de Boccioni, a obra é celebrada por ser o resultado de seu intenso trabalho e tudo aquilo que ele pensava de linguagem no campo da arte e da sociedade. O ato de “destruir” a escultura de Boccioni, que Gilbert realiza de forma ficcional, possui um caráter simbólico, dialogando com o próprio manifesto do Movimento Futurista do qual Boccioni fez parte. Conforme aponta Giselle Beiguelman, os futuristas “conclamavam a destruição de suas obras por artistas posteriores e mais inovadores, em detrimento à sua preservação em museus.”⁶ Gilbert, consciente disso ou não, realiza esse desejo de destruição dos futuristas, subvertendo o modo e construindo outra forma, só que agora uma forma geométrica pura, o cubo, indo ao encontro das proposições do concretismo, tendo a geometria como linguagem.⁷ [Figura 2]

⁶ BEIGUELMAN, Giselle. **Exposição no MAC-USP revela a história de sua obra mais importante**. Disponível em: <http://www.desvirtual.com/exposicao-sobre-boccioni-no-mac-usp-revela-a-historia-de-sua-obra-mais-importante/>. Acessado em: 05 out. 2020.

⁷ Outra coincidência que podemos apontar é que Boccioni (Outubro/1882-Agosto/1916) morreu com 33 anos, exatamente o número da edição do Panorama que teve como nome o título de seu trabalho. Boccioni e Antonio Sant'Elia, arquiteto, morreram na 1ª Guerra, sendo importante considerar que os futuristas eram entusiastas da Guerra, se aliando posteriormente ao fascismo, como já comentado anteriormente.



Figura 2:
Beto Shwafaty, **Tripartida reunida**, 2010-2013.
Fotografia: Edouard Fraipont

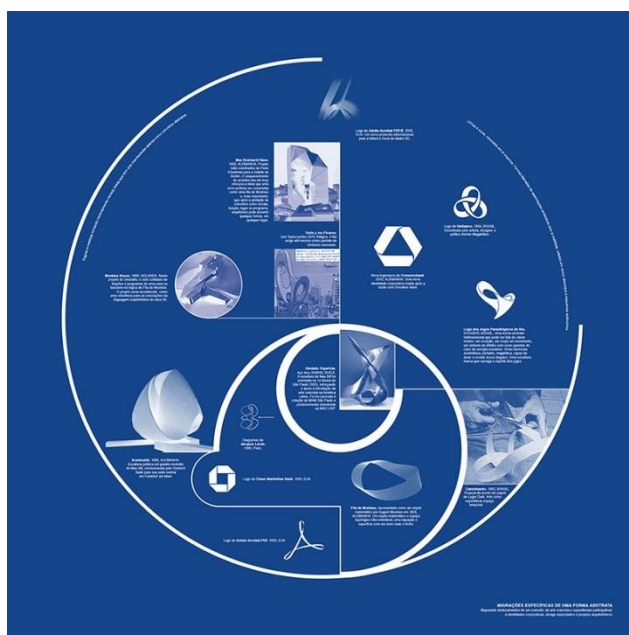


Figura 3:
Beto Shwafaty, **Diagrama parte do projeto**
Tripartida reunida, 2013.
Fotografia: Edouard Fraipont.

No trabalho exposto por Beto Shwafaty também podemos perceber um caráter prospectivo nas suas estratégias enquanto artista. Shwafaty se debruça sobre outra escultura paradigmática da história

da arte brasileira: *Unidade Tripartida*, de Max Bill, escultura premiada na primeira edição da Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1951, parte do acervo do MAM SP (até ter sido doada, junto com todo seu acervo, para o MAC USP). *Unidade Tripartida* é tida por muitos como referência para trabalhos de artistas brasileiros concretos e neoconcretos, por sua forma de pensar a escultura e o espaço que também leva em conta o vazio como parte da própria escultura, diluindo as fronteiras entre interior e exterior. *Unidade Tripartida*, assim como outras esculturas de Max Bill, parte de problemas da ordem da matemática, como a fita de Moebius, descoberta em 1858 por um matemático e astrônomo alemão. Bill enxergava na matemática uma possibilidade de ordem que substituiria a intuição no trabalho artístico, como afirma George Rickey.⁸

Depois Lygia Clark vai se apropriar também dessa estrutura para realizar um trabalho chamado “Caminhando” (1964), no qual a artista propõe que uma pessoa realize a estrutura de Moebius com uma folha de papel e depois vá cortando e assim concretizando esse caminho. Essa ação do corte constrói o caminhar, de forma que os entrelaçamentos são resultados desse ato; o trabalho só existe com a ação dessa pessoa, o caminhar se faz caminhando.

Max Bill tem papel importante na formação e contextualização da arte concreta no Brasil, tendo realizado uma exposição individual no MASP em março de 1951, que marcou também a abertura do Curso de Desenho Industrial do IAC – Instituto de Arte Contemporânea (1951-1953) do MASP. A mostra contou com diversos trabalhos em pintura, escultura e painéis fotográficos com reproduções de projetos de arquitetura, desenho industrial e planos urbanos, entre outros. Bill havia sido formado em arquitetura na Bauhaus, tendo colaborado na fundação da Escola Superior da Forma em Ulm, na Alemanha. A exposição de Bill acontece após a exposição de Le Corbusier, em julho de 1950, também no MASP. Isso mostra como Pietro e Lina Bo Bardi estavam pensando o programa de exposições do museu, tentando propor um caminho para o Desenho Industrial no Brasil, além de ativar questões da cultura moderna aqui e no mundo, tendo em vista as outras exposições realizadas pelo museu, como as de Alexander Calder, Flávio de Carvalho, entre outros. Reflexo disso é que muitos desses artistas que frequentavam os cursos do MASP acabaram exercendo profissões ligadas ao design gráfico e de produto, responsáveis por um pensamento visual moderno, alinhado com as propostas da Bauhaus. [Figura 3]

Essa breve contextualização se deve ao fato de que o trabalho apresentado por Beto Shwafaty no 33º Panorama carrega essas possibilidades de leitura e relação com a história do concretismo no Brasil. Shwafaty constrói sua “escultura” conectando relações formais, conceituais e sociais desse período e também as reverberações no universo contemporâneo. *Tripartida Reunida* (2010-2013) é então essa

⁸ RICKEY, George. *Construtivismo*: origens e evolução. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 150.

escultura em que o artista reduz o tamanho original da escultura de Max Bill em 25% e a ela sobrepõe e cruza duas camadas de elementos diferentes do material da escultura original. Esses dois elementos inseridos pelo artista, um amarelo e outro vermelho, partem da reverberação do universo das identidades visuais de instituições financeiras, como Commerzbank (2010), softwares de computador, como Adobe PDF Acrobat (1993), e de estudos das formas no design e na arquitetura contemporânea. Assim como a escultura de Max Bill, as logomarcas de bancos e programas de computador partem da estrutura da fita de Moebius. Criada para exemplificar conceitos científicos, logo foi utilizada como matéria para a linguagem da arte, usada também no design. Essa vulgarização decorrente de seu uso é consequência da grande repetição dessa estrutura.

Essas camadas simbólicas que o artista constrói podem ser melhor compreendidas em uma imagem derivada de seu processo de pesquisa: *Migrações específicas de uma forma abstrata: um atlas topológico (a partir de 'Construção sobre a fórmula $a^2+b^2=c^2$ ' – Max Bill, 1937)*, que é exatamente o caminho percorrido pelo artista para construir seu pensamento visual. Pela imagem de esculturas, logomarcas e arquiteturas, ele traça ligações visuais, sociais e econômicas, que no 33º Panorama podiam ser percebidas pelo diagrama exposto próximo à escultura, que também parte desse projeto, *Tripartida reunida*. Como afirmado no texto do catálogo referente ao trabalho do artista:

Beto Shwafaty criou uma obra que comenta seu passado. Documentos, croquis, diagramas e fotografias atestam sua perda da aura e as migrações da forma abstrata original para atender finalidades corporativas. O símbolo do infinito remete agora à dissolução de fronteiras entre o público e o privado.⁹

Esse modo de se voltar ao passado como maneira de pensar o contemporâneo operado pela curadoria também é recorrente no trabalho dos artistas analisados. O trabalho funciona como dispositivo e através das sucessivas camadas temporais que a arte está sujeita, os campos vão se contaminando e a carga simbólica acaba se diluindo junto com a suposta ideia de pureza. Como afirma Agamben, o deslocamento e o anacronismo podem ser modos de perceber e apreender o seu tempo. No trabalho de Gilbert e Shwafaty isso fica evidente pelas camadas históricas e conceituais acionadas.[Figura 4]

⁹ P33: Formas únicas de continuidade no espaço. Op. Cit., p. 144.



Figura 4:
Pablo Uribe, **Superposição de quadrados**, 2013.
Fotografia: Ricardo Amado



Figura 5:
Barbara Wagner e Benjamin de Burca, **Edifício Recife**, 2013.
Fotografia: Leonardo Finotti

Pablo Uribe, assim como Deyson Gilbert e Beto Shwafaty, tem em suas práticas um processo de pesquisa no qual convergem interesses pela história, política e economia da arte. De maneira conceitual, as camadas simbólicas construídas operam nesse sistema. Uribe apresentou no 33º Panorama um trabalho que dialoga de maneira física e crítica com o acervo do Museu. Justamente por se interessar por questões de autoria e autenticidade, Uribe vai analisar o acervo do MAM SP, onde chama sua atenção a presença de grande quantidade de telas abstratas, o que evidenciaria a abstração como tendência. A partir disso, vai sobrepor suas pinturas às pinturas abstratas da coleção do MAM SP, propondo uma grande montagem que constrói outra pintura com diversas camadas de tempo e história. O abstracionismo é uma questão presente não só na história da arte no Brasil, como na história do próprio MAM. Conforme apontado anteriormente, a exposição de abertura do museu apresenta pinturas abstratas e propõe pensar o campo da arte figurativa e abstrata na Europa. Mas uma vez, temos essa camada simbólica do caráter prospectivo da edição do P33. Ao debruçar-se sobre a coleção do MAM, em uma ação que aproxima a técnicas utilizadas na arqueologia, como falado no início deste capítulo, Uribe usa o acervo de forma investigativa e como modo de entender os processos de constituição de coleções nos museus. Atua de maneira prospectiva e, ao se debruçar sobre esse passado, tira dele ferramentas para construir um modo de pensar a pintura na contemporaneidade e o abstracionismo nessas práticas. [Figura 5]

Uribe adota um mesmo processo que havia realizado no Museo Blanes, de Montevideu, em que tirou da reserva técnica da instituição uma importante coleção de pintura de paisagens, o que resultou em uma montagem a partir de sobreposições dessas telas. Nesse ato, está inerente uma ideia de arqueologia e reconstrução. Essas questões problematizam a ideia de autoria e autenticidade das obras de arte, recorrentes no universo da prática artística. Como apontado no texto do catálogo, por meio de uma fala do crítico Gabriel Peluffo, nesse processo do artista há “uma capacidade reflexiva, que vai além da história da arte e coloca a narrativa museológica em questão”¹⁰.

Por sua vez, Barbara Wagner e Benjamin de Burca apresentam um trabalho que parte de uma catalogação, uma espécie de inventário, no qual registram esculturas localizadas nas portarias/entradas de edifícios residenciais da cidade de Recife, inserindo logo abaixo das imagens depoimentos dos porteiros de cada edifício respectivo. O trabalho foi exposto no 33º Panorama como um políptico de 21 pranchas, com três imagens cada.

Esse trabalho levanta alguns pontos que envolvem questões políticas, econômicas e culturais. Dentre eles, podemos apontar os processos de especulação imobiliária que possuem mecanismos que

¹⁰Ibid., p. 138.

conseguem burlar as leis e revertê-las a seu favor. Isso fica claro quando a legislação da cidade de Recife é alterada. Em seu Plano Diretor, havia um artigo do início dos anos 60, que obrigava a todos os edifícios com mais de 1.000m² a instalar obras de arte tridimensionais de artistas pernambucanos em suas respectivas entradas.

Art. 1º: A área 'non aedificandi' de todo edifício com área superior a 1.000m² que vier a ser construído no Recife deverá conter obra de arte de reconhecido valor artístico, compatível com o projeto arquitetônico aprovado.

Art. 2º: A obra de arte não poderá ser executada com material de fácil perecibilidade.

§ 1º: A obra de arte deverá ser original, não se constituindo em reprodução ou réplica.

§ 2º: Somente poderão executar os serviços os artistas plásticos pernambucanos ou radicados na Região Metropolitana do Recife.

Art.3º: O 'Habite-se' do edifício somente será concedido após a aprovação do projeto ou da maquete da obra de arte pelo Conselho Municipal de Cultura e a sua efetiva implantação na área 'non aedificando'.¹¹

Esse aspecto da legislação pública entra em declínio já nos anos 1990, uma vez que interesses privados são sobrepostos a ela e as próprias construtoras assumem a criação e instalação dessas obras. Esse conflito de interesses pode ser observado nas próprias esculturas, uma vez que, inicialmente, a autoria delas é de uma tradição modernista e isso é logo alterado, havendo uma mistura de estilos e formas com predomínio das formas geométricas. É também sintomática a vulgarização dessas esculturas de vertentes construtivas, usadas de maneira banal sem nenhuma preocupação ou embasamento na aplicação desse conjunto de repertórios visuais, sem acompanhamento conceitual e social desses preceitos estéticos e políticos, tornando-se apenas elementos decorativos capturados pela especulação imobiliária. Os artistas logo partem para o uso de outras formas, até mesmo clássicas da escultura, retomando aspectos outrora problematizados e abandonados no campo da escultura, como a inserção do pedestal e a questão figurativa. Claro que isso tudo é reflexo de um processo de construção da cidade, na qual, como mencionado, a especulação imobiliária tem papel ativo, uma vez que os próprios funcionários das construtoras passam a desenhar e construir essas esculturas.

Outra questão que podemos apontar é como o trabalho Edifício Recife¹² problematiza a ideia de arte e nos faz pensar nos referenciais dessas esculturas para a cidade e para os moradores dos edifícios. Nesses relatos, existem uma ironia que beira ao sarcasmo, fugindo dos supostos parâmetros críticos de leitura da arte, resumindo a experiência estética à experiência do cotidiano, ao evidenciar outra

¹¹ WAGNER, Bárbara. BURCA, Benjamin de. **Edifício Recife**. Disponível em: <https://barbarawagner.com.br/Edificio-Recife-Edifice-Recife>. Acessado em: 05 out. 2019.

¹² Foi transformado em livro em 2018, editado pela IKREK edições, uma editora focada na produção e publicação de livros de artistas.

percepção dessas obras, a de quem vive em uma relação mais próxima possível com a escultura e que observa como outras pessoas se relacionam com ela. Desse modo, o trabalho desconstrói hierarquias entre os papéis desempenhados dentro e fora do campo institucional da arte, além de trazer e evidenciar a perversidade do mercado imobiliário que faz de tudo para se auto beneficiar. [Figura 6, 7 e 8]



RAÍZES

Não tem gente feia e gente bonita? Então, é a mesma coisa nesse caso aqui. Você pode achar bonito, outra pessoa pode achar bonito, mas eu não acho. Isso é uma raiz, e eu acho muito feia. Acho que é uma raiz de manga feita de isopor pintado. Quando era nova era bonita. A pessoa quando é nova é bonita, quando é velha vai ficando feia. Se eu trouxesse pra casa, o caminhão do lixo quando passasse ia pensar que era lixo e levava. — Mário



JULIANA

Aqui do lado tem um homem correndo, todo na resina. Essa daqui tem uma curva que parece a perna de uma mulher. Acho razoável. Tem um 'P' e 'E' escrito ali, pode ser o nome do escultor. Pra estudiosos pode ser uma obra de arte, já pra mim é só uma estrutura. Se fosse lá em casa botava um sapão bem grande no meio do meu jardim. Eu gosto de sapo. Essa é uma coisa do passado, né? Passado, passado mesmo. — João

Figura 6:

Barbara Wagner e Benjamin de Burca, **Edifício Recife** (detalhe), 2013.



PORTAL DO NASCENTE

Ela era amarela, botaram essa cor pra pegar a tonalidade do prédio. Na minha opinião é um portal, meio atrasado, de outro tempo. Gosto mais de coisas do tempo de hoje, mais modernas. Prefiro as figuras, mas não como aquela ali do outro lado da rua, que é muito feia – parece uma Tartaruga Ninja. Onde moro tem mais casas, não tem prédios e a turma só enfeita a rua na época do Carnaval e do Natal. — Maurício



MARIA GRAÇA E MARIA JÚLIA

Ela parece duas letras, o 'G' e o 'J' de Graça e Júlia. É meio abstrato, só observando bem pra saber mesmo. Não sou muito fã de arte não, não faz meu tipo. Gosto de pesquisar na internet sobre arqueologia, história antiga das pirâmides, das sete maravilhas do mundo. Imagine as pirâmides do Egito... deve dar uma sensação diferente estar num lugar que tem história. Bate a curiosidade de saber o que tem por baixo da terra. Já isso aqui é muito banal. — Henrique

Figura 7:
Barbara Wagner e
Benjamin de Burca, **Edifício
Recife** (detalhe), 2013.



ESMERALDA

Isso aí é uma folha. Não acho que seja uma obra de arte, é muito simples. Quando a arte é bonita eu acho bonita, mas essa é horrível. Não sou do ramo, mas você olha assim e vê a coisa mais feia do mundo. Tanto é que um dia eu pintei e só depois soube que nem podia ter pintado, era pra deixar enferrujando mesmo. — Oliveira



ANTARES

Não sei quem fez ou o que é isso. Talvez seja uma obra de arte. É bem feita, bem trabalhada, bem imaginada. Você sabe, existem essas esculturas na forma de uma pessoa e às vezes o pessoal exagera, inventa poses, essas coisas. Eu não gosto. Acho essa muito mais criativa. — Valfredo

Figura 8:
Barbara Wagner e Benjamin
de Burca, **Edifício Recife**
(detalhe), 2013.

Essas esculturas são posicionadas nas entradas dos edifícios, próximas à cabine dos porteiros, levando-os a terem uma relação fisicamente próxima e testemunhando, com o passar do tempo, também, a relação dos moradores e do próprio condomínio com essas obras. Essa relação é dupla, na função e no cuidado. Ao mesmo tempo em que estão ali cuidando do prédio e da escultura, protegendo-as, eles passam a relatar também um juízo sobre elas; isso fica evidente em seus depoimentos inseridos abaixo das imagens, “que atestam o espanto desses conservadores amadores, na sua tentativa de elaborar um discurso para dar sentido a uma obra”.¹³ O fato dos porteiros buscarem, em seus relatos, dar sentido às esculturas é uma questão curiosa, que reflete um “inconsciente estético” (Rancière, 2001). Ao buscar interpretá-las, eles tecem narrativas ficcionais, relacionando-as com seus cotidianos. Portanto, esse juízo está permeado por uma relação que parte do cotidiano, uma experiência que não é somente estética, mas de cuidado, proteção e manutenção, e é através dela e de sua relação com narrativas ficcionais e formais que esse juízo é emitido.

O que se pretende aqui é abrir a reflexão para novas possibilidades de leituras, retomando a história da arte e seus modos de construção e legitimação de discursos. Como bem coloca Maria de Fatima Morethy Couto:

Sem desprezar a complexidade do debate e suas implicações ideológicas, faz-se necessário questionar a pertinência de noções como “vontade construtiva” ou “projeto construtivo”, que, em realidade, não levam em conta o pluralismo da vida cultural brasileira. Tais noções ignoram a heterogeneidade das pesquisas empreendidas simultaneamente por diversos artistas em diferentes regiões do país em favor da construção de um modelo que pressupõe, implicitamente, que a cada momento analisado **só possa existir uma única via apropriada de trabalho, uma única instância de legitimação artística**.¹⁴

O que se pretende é ampliar o campo de debate, não propondo um raciocínio linear, mas entendendo a complexidade das práticas artísticas, afirmando a diversidade como potência. Seja nas diversas linguagens, seja no modo de compreender as práticas, o recorte aqui proposto toma pontos que se aproximam do argumento da curadoria. Os modos contemporâneos de entender a prática artística contribuem também para compreender os modos como os artistas voltam-se para paradigmas da arte brasileira e constroem suas poéticas de maneira crítica e historiográfica.

Agamben, ao pensar o que é o contemporâneo, ressalta a relação com o próprio tempo: ao mesmo tempo que ele é próximo, também dele se distancia e, de certa maneira, se adere a ele, “através

¹³ P33: Formas únicas de continuidade no espaço. Op. Cit., p. 138.

¹⁴ COUTO, Maria de Fatima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 138. (Grifo nosso)

de uma dissociação e um anacronismo”. Esses artistas, ao articularem referências formais e históricas, constroem suas poéticas e ativam novas possibilidades de leituras na contemporaneidade, novas formas para pensar e entender o presente, como coloca Agamben:

É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.¹⁵

O contemporâneo se apresenta no Panorama 33 enquanto essa prática prospectiva, que, de maneira arqueológica, se volta ao passado para entender o presente e pensar o futuro. Questões que podem ser percebidas tanto na prática da curadoria, ao se voltar para a história do MAM, como arquitetura e como instituição, quanto nos artistas que partem de esculturas paradigmáticas para construir o presente, de modo reflexivo e crítico, entendendo essas diversas camadas de tempo que constroem o museu.

Referências bibliográficas

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2004.

CATOIA, Elizabeth Catoia Varela. **Arte Concreta além da Europa: Brasil, Argentina e MAM Rio**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, MAM-SP. **P33: Formas Únicas da continuidade no espaço: Panorama da Arte Brasileira 2013**. Curadoria Lisette Lagnado. São Paulo, 2013. (Catálogo de exposição).

PISANI, Daniele. **O trianon do MAM ao MASP: arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)**. São Paulo: Editora 34, 2019.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁵AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó, SC: Editora Argos, 2009, p. 72.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
CUNHA, Eileen. Grupo Frente e o experimentalismo emergente de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. **Arte & Ensaios**, Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ 1(1):39-52, 1º semestre de 1994.

AMARAL, Aracy A. **Projeto Construtivo brasileiro na arte**. Ed. Fac-similar realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, dezembro de 2014.

RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HUCHET, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. **Concinitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul, 2008. p.49-65.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. **Poiésis**, Niterói-RJ, n. 26, dez. 2015. p. 81-97.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre curadoria. **Poiésis**, Niterói-RJ, n. 26, dez. 2015. p. 15-28.

RUPP, Bettina. O curador como autor de exposições. **Valise**, Porto Alegre-RS, v.1, n.1, ano 1, jul., 2011. p. 131-143.