



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Luna Villas-Bôas Lobão

**A construção do museu moderno:
um estudo sobre o MASP (1947 – 1968) e sua ambiguidade**

Campinas

2024

Luna Villas-Bôas Lobão

A construção do museu moderno

Um estudo sobre o MASP (1947-1968) e sua ambiguidade

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LUNA VILLAS-BÔAS LOBÃO E ORIENTADA PELO PROF. DR. NELSON ALFREDO AGUILAR.

Campinas

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

L786c Lobão, Luna, 1987-
A construção do museu moderno - um estudo sobre o MASP (1947-1968) e sua ambiguidade / Luna Villas-Bôas Lobão. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bardi, Pietro Maria, 1900-1999. 2. Bardi, Lina Bo, 1914-1992. 3. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 4. Arte moderna - Séc. XX - Brasil. I. Aguilar, Nelson, 1945-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The construction of the modern museum

Palavras-chave em inglês:

Modern art - 20th century - Brazil

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Nelson Alfredo Aguilar [Orientador]

Silvana Barbosa Rubino

Marcos Tognon

Ricardo Nascimento Fabbrini

Rodrigo Otavio da Silva Paiva

Data de defesa: 12-04-2024

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0007-9699-7667>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6813306453074369>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 12 de abril de 2024, considerou a candidata Luna Villas-Bôas Lobão aprovada.

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino

Prof. Dr. Marcos Tognon

Prof. Dr. Rodrigo Otávio da Silva Paiva

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

*Para Ricardo,
Matias e Thomas.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP, que possibilitou a realização da presente tese. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 (processo: 88882.329326/2019-01).

“E é tão bonito quando a gente entende que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá”. Esta tese aconteceu graças a tantas pessoas, que talvez não caibam em palavras meus agradecimentos verdadeiros. Mas eu ei de tentar.

Agradeço ao meu orientador, Nelson Aguilar por toda orientação e confiança. Desde 2005, a convivência com sua inteligência ímpar, sua capacidade de criar relações entre saberes e seu vasto conhecimento sobre arte, filosofia e história permitiram mais do que meu crescimento profissional, aprendizados de vida. Entre leituras, afastamentos, doenças, migrações, gestações, pandemia e reconstruções, ele esteve sempre a postos para orientar, ler, corrigir, inspirar. Obrigada por tanto. Ficaré tanto mais.

Agradeço à UNICAMP, minha *alma mater*. Aos professores do IFCH, pela trajetória de formação e aos professores doutores Cristina Meneguello e Marcos Tognon pelas contribuições durante o exame de Qualificação. Obrigada aos membros da Banca de Defesa Prof. Dr. Ricardo Fabbrini, Prof. Dr. Rodrigo Paiva, Prof. Dra. Silvana Rubino e mais uma vez o Prof. Dr. Marcos Tognon, pela leitura e comentários.

Agradeço aos funcionários do IFCH, da Biblioteca Octavio Ianni e do AEL. Agradeço especialmente ao Daniel Hatamoto, pelo apoio essencial.

Agradeço a equipe do MASP e do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, por todo atendimento. Meu muito obrigada e minha lembrança saudosa a Anna Carboncini, pelas conversas, documentos e revelações.

Agradeço ao time da TATE, do acervo e do Public Programmes, bem como ao Prof^o Dr. Kevin Biderman, da University of Brighton/King’s College London, pela discussão e atualização; a equipe de pesquisadores da National Gallery de Londres, em especial Susanna Avery-Quash; e

aos funcionários da British Library. Agradeço aos colegas da Università degli Studi di Milano, destaque para Prof^o Dr. Paolo Rusconi, pelas trocas e documentação.

Aos meus tantos amigos, da academia e da vida, que apoiaram e respeitaram todos os altos e baixos de um Doutorado. Gabriel Zacarias, nossa conversa foi essencial para essa tese. Obrigada Gabriela Lodo, pelo incentivo e pelas trocas. Obrigada a Daniele Megid, Isabel Hargrave e Paula Cabral. Obrigada a minha Tribo de mães em Londres. Agradeço o apoio dado a minha formação: Marta Maia, Mário Mazzilli e aos colegas do Instituto CPFL.

Agradeço aos meus pais, Antonio Carlos e Marta, que nunca duvidaram e sempre amaram. E a toda minha família pelo apoio constante.

Ao meu amor, Ricardo. Marido, companheiro, parceiro. Seu apoio foi fundamental para que isso deixasse de ser papel em branco. Obrigada, tantas vezes obrigada. Só nós sabemos nossa história.

E agradeço aos meus meninos. Desculpa a mamãe não buscar na escola, atrasar o jantar, pular o *mummy putdown*, não ir ao parque. Pedir paciência para criança é arte impossível, e vocês me deram. É por mim, mas é também para vocês. Obrigada, Matias e Thomas, por terem me escolhido.

And while I was writing this review, I discovered that if I were going to review books, I should need to do battle with a certain phantom. And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her ... The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing... She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg... And when I came to write I encountered her with the very first words... I heard the rustling of her skirts in the room... I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defense.

Virginia Woolf

RESUMO

A presente pesquisa de Doutorado tem como objetivo principal analisar criticamente a modernidade presente no Museu de Arte de São Paulo em seus primeiros anos (1947 – 1968), durante o período do pós-guerra, e refletir sobre a presença do Antigo no museu, no que propomos chamar a ambiguidade do MASP.

Para cumprir com esse objetivo, a tese adentra a trajetória da formação do museu como instituição ao longo dos anos, pontuando os principais aspectos que possivelmente contribuíram para a construção do museu moderno. Dedicar-se a estudar as bases conceituais do pensamento do casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi, idealizadores do MASP, enfocando principalmente a questão moderna na Itália, mas analisando também o debate museológico internacional.

Dentre os temas abordados nesse estudo, encontra-se a estruturação do museu, a formação do acervo, as Exposições Didáticas e Vitrine das Formas, a museografia da galeria, os cursos e exposições organizadas no museu. Em dado momento, a pesquisa se concentra em estudar os caminhos pelos quais o cenário brasileiro permitiu o surgimento do Museu de Arte e a busca por reformulação teórica do casal Bardi, ao propor a ambiguidade do MASP como um museu moderno que abriga os cânones.

Por fim, a pesquisa visa relacionar o tema central à discussão atual sobre o papel do museu, visando posicionar o estudo no debate contemporâneo em torno de alguns dos temas que norteiam a produção historiográfica museológica recente.

Palavras-chave: MASP – Museu Moderno – Pietro Maria Bardi – Lina Bo Bardi – Arte Moderna/Séc. XX/Brasil

ABSTRACT

The main objective of this Doctoral research (PhD) is to do a critical analysis of the modernity present in the Museum of Art of São Paulo in its first Years (1947 – 1968), during the post-war period, and reflect on the presence of the Antiquity in the Museum, in what we propose as the MASP ambiguity.

To achieve this objective, the thesis explores the trajectory of the creation of the museum as an institution over the years, highlighting the main aspects that possibly contributed to the construction of the modern museum. It also dedicates to studying the conceptual bases of the thought of the couple Pietro Maria and Lina Bo Bardi, creators of MASP, exploring mainly into the modern issue in Italy, but also analyzing the international debate.

Among the topics covered in this study are the structuring of the museum, the creation of the collection, the Didactic Shows, the museography of the museum's gallery, the courses, and exhibitions of the museum. The research focuses on studying the ways in which the Brazilian scenario followed the emergence of the Art Museum and on the search for theoretical reformulation by proposing the ambiguity of MASP, as a modern museum that houses the canons.

Finally, the research aims to relate the central objective to the current discussion about the role of the museum, seeking to take place into the contemporary museum debate.

Keywords: MASP – Modern Museum – Pietro Maria Bardi – Lina Bo Bardi – Modern Art/20th century/Brazil

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. *Apelles pintando Campaspe*, Willem Van Haecht, 1630, Mauritshuis Museum, em Haia.

Figura 2. Representação de Ferrante Imperato do gabinete de História Natural, 1599, em Nápoles. (domínio público)

Figura 3. Representação da contracapa e de 3 páginas do livro de Ferrante Imperato referente ao gabinete de História Natural, 1599, em Nápoles. (catálogo de audições da Sotheby's 2022 – livros e manuscritos, Lote 65)

Figura 04. Poster “When racism and sexism are no longer fashionable, how much will your art collection be worth?”, 1989, *Guerrilla Girls*. Tate, Londres: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-when-racism-and-sexism-are-no-longer-fashionable-how-much-will-your-art-p78791>

Figura 05. *Cleaning Condition*, instalação performática de Suzenna Lacy e Meg Parnell no Whithworth Art Gallery, 2013.

Figura 06. Vista aérea do The Palace of Industry for All Nations (Crystal Palace), por Charles Burton, 1851, England. (Acervo Victoria and Albert Museum, Londres. 19614)

Figura 07. Detalhe do *Crystal Palace* (1851) www.building.co.uk/archives/crystalpalace

Figura 08. Detalhe de papel de parede, autor desconhecido, 1853. Arquivo do V&A (E.559-1980)

Figura 09. Detalhe de tecido para mobília, por A.H. Lee & Son, 1850. Lancasher, UK. Arquivo do V&A (T8 – 1933)

Figura 10. Fachada do Metropolitan Museum, dias atuais, Nova York.

Figura 11. Fachada do Museum of Modern Art, 1939, Nova York. <https://www.moma.org/about/mission-statement/>

Figura 12 e 13. Vistas da instalação de uma das salas da exposição “Machine Art”, no MoMA, de 5 a 29 de abril de 1934, em Nova Iorque. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784/installation_images/12400

Figura 15. Ala nova do *Stedelijk Museum*, criada por W. Sandberg, 1954. Acervo online do *Stedelijk Museum of Amsterdam*.

Figura 16. Print Screen do perfil online de *The White Pube*, Instagram, 2020.

Figura 17. *Tavolo degli orrori*, Roma, 1931. Reproduzida na Revista *Quadrante*, n2. Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/ Casa de Vidro.

Figura 18. Bardi e Mussolini observam a *Tavolo degli orrori*. Acervo Instituto Luce Cinecittà (disponível online apenas para uso de fins acadêmicos/sem publicação)

Figura 19. Imagem de *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma, 1932. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/27862259@N02/8750123002/in/photostream/>

Figura 20. Imagem de *Architettura italiana d'oggi exhibition*, Egito, 1934. Reproduzida em *Quadrante* nº21. Acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Casa de Vidro

Figura 21. Painel de divulgação de exposição de Portinari no MoMA, onde nota-se também o aviso sobre o festival de música brasileira. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2987>

Figura 22. Vista interior do MASP na 7 de Abril: integração do espaço das Exposições Didáticas e Vitrine das Formas com o auditório ao fundo. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 23. Cadeira do auditório do MASP, criada por Lina Bo. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 24. Cadeira do auditório do MASP, criada por Lina Bo – demonstração dobrada e empilhada. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 25. Vista do auditório sendo usado como espaço para concerto; nota-se a integração do espaço do museu que permite avistar a sala de exposição do acervo. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 26. Vista da exposição de Le Corbusier no MASP, década de 1950. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 27. Vista da galeria do acervo do MASP, 1947. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 28. Edoardo Persico e Marcello Nizzoli *Sala delle Medaglie d'Oro* na Mostra dell'Aeronautica italiana; Triennale di Milano. Milão 1934. Coleção de fotografias da RIBA (acesso nov/23)

Figura 29. Pinacoteca di Brera, curadoria de Franco Albini, Milão, 1941. Acervo online da Fondazione Franco Albini (acesso out/23)

Figura 30. Escultura *Margherita di Brabante*, de Giovanni Pisano, em 1950, exposta no Palazzo Bianco, em Gênova. Acervo online do Musei di Genova:

<https://www.museidigenova.it/it/giovanni-pisano-elevatio-corporis-di-margherita-di-brabante>
(acesso nov/23)

Figura 31. Franco Albini - Sala do *Palazzo Bianco* (ala de pintura holandesa), Gênova. Presente no livro de Pietro Maria Bardi *The Arts in Brazil* (1956).

Figura 32. Modelo de suporte fixo em concreto proposto pelo casal Bardi para exposição de Arte Italiana em 19.

Figura 33. Modelo do cavalete de vidro utilizado no MASP em 1968, por Lina Bo Bardi. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 34. Vista de cima da galeria do acervo do MASP com os cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi, 1968. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 35. Verso do cavalete com obra *O escolar* (1888), de Vicent van Gogh (atual MASP). Imagem presente no catálogo *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi* (2015)

Figura 36. Verso do cavalete com obra *O capitão Andries van Hoorn* (1638), de Frans Hals (MASP década de 1960/70). Imagem presente no catálogo *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi* (2015)

Figura 37. Vista da galeria do MASP na década de 1970, com visitantes observando o verso das obras expostas nos cavaletes de vidro. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 38. Rascunho das *Exposições Didáticas* e seus corredores. Imagem presente na revista *Habitat* nº. 1, 1950.

Figura 39. Vista de visitante andando pelas *Exposições Didáticas*, 1947. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 40. Instalação das *Exposições Didáticas*, supervisionada de perto por Pietro Maria Bardi, 1947. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 41. Imagem do painel com explicação da história da arquitetura, partindo do antigo Egito até o século XIX. Supervisão de Bruno Zevi. Imagem presente no livro *The Arts in Brazil*.

Figura 42. Exemplos de painéis das Exposições Didáticas; esq. Arte colonial brasileira, com supervisão de Renato Cirell Czerna. Dir. painel sobre tendências de arte moderna. Imagem presente no livro *The Arts in Brazil*.

Figura 43. Painel retratando a história da abstração na arte, com supervisão de Emilio Villa. Imagem presente no livro *The Arts in Brazil*.

Figura 44. Exemplo da máquina de escrever da marca Olivetti, exposta na Vitrine das Formas, durante a década de 1950, no MASP. Imagem presente no livro *The Arts in Brazil*.

Figura 45. Alunos do curso de História da Arte do MASP em atividade desenvolvida pelo professor Flávio Motta. Imagem presente no livro *The Arts in Brazil*.

Figuras 46. Print Screen do perfil de *The White Pube*, Instagram, 2020.

Figuras 47. Maria Auxiliadora. *Umbanda*, 1968, óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figuras 48. Vista da exposição *Agostinho Batista, São Paulo*, de 2016, no MASP. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figuras 49. Vista de exposição de Geraldo de Barros, de 1951, no MASP. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figuras 50. Print Screen do perfil do MASP com imagem de interação do público com as obras *Renée* (1917) e *Retrato de Leopold Zborowski* (1916-19), de Amedeo Modigliani. Instagram, janeiro 2020.

Figuras 51. Print Screen do perfil do MASP com imagem de interação do público com a obra *Cristo abençoador* (1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres. Instagram, maio de 2022.

LISTA DE ABREVIATURAS

CAM – Clube dos artistas modernos

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado

IAC – Instituto de Arte Contemporânea

ICOM – Conselho Internacional de Museus

MAM – Museu de Arte Moderna

MAM/SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM/RJ – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MET – Metropolitan Museum, NYC

MIAR – Movimento Italiano de Arquitetura Racionalista

MoMA – Museum of Modern Art

OIM – Office International des Musées

SPAM – Sociedade pró-arte moderna

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

V&A – Victoria and Albert Museum

Sumário

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1	30
A construção do museu do moderno – os acontecimentos e ideias que permearam as principais instituições europeias, de sua criação ao surgimento do moderno	30
1.1. As coleções reais e nobres	31
1.2. O gabinete de curiosidades	33
1.3. O museu iluminista	37
1.4. O museu do século XIX – os ingleses e a questão do público	47
1.5. O museu moderno	61
1.5.1. De fora para dentro – a arquitetura dos museus modernos	62
1.5.2. O interior do moderno – educar	69
1.5.3. A Segunda Guerra Mundial: a transformação do moderno	71
CAPÍTULO 2	75
O museu e o moderno no pós-guerra – internacionalização e democratização	75
2.1. Construção e reconstrução	76
2.2. ICOM e a internacionalização do debate museológico	81
2.3. Pietro Maria Bardi – europeu, moderno, diretor	86
2.4. O Brasil e o contexto moderno	98
CAPÍTULO 3	109
A ambiguidade do MASP (1947 – 1968)	109
3.1. A modernidade do museu sem limites	110
3.2. Expositivo moderno no MASP	113
3.2.1. A herança italiana	118
3.2.2. Os cavaletes de Vidro	125
3.3. A questão do público	130
3.3.1. Educação social e museu: John Ruskin para P. M. Bardi	134
3.4. As Exposições Didáticas	141
3.5. A formação do gosto moderno – Le Corbusier	150
3.6. A ambiguidade do MASP - o antigo e o moderno	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201
APÊNDICE	215
ANEXOS	244

INTRODUÇÃO

Para muitos, os museus sempre existiram e sempre existirão. Gostando pouco ou muito, visitando rara ou assiduamente, estando na sua cidade ou na capital mais próxima, sendo ele de história natural ou de arte, no imaginário de muitos o museu sempre esteve lá. Após alguma reflexão, porém, é possível que uma nova ideia se forme e uma conclusão histórica seja construída: museus foram inventados. Foi preciso a necessidade de criação de um espaço que viria a se tornar o que hoje chamamos de museu. Ainda assim, o museu como a maioria pode visualizar em seu imaginário dificilmente é o mesmo daqueles primeiros criados séculos atrás. A ideia do que seja um museu ou para o que ele serve, quem deveria frequentar e qual o seu papel na sociedade, ou mesmo na paisagem urbana, se transformou (e se transforma) com o passar dos anos, dos acontecimentos, das demandas, entre tantos fatores.

A pandemia, no ano de 2020, obrigou os museus a se fecharem. Vazios e silenciosos, lembravam seus avós na linha museológica. Os museus de hoje, os que veremos que em tantos aspectos remetem ao museu moderno, necessitam de gente, de debate, de movimento, essencialmente de abertura. Eis que algo minúsculo, invisível e letal nos trancou em casa e obrigou os museus a, mais uma vez, repensar o seu papel, sua história e seu caminho futuro. Pesquisar e escrever sobre o surgimento desse museu moderno numa época pandêmica foi no mínimo desafiador. Pequenos museus locais fecharam permanentemente. Museus grandes demitiram empregados e colaboradores, encerraram departamentos, cancelaram ou alteraram datas e exposições, criaram tours virtuais. Eis que o *museu imaginário* se tornou o *museu online*, o único possível por um, dois anos.

E foi no meio dessa reflexão e dessa crise que todos viviam e os museus sofriam, que a pesquisa se transformou também. Hoje, talvez mais do que nunca, pensar o museu se faz necessário, quase urgente, e pensar a sua história é parte essencial desse processo. O objeto central desse estudo é o MASP; a construção do museu moderno e de que forma o Museu de Arte de São Paulo se situa nesse debate e se diferencia, propondo aqui uma ambiguidade presente em tal instituição brasileira. Mas para além de seu objetivo específico, a pesquisa tem também o desejo mais abrangente de contribuir, mesmo que singelamente, para o pensamento do museu de hoje e seus caminhos possíveis. Tem o anseio de refletir e criar espaço de debate para as questões contemporâneas relacionadas ao museu e ao MASP em si, e pensar de que maneira conhecer as suas trajetórias pode nos permitir uma análise crítica e auxiliar a construção de soluções. Desta

forma, o presente trabalho visa colaborar com a gama de estudos já existentes sobre essa instituição que resiste, luta e (se) transforma.

Os primeiros anos do Masp ofereceram painéis destinados a narrar a história da arte desde as cavernas até a atualidade, instalados em ambiente arrojado tanto no design quanto na iluminação. Não se tratava de iniciação. Recontar a história da arte depois de uma guerra com campos de extermínio e explosões nucleares sobre populações civis exigia uma nova articulação capaz de interessar a humanidade que escapara da sinistra experiência.¹

O trecho acima trata das *Exposições Didáticas*; uma exposição do setor pedagógico do MASP em seus anos iniciais, em que eram apresentadas, em pranchas de vidro que se organizavam em corredores, imagens dos mais variados períodos e objetos de arte. O suporte funcional, os materiais industriais, a ideia de formação do público, reforçam o moderno do Museu de Arte, que seguindo o debate internacional, repensava o papel social do museu e de que modo a arte poderia ser caminho para educar uma sociedade pacífica, no contexto do pós-guerra.

Ao mesmo tempo, a presença do Antigo, o diálogo entre a atualidade e o passado, se coloca presente, formando o que propomos neste trabalho como a ambiguidade do MASP. O museu, ao mesmo tempo que se situava na ideologia moderna internacional, defendia a presença do cânone, da antiguidade, dos grandes mestres, e criou em si um debate conceitual que recorreu a diversas teorias.

The paintings of Mantegna, Bellini, Bosch, and Chardin, down to the modern works of Cézanne, Van Gogh, and Léger, are the show-pieces of the Museum's collection; as a substratum that in a certain sense supports, honors, and justifies the possession of such greats works of art, there are the didactic activities of the Museum, in which art is considered not as a mark of social superiority, but as an educative necessity.²

De modo a cumprir com o objetivo central da presente pesquisa de Doutorado, organizamos a tese visando a análise do processo de formação e construção do MASP como um museu

¹ AGUILAR, N. *Pietro Maria Bardi – construtor de um novo paradigma cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019. P 11.

² BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil*. Milão: Edizioni del Milione, 1956. p76.

moderno, quais os caminhos percorridos, referências e rupturas. Buscamos criticamente apresentar e discutir a trajetória do casal Bardi, bem como situar o ambiente brasileiro do período e de que forma este contexto geral influenciou e permitiu o desenvolvimento da modernidade do Museu de Arte, bem como admitiu e justificou, sua ambiguidade.

Os trechos acima citados ainda nos permitem duas ressalvas com relação ao presente trabalho: a primeira delas é o fato de que esta pesquisa integrou um grupo de estudos liderados pelo professor Doutor Nelson Aguilar, organizador e autor do livro *Pietro Maria Bardi – construtor de um novo paradigma cultural*. A obra inclui trabalhos determinantes para o tema, com participação de pesquisadores que se dedicaram a estudar diferentes enfoques do pensamento de P.M. Bardi e o MASP.

Um segundo ponto, de caráter mais técnico, é sobre as citações em seus idiomas originais. Entendendo que muito se perde no processo de tradução e que na atualidade o inglês se faz presente, e tantas vezes imperativo, mantivemos os textos de língua inglesa na sua versão original, oferecendo no *Apêndice* (item 2) a tradução ao português; buscamos evitar, assim, as longas notas de rodapé que muitas vezes distraem a leitura do texto central. Os demais idiomas também foram, sempre que possível, citados no original, e contam com suas respectivas traduções.

Ao buscar compreender e estudar o MASP e a construção do moderno surgiu a necessidade de conhecer um panorama alargado da museografia. O *Capítulo Um* se dedicou a analisar de maneira crítica a trajetória do surgimento dos primeiros museus e coleções, questionando seus objetivos e atuação na sociedade. Esse retorno a história dos museus buscou pontuar aquilo que, em nossa concepção, colaborou de maneira significativa para a formação do pensamento moderno no campo dos museus e mostrou-se relevante para analisar as referências teóricas que fundamentaram o pensamento de Pietro Maria e Lina Bo Bardi, idealizadores do MASP.

O inglês Owen Hopkins, com seu recente livro *The Museum* (2021), foi importante autor na discussão e debate dessa historiografia de maneira atualizada, e serviu como fonte constante ao longo do trabalho. O autor Tonny Bennet, em *The Birth of the Museum* (1995) e outros textos, foi referência não apenas para pensar a cronologia do museu como instituição, mas criticamente debater as relações sócio, político e econômicas que determinaram a formação da instituição como tal.

Quando se trata dos museus ditos tradicionais, por alguns chamados “museu enciclopédia”, como *Musée du Louvre*, *British Museum* ou *Metropolitan Museum of Art*, pode-se argumentar

a forma como tais instituições seguem apresentando suas coleções até o presente momento: separando-as de acordo com o período ou nacionalidade ao qual pertenciam originalmente suas peças e objetos. Diversas podem ser as vantagens desse tipo de curadoria geral, tanto para o observador que tem facilitado seu mergulho em um conhecimento específico ou a ambientação em determinado lugar e época, como para a equipe do próprio museu, que de maneira mais descomplicada é capaz de criar departamentos de conservação e estudos especializados para cada área de sua coleção. Porém, essa escolha curatorial recai em compartimentalização e categorização de sua coleção, o que suscitou críticas por parte de diversos estudiosos ao longo dos anos.

This can have the effect of isolating particular moments or places as singular moments of creativity, at the expense of the links, connections and parallels that almost always existed. And, of course, these acts of grouping or categorization, which necessitate exclusion as well as inclusion, have political dimensions too, which in today's society are becoming increasingly contentious, especially when it comes to the question of restitution.³

Ao apresentar e discutir alguns momentos históricos, durante este capítulo, colocou-se a provocação de criar um paralelo com questões contemporâneas que dialogam diretamente com o processo de formação dos museus e suas coleções. A *descolonização* dos museus é tratada nesse momento do texto, bem como o tema da restituição de obras, convidando a reflexão e ao debate sobre, entre tantas questões, o papel do museu na formação do pensamento crítico social, e a entender como o processo de reparação se coloca no debate atual.

O contexto do pós-guerra, os efeitos do conflito para a museologia, bem como o processo de internacionalização do debate museográfico, incluindo o surgimento do ICOM, é tratado no *Capítulo Dois*. Nesse momento do estudo, visamos entender a figura de Pietro Maria Bardi, idealizador do MASP. O livro *P.M. Bardi* (2000), de Francesco Tentori seguiu sendo referência fundamental. O trabalho de Paolo Rusconi, bem como dos colegas Viviana Pozzoli e David Rifkind, permitiram situar P.M. Bardi e sua produção ainda na Itália, viabilizando a análise do contexto italiano e europeu, no pensamento museal, na crítica de arte e na arquitetura; elementos estes essenciais para compreender o casal Bardi e as bases conceituais de seu futuro Museu de Arte.

³ HOPKINS, O. *The Museum*. Londres: Frances Lincoln, 2021. P 29.

Aqui, fazemos a ressalva do motivo pelo qual atribuímos diversas vezes a autoria, seja de alguns dos textos, como de determinadas ideias e propostas, ao casal Bardi, e não exclusivamente a Pietro Maria ou Lina Bo Bardi. Em uma delicada abordagem que visou respeitar a produção individual e a originalidade e identidade de cada um, a presente tese segue a apologia de que o conjunto de ações e pensamentos de ambos foi determinante e complementares a ponto de, diversas vezes, tornar-se inseparável a autoria.

A colaboração entre Lina Bo como arquiteta para além de seus posicionamentos políticos, e de P.M. Bardi como crítico, especialista e diretor, se provou mais que satisfatória não apenas para o Museu de Arte em si, em sua organização e administração, como para o público e para a crítica (MIYOSHI, 2011).

A primeira coisa é que eu acho difícil separar completamente a Lina do Pietro. Porque, no fundo, os dois participavam juntos do museu, da revista, do ensino. Talvez a Lina pudesse ser um pouco mais separada da parte no design, a ação física do museu (...). Eu me lembro, os dois colaboravam em todas as atividades do museu. Cada um com certa especificidade, o Bardi tinha uma sensibilidade para arte fabulosa, impressionante. Isso talvez seja uma especificidade dele. A Lina tinha uma sensibilidade mais de arquiteta, que é diferente da sensibilidade da pintura... A sensibilidade do arquiteto entra muito em lógica, é muito mais racional, apesar da sensibilidade ser indispensável...

Lógico que é interessante especificar quem era o Bardi e especificar quem era a Lina, mas é também interessante saber que a criação não é um ato individual, não é uma pessoa só que é o vagão. As boas alianças, os trabalhos em comum são assim, tudo junto. (...)

Hoje a Lina é mais conhecida, mais falada que o Bardi (...) Primeiro, ela deixou obras sólidas, corpo que tem, estão aí ainda... E o Bardi deixou mais livros, e livros desaparecem muito rápido (...); e em segundo lugar, o que ele deixou é uma espécie de clima, de ambiente, um modo de trabalhar que é impalpável. ⁴

⁴ Entrevista de Sérgio Ferro, na íntegra em: LOBÃO, L. *A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP*. Campinas, Unicamp, 2014. Dissertação de mestrado.

Em diversos momentos desse capítulo utilizamos as fontes primárias, como citações ou referências a revistas e publicações de Pietro Maria e Lina Bo Bardi, familiarizando-nos com sua escrita, seus objetivos, temas e referências. Desta forma, foi possível conhecer um pouco da produção *bardiana* italiana, seus primeiros periódicos sobre arquitetura, como a *Belvedere* e a *Quadrante*, além de localizar algumas ações do diretor em sua terra natal e debater possíveis alusões com atividades que desenvolveu posteriormente no Brasil, no Museu de Arte de São Paulo.

Foi neste segundo capítulo também que tratamos do contexto moderno brasileiro no qual o MASP foi fundado. Diversos trabalhos de autores como Aracy Amaral e Mário Pedrosa foram fontes contantes para entender e melhor localizar a realidade do país nesse período, além de recentes pesquisas acadêmicas que focaram a discussão sobre os museus modernos no Brasil, como a dissertação de Fernanda Tozzi *Os museus de arte no Brasil moderno* (2009) e *MASP: museu laboratório* (2010), tese de Adriano Tomitão Canas, dentre outros que constam na bibliografia consultada.

As obras do próprio P. M. Bardi e Lina Bo foram vastamente lidas e analisadas; pontuamos no capítulo *Sodalício com Assis Chateaubriand* (1982), que permitiu que a discussão adentrasse nos detalhes do processo de formação do MASP como instituição, bem como analisar criticamente elementos da formação do acervo e a parceria entre o casal Bardi e o empresário e fundador do MASP, Assis Chateaubriand.

O pesquisador italiano Matteo Ballarin propôs uma aproximação entre P.M. Bardi e o também diretor moderno William Sandberg, em seu estudo *Il Musei degli anni cinquanta* (2016), a qual recorreremos não apenas a fim de atualizar a discussão em torno da figura de Pietro Maria Bardi, como para criar paralelos entre o pensamento de Bardi com relação ao museu e o debate internacional moderno. Outro autor fundamental para a sedimentação de tal questão foi Adrian Anagnost, com seu livro *Spatial Orders, Social Forms – Art and the City in Modern Brazil* (2022), entre outros de seus trabalhos.

Anagnost defendeu a ideia de que muitos trabalhos historiográficos feitos a respeito desse contexto artístico e sobre a museologia do pós-guerra tendem a seguir uma abordagem mais esquerdista de análise. Ele argumenta que importantes pensadores e críticos como Theodor Adorno e Clement Greenberg contribuíram para essa corrente, mas tais posições foram feitas a partir de um ponto de recuo; Adorno, ao lamentar a impotência política da experiência estética, enquanto Greenberg abandonava a política marxista e seguia críticas formalistas de política

econômica (ANAGNOST, 2022). Para ele, o casal Bardi contrastava com esse cenário crítico ao defender a potência política da arte e da arquitetura no contexto de modernização do Brasil em suas exposições e ações no MASP. Era o potencial educativo do museu que estava sendo colocado no centro das ideologias, como argumentamos neste momento do trabalho.

Esse segundo capítulo se encerrou abrindo a discussão para a construção do MASP como museu moderno e de que maneira esse contexto internacional, nacional e as especificidades do casal Bardi levou a criação do Museu de Arte, o desenvolvimento de sua estrutura e o que definimos como sua *ambiguidade*.

Iniciamos o *Capítulo Três*, evocando a modernidade do museu. Começando por sua estrutura, organização e museografia, a primeira parte fez uma análise crítica da expografia proposta por Lina Bo, discutindo suas principais ideias através da leitura de seus textos, como aqueles publicados na revista *Habitat*; o trabalho de Marina Grinover e Silvana Rubino, *Lina por escrito* (2009), foi bibliografia vastamente explorada.

Buscamos compreender também as referências conceituais anteriores, o contexto moderno e o racionalismo italiano da arquiteta, adentrando o tema que deu origem aos cavaletes de vidro (ou cristal). A presença de Franco Albini e Edoardo Persico, por exemplo, foi destaque nesta parte da pesquisa, e estudiosos como Michael Browne nos auxiliaram a compor a reflexão crítica da construção moderna proposta para o museu em São Paulo

This is a book about a new museum that has sprung up almost overnight. We would warn the reader at once not to expect one of the usual brochures compiled according to the well-worn scheme of a pedantic preface followed by a number of plates of the museum's most notable pieces, if for no other reason than that the Museum itself follows none of the traditional rules to which these institutions generally conform. It may be that putting a Van Gogh landscape between two photographs, one of a palm forest and the other of a scene of Indian life, will strike some people as eccentric; if so, we hasten to disclaim any such motive as eccentricity for eccentricity's sake, allowing only that this book will be different.⁵

⁵ BARDI (1956). Op. Cit. P 09.

O trecho citado é o primeiro parágrafo do livro *The Arts in Brazil – a new museum at São Paulo*, escrito por Pietro Maria Bardi e publicado em 1955. A citação aqui nos interessa, pois apresenta diversos pontos que nos são determinantes para pensar a questão do MASP; a começar pelo fato de Bardi iniciar seu livro apresentando o museu como uma instituição nova e que surgiu de maneira rápida, *overnight*. O casal Bardi chegou ao Brasil em 1946 e em outubro de 1947 o Museu de Arte foi inaugurado; com um plano didático bem elaborado, ainda que tenha sido aperfeiçoado e ampliado nos anos seguintes, com um acervo que contava com grandes nomes da arte moderna e antiga, com uma proposta moderna de museologia e ainda projetos para publicações de revistas de cultura, arquitetura e arte, a rapidez com que o MASP nasceu permite refletir sobre a trajetória anterior de P.M. e Lina Bo Bardi, que contou com vivência e um arsenal teórico, museológico e artístico fundamentado.

Um segundo ponto que destacamos é o objetivo do livro não se posicionar como um livro tradicional, um catálogo, uma brochura de museu que serviria apenas para apresentar ao público as principais obras e ressaltar o acervo. Além da crítica aos museus tradicionais, e aqueles que seguiam reproduzindo tal padrão museográfico, nota-se o intuito de uma proposta diferenciada para o livro, de apresentar e discutir questões conceituais que norteariam as propostas do MASP inicial; seja na formação e exibição de seu acervo, seja em seu setor pedagógico, na expografia funcional, como na discussão sobre a importância do Antigo frente ao Moderno.

Bardi citou nesse parágrafo um exemplo de obra de Van Gogh sendo exibida junto a fotografias de uma floresta tropical (de palmeiras) e uma cena do cotidiano na Índia, e possivelmente iniciou seu livro com uma provocação e uma apresentação; o uso de fotografias variadas, colocadas lado a lado, dialogando com o acervo do museu, como veremos, foi a proposta das *Exposições Didáticas*. Além de provocar o público, como ele coloca, que se deparava com uma inusitada comparação, nota-se a proposta de uma nova forma de pensar a história da arte, a ideia de que se constitui como arte, a própria museologia moderna e ainda a formação do gosto e educação estética, ao aproximar a vida cotidiana das obras de grandes mestres da arte.

Nosso autor finaliza o trecho negando a excentricidade pela excentricidade, remetendo a ideia da negação da arte pela arte. P.M. Bardi indicou seu conhecimento do caráter inovativo que poderia representar o MASP e suas propostas ao primeiro olhar de um público que pouco frequentava museus ou seguia acostumado ao museu tradicional do século XIX. Durante a presente pesquisa, visamos analisar o que defendemos ser a modernidade do Museu de Arte e o que ela pode significar no Brasil das décadas de 1950/60, ainda que Bardi tenha pontuado que o livro (ou o museu?) era apenas *diferente*.

The Arts in Brazil tratou da trajetória do Museu de Arte, durante a primeira década de vida, até o momento de sua publicação; não apenas narrando fatos e apresentando obras, mas dissertando sobre os conceitos e ideias que estavam sendo construídas no MASP por sua equipe. Através de sua leitura, é possível discutir e analisar criticamente as bases do pensamento *bardiano* para o museu, bem como perceber o intuito do diretor pela internacionalização do MASP, ao escrever e publicar tal obra inteiramente em inglês, para ser distribuído pela Europa e Estados Unidos.

Desta forma, *The Arts in Brazil* foi, para este terceiro capítulo, um eixo condutor. Não apenas dos acontecimentos do museu, mas para entender, pelo discurso de seu idealizador, o MASP como instituição moderna ambígua determinante no panorama museológico brasileiro e internacional.

É nesse longo capítulo final que nos detemos a pensar e discutir pontos que reafirmam a modernidade do MASP, bem como o diálogo que o casal Bardi foi capaz de desenvolver com teorias e conceitos anteriores da museologia. A presente discussão sobre a questão da formação do público e do gosto conduziu a pesquisa adentrar as obras de Herbert Read e John Ruskin, por exemplo.

No campo da arte como caminho de educação social, reforçando o princípio do museu moderno, o livro *Educação pela Arte* (1943), de Herbert Read, permitiu localizar o pensamento de Bardi no debate acadêmico sobre a formação do público no pós-guerra. Outro de seus textos consultados foi *The art of Sculpture* (1956) e ao criar paralelo entre as teorias de Read e os escritos de Bardi em seus livros, como *Pequena história da arte* (1968), ou textos em revistas, como *A Mirante das Artes & etc*, foi possível não apenas discutir sobre a educação do visitante do museu, como a ampliação da noção de arte; ampliando assim a própria ideia de educação e seus meios.

A arte é dessas coisas que, como o ar ou o solo, estão por toda a nossa volta, mas que raramente nos detemos para considerar. Pois a arte não é apenas algo que encontramos nos museus e nas galerias de arte, ou em antigas cidades como Florença e Roma. A arte seja lá como definimos, está presente em tudo que fazemos para satisfazer nossos sentidos.⁶

⁶ READ, H. (1943) *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, 2018. P 28.

Propomos uma não tão óbvia aproximação de P.M. Bardi e John Ruskin; não apenas em propostas pontuais de suas museologias, mas essencialmente no idealismo e busca militante pela verdade da arte. De maneira breve, buscamos entender o propósito revolucionário de John Ruskin, seu engajamento frente ao papel da arte como a detentora da verdade, no sentido de pensar a consciência social e entendimento da vida e da história. Sua apologia ao papel social do museu, que tantas vezes se sobrepôs aos valores moralistas de sua época, pode ser notado, salvas as devidas especificidades, em ações de P.M. Bardi para o seu Museu de Arte, como propomos refletir.

A busca pela essência do humano, a consciência do trabalho e seu valor, pode ser percebida na leitura de ambos os autores, bem como no olhar atento às suas propostas ao conceber a ideia de museu e arte. Deste modo, para além das obras de John Ruskin como *Deocalion*, *Stones of Venice*, *The Seven Lamps of Architecture* e *Modern Painters*, foi fundamental a leitura de estudiosos atuais como Suzanne Cooper e J.M. Brydon.

A presença de Le Corbusier para o MASP foi marcante e recorreremos a figura do arquiteto em diversos pontos para analisar a modernidade do Museu de Arte: a questão do gosto, o papel da arquitetura, a funcionalidade do museu e seu ideal. Reyner Banham, ainda que não muito citado no corpo do texto, foi autor fundamental para estudar de maneira crítica a contribuição de Le Corbusier.

Quem tiver familiaridade com alguma das leis mais íntimas da história, em cada século, pode comparar, encontrando aí uma identidade precisa, a arquitetura com os costumes. Um templo, uma casa, um palácio, são, ao tempo de Péricles, como ao tempo dos imperadores bizantinos em Ravena, como ao templo do inca Sinchi Rocca, o espelho das leis, do pensamento, da economia, da vida cotidiana. Em cada época se constrói como se pensa e se pensa como se constrói.⁷

Não é este um trabalho sobre arquitetura, apesar dessa arte estar inserida em diversas camadas da pesquisa; por conta disso, apesar de referenciadas, não houve um aprofundamento dos estudos arquitetônicos e projetos de Le Corbusier (como de nenhum dos arquitetos citados). Porém, pela leitura de seu icônico *Vers une architecture* (1923), e do livro de P.M. Bardi

⁷ BARDI. *Pequena história da arte*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968. P 25.

Lembrança de Le Corbusier (1984) foi possível levantar alguns pontos sobre o papel do museu na construção do gosto moderno e da estética industrial.

Nossa vida moderna, toda nossa atividade, com exceção da hora do chá da tília e de camomila, criou seus objetos: seu terno, sua caneta, seu *eversharp* [nome da marca de barbeador elétrico], sua máquina de escrever, os vidros de Saint-Gobain e as malas *Innovation*, o barbeador Gillette e o cachimbo inglês, o chapéu coco e a limusine, o transatlântico e o avião.

Nossa época a cada dia seu estilo. Ele está aí sob nossos olhos.

Olhos que não veem.⁸

A parte final deste *Capítulo Três* se dedica a refletir sobre o que chamamos de *ambiguidade* do MASP. Após analisarmos sobre a construção do museu moderno e situar o Museu de Arte de São Paulo nessa corrente conceitual internacional, propomos a reflexão sobre a presença do Antigo dentro da instituição brasileira:

Muito frequentemente ouvem-se juízos arremessados sobre a arte clássica ou sobre um artista, pronunciados por pessoas que jamais visitaram um museu de arte clássica ou jamais viram uma obra do artista em questão. É evidente que não se pode julgar o “Lacoonte” pela reprodução que figura na Av. 9 de Julho, em São Paulo. Da mesma forma porque não se julgar um poema por um resumo em prosa, nem uma sinfonia tocada ao piano. Há mais, porém: ouve-se também juízos sumários sobre tendências de arte, passada ou de vanguarda, sem disso haver nenhum conhecimento ou, pelo menos, sem conhecimento das profundezas determinantes culturais, as íntimas necessidades espirituais de que nasceram. Observa-se que à medida que a cultura artística progride num estudioso, o seu juízo se torna cada vez mais cauteloso e sereno. Quem se tenha aproximado dos grandes mestres de arte frequentemente terá constatado que são muito pouco dispostos a falar e dar pareceres.⁹

⁸ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. P 67.

⁹ BARDI (1968) Op. Cit. P 12.

O antigo havia sido tantas vezes renegado pelo moderno; a visão de que era preciso um novo pensar, uma nova arte e conseqüentemente um novo museu, colocou a antiguidade em uma posição secundária para o pensamento contemporâneo durante o pós-guerra. Como será visto, tanto a formação de P.M. Bardi, como as circunstâncias práticas de concepção da coleção do MASP, e o contexto artístico e cultural brasileiro, exigiu ou permitiu que um novo tipo de instituição moderna se fixasse, e a presença dos cânones fez-se imperativa para a estrutura moderna do Museu de Arte. A ambigüidade foi fortemente argumentada por Pietro Maria Bardi em diversas de suas ações para além das obras da galeria, como as próprias *Exposições Didáticas e Vitrine das Formas*. A leitura de *Our Debt to Antiquity* (1909), de Tadeusz Zielinski, foi constante na obra de Bardi, resultando inclusive em seu texto *L'Antico e noi* (1941).

(...) o reconhecimento de que aquilo que se articula nos museus não é a verdade pronta e acabada, e sim *uma* leitura possível e historicamente condicionada, resgata para o campo museal a dimensão do litígio; é sempre possível uma nova leitura; é sempre possível abrir gavetas no corpo das vênus museais.¹⁰

No momento das *Considerações Finais*, para além de buscar um fechamento do tema central da pesquisa, optamos por utilizar esse espaço para uma última reflexão contemporânea que pôde ser desenvolvida a partir de toda a trajetória e análise crítica que propomos ao longo do trabalho.

“Eu não sou museu para viver de passado” é piada de senso comum. Se há algo que sempre me incomodou nessa frase é o fato de que museu, para mim, nunca foi sobre o passado. Ele é sobretudo uma instituição do presente e da necessidade deste de se entender e se pensar, mesmo que para esse fim, recorra ao passado. Mas mais do que isso, museus são instituições para o futuro. Para o futuro que se almeja, para o futuro que se idealiza. Um símbolo de concretização do desejo de deixar sua marca para a eternidade. Deixar o melhor do que se viveu para apreciação no futuro ou ainda, após uma revisão crítica, expor os erros a fim de compensá-los; ou na busca pela resignificação.

Com esse pensamento em mente, a parte final deste trabalho se aventura em adentrar alguns debates atuais sobre os museus, no intuito de refletir sobre o futuro e caminhos pelos quais tal

¹⁰ CHAGAS, M. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos Editora, 2015. P35

instituição pode percorrer. Assim, nos alongamos nesta parte da escrita que tradicionalmente na academia segue como uma breve conclusão ou fechamento de pontos essenciais relacionados ao trabalho de pesquisa; propomos pensar de que forma aquele museu do casal Bardi é capaz de dialogar com o MASP de hoje.

(...) [o museu] é a forma de comunicação entre os elementos do triângulo – território, patrimônio, sociedade – servindo de instrumento de diálogo, de interação das diferentes forças sociais, econômicas e políticas; um instrumento que possa ser útil na sua especificidade e função ao “homem individuo” e ao “homem social”; para que este possa enfrentar os desafios que vem do presente e para o futuro.¹¹

Adentramos alguns temas que estão ativos no debate museológico contemporâneo visando traçar um paralelo com o Museu de Arte quando possível, situando-o nesse contexto, mas convidando a pensar de maneira mais geral o papel do museu de arte hoje. Buscamos refletir sobre como e quando conhecer a história nos permite pensar sobre o papel dessas instituições ao longo dos anos, mas além, e talvez principalmente, o papel que elas poderiam (deveriam?) assumir. Pode uma instituição ser militante? Qual o papel do museu hoje e de que forma o MASP se posiciona no debate recente?

When we visit a museum we above all expect to learn something. But an experience is only likely to be meaningful if we can relate to it in some way. As a result, it is also incumbent on museums to act as arbiters of the knowledge they hold, necessarily foregrounding some histories, cultures and objects over others (...) as places of scholarship and learning museums are constantly creating new knowledge with the potential of changing the terms through which they act as arbiters. Whether through the cutting-edge technical analysis of an object – for example, through some kind of new imaging technique – or simply a new insight gleaned through traditional historical study, new research has the potential to completely alter how we see not just that object but whole cultures or periods.¹²

¹¹ HORTA, M. “Semiótica e Museu” In: *Cadernos de Ensaios: estudos de museologia*. Nº 2. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. P 32-35.

¹² HOPKINS. Op. Cit. P 14.

CAPÍTULO 1.

A construção do museu do moderno – os acontecimentos e ideias que permearam as principais instituições europeias, de sua criação ao surgimento do moderno

O debate em torno do moderno na arte é complexo, muitas vezes composto de pequenas aparentes contradições e incompletudes. O processo de rompimento em relação ao então tradicional estabelecido, a proposta de reconstrução estética, técnica e teórica dentro do campo das artes, aparece como busca por uma nova identidade que fizesse sentido no contexto de meados do século XIX e início do século XX, na Europa. A realidade pós-revolução industrial não se restringiu apenas a sua complexidade econômica e social, mas no campo das artes foi marcada por avanços tecnológicos como a fotografia e o cinema, que alteraram o modo de produção artístico de forma definitiva.

No campo das instituições de cultura, no caso específico desse estudo, dos museus de arte, foi um período de revisão de suas bases teóricas, quando o surgimento das vanguardas marcou a necessidade de criação de uma instituição que desse conta de todo seu conteúdo; das questões cenográficas, espaço físico de exposição e de conservação, passando pelo acervo adquirido, até o aparato conceitual propriamente dito.

O moderno aparece como rompimento, ao mesmo tempo, como pode-se notar em quase todo momento de transição entre períodos classificatórios, que mantém considerável parte de sua tradição, reafirmando cânones, mesmo que os apresente de forma revisitada. Essa espécie de dualidade moderna é determinante na história dos museus de arte europeus, principalmente por se tratar de um período em que o então chamado Novo Mundo iniciou sua jornada museológica. A criação do MoMA, em Nova Iorque, repercutiu fortemente no ambiente artístico europeu ao iniciar um processo de descentralização da Europa e suas instituições como ditadora dos saberes artísticos.

A Segunda Guerra Mundial, em toda sua tragédia humana, afetou de maneira brusca a realidade dos grandes museus europeus; o moderno se impôs não apenas conceitualmente nos anos pós-guerra, mas a reconstrução física após os bombardeios dos prédios que abrigavam os museus refletiu diretamente em um processo de revisão geral da ideia de museu de arte, do seu papel social e cultural e aqui também, inevitavelmente, arquitetônico.

O objetivo desse primeiro capítulo é estabelecer o contexto histórico que proporcionou a criação dos museus modernos de arte, partindo de uma breve análise da história dos museus, buscando

os princípios que nortearam o desenvolvimento dessas instituições europeias, bem como as principais teorias que foram base dos debates ocorridos em cada momento, de modo a criar uma trajetória conceitual que caminhou até o período de criação dos museus ditos modernos. Ainda que não seja de interesse da presente tese criar propriamente uma detalhada pesquisa historiográfica em torno da criação do museu, nem mesmo esgotar esse abrangente tema que propomos para o capítulo inicial, torna-se necessário situar o processo de desenvolvimento dessas instituições que contribuíram, para não dizer que tornaram viável, a criação do MASP, nosso principal objeto.

1.1. As coleções reais e nobres

Para diversos estudiosos, as coleções reais e nobres datadas da época do Renascimento são o marco do início da história dos museus como entendemos hoje. Eram coleções pertencentes aos reis e rainhas ou famílias nobres e ricas da Europa e eram compostas basicamente de pinturas e esculturas, na enorme maioria, retratos reais ou de sua corte (OLMI, 1983). Apesar do seu valor artístico, era inegável o desejo de seus criadores de obterem tais coleções não apenas pela beleza e pela arte propriamente dita, mas pelo engrandecimento de si mesmos, sua imagem e poder (BROWN, 1995). As coleções reais pertenciam a palácios e castelos, e eram expostas para um público bastante limitado; era acessível a nobreza e a elite, aqueles poucos convidados pela realeza.

Foi apenas durante o século XVII que se pôde perceber uma primeira abertura com o surgimento dos chamados gabinetes de curiosidade. Com muito mais objetos, artefatos e pequenas invenções do que obras de arte em si, pela primeira vez coleções foram abertas ao público, apesar de ainda terem sido restritas às classes socialmente e economicamente abastadas.

Como nos diz Owen Hopkins (HOPKINS, 2021), foram essas as duas vertentes iniciais da ideia de museu que concebemos hoje. Foi partindo dessas bases de colecionismo, exposição, entretenimento, local de demonstração de poder e influência, combinando com a curiosidade e o cientificismo, que se iniciou a trajetória das instituições que se tornariam oficialmente, nos séculos seguintes, os museus.



Fig 01: Apelles pintando Campaspe, Willem Van Haecht, 1630.

A obra *Apelles pintando Campaspe* (Fig. 01) nos permite visualizar como seriam as coleções privadas, que de certo modo inspirariam os primeiros gabinetes. Apesar da riqueza incontestável da pintura, não nos cabe aqui analisar cada detalhe de sua composição. De maneira breve, trata-se de um tema recorrente na pintura flamenca do período; no caso o artista Willem Van Haecht faz uma pintura alegórica da galeria de seu patrono, de quem era também o curador, Comeles Van der Geest, nobre e colecionador de arte renomado.

As referências são diversas, mas para nossa análise, destacamos que a pintura retrata uma versão de coleção privada datada de 1630, trazendo então elementos importantes que marcam o contexto de meados do século XVII. A presença de pinturas espalhadas por todo o quarto, do chão ao teto, bem como a ideia de que há uma galeria que se estende ao fundo na lateral direita, nos convida a pensar na infinitude pela qual as artes e o conhecimento são capazes de nos conduzir. A coleção de bustos clássicos demonstra a importância da antiguidade como referência para época, e ao fundo o globo e objetos científicos, o compasso na mão do homem que analisa, assim como os livros abertos, demonstrando um estudo inacabado, podem indicar o racionalismo e o início do cientificismo que está por vir, bem como a curiosidade pelo desconhecido, marca de muitos colecionadores e estudiosos.

A mistura de tipos variados de peças em um mesmo local, incluindo pinturas, esculturas, livros, talvez algumas porcelanas na galeria do fundo, adornos sobre o arco, entre outros, nos coloca em uma sala que nesse momento ainda não busca classificar, organizar, catalogar, mas apenas expor. A atmosfera é privada, estamos em um palácio, residência, e ali possivelmente temos

apenas os donos, amigos, seus criados. Ao mesmo tempo que em que há uma áurea introspectiva, que convida à apreciação e a reflexão, há uma ostentação inegável. A riqueza das obras, a quantidade, a referência à pintura de artistas renomados; temos *A batalha das amazonas*, de Peter Paul Rubens, no meio da composição; *Vênus e Cupido com um sátiro*, de Antonio da Correggio, dentre tantas outras pinturas italianas, alemãs e flamencas. Obras que hoje se encontram em museus como o Louvre.

O tema no canto inferior esquerdo é um clássico: Alexandre, o Grande, comissiona Apelles para pintar sua amante, Campaspe. A anedota fala do triunfo da pintura sobre a natureza, numa reafirmação da importância da arte e logo, das coleções. O poder de simplesmente ter em sua casa uma coleção de arte.

Na pintura em questão temos retratadas obras que poderiam estar em coleções de muitos museus, mas ao analisar a imagem é possível perceber que não se trata de uma sala de um museu como concebemos hoje. Essa seria a representação de uma coleção, ou um dos modelos de coleção desse período de transição que conduziu a uma época mais racional e científica, para além da religiosidade, apesar de ainda presente em tantas pinturas.

1.2.O gabinete de curiosidades

O gabinete de curiosidades pode ser visto como reflexo do início do racionalismo durante meados do século XVII. Tendo a razão como elemento central do pensamento intelectual e filosófico, e em oposição ao sagrado dos relicários medievais, os gabinetes surgiram após a chamada Revolução Científica, quando a elite intelectual começou a demonstrar interesse pelas ciências e descobertas (MACGREGOR, 2007).

Os gabinetes no início relembram em sua organização e objetivo os chamados *studioli* italianos comuns no século XV; o famoso Palazzo Medici continha um desses estúdios e um trecho de sua descrição é capaz de auxiliar-nos na visualização das semelhanças:

He has himself carried into a studio... When he arrives here, he looks at his books. (...) He has so many different kinds that not one day, but more than a month would be required to see and understand their dignity. (...) He has effigies and portraits of all the emperors and noble men who have ever lived made in gold, silver, bronze, jewels, marble, or other materials. They are marvelous things to see. (...) It appears to

have come from heaven rather than to have made by man. He takes greatest pleasure and delight in these things. Another day he looks at his jewels and precious stones. (...) Another day at vases of gold, silver and other materials made nobly and at great expenses and brought from different places (...) I was told that he had so many different things that if he looked at one of them for a day it would take a month [to see them all].¹³

Diversos elementos nos interessam no trecho; tanto por demonstrar esse princípio da curiosidade e do estudo privado, da coleção, que se desenvolveu no formato dos gabinetes, como na questão da apreciação em si. Há uma referência ao fascínio pelo novo, pela beleza dos materiais, da variedade e por fim, um elogio ao divino; objetos tão maravilhosos que não pareciam ter sido feitos pelo homem. Isso se diferenciava dos gabinetes de curiosidades, que valorizavam o caráter técnico e científico de suas coleções. Os *stidiolos* se opõem ao pensamento filosófico do Iluminismo no século seguinte e bem como de teóricos do século XIX, como John Ruskin, que veremos com mais detalhe adiante, em defesa justamente do elemento humano. A admiração direcionou-se às marcas que tornavam os objetos obras humanas, resultado do esforço e do trabalho do homem. As peças que tinham valor e que deveriam ser expostas nos museus eram aquelas que demonstravam essa dedicação do homem por sua obra; esse pensamento, bem como teorias semelhantes do museu como local de aperfeiçoamento do *gosto*, se popularizou no final do século XIX e começo do XX, inspiraram muitos museus modernos e, como veremos no capítulo seguinte, o pensamento de Pietro Maria Bardi para o MASP.

As ciências naturais, estudos ligados a biologia, anatomia, bem como astronomia e invenções de engenharia, se desenvolveram durante esse período do século XVII e muitos daqueles que tinham formação acadêmica, e capital, se dedicaram a estudar tais temas, bem como a colecionar peças, artefatos e raridades, e formaram seus acervos particulares de estudo. Contendo desde heranças de guerra, objetos que tratavam de exibir a história das batalhas, impérios e das conquistas do colonialismo, passando por algumas obras de arte, esculturas e livros, até elementos ligados a história natural, como pedras, cristais, mostras de flores, insetos e animais empalhados, os gabinetes de curiosidade eram, como o nome diz, um local para

¹³ FILARETE, Antonio Averlino. *Treatise on Architecture*, trans. John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1965. In: <http://www.italianrenaissanceresources.com/units/unit-4/sub-page-03/piero-de-medici-takes-delight-in-his-studiolo/> (acesso em abril/2023).

curiosos. Cada colecionador focava em acumular mostras de seu interesse pessoal e exibi-las em um único local, sala ou quarto, destacando aquilo que lhes custou mais, seja financeiramente, seja por sua raridade ou caráter exótico.

Diferente de seu antecessor *studiolo*, que se propunha a ser um local privado de seus colecionadores ou restrito a um pequeno círculo familiar, os gabinetes que se propagaram pela Europa eram espaços mais acessíveis, pois tinham como intuito ser um local de estudo e pesquisa. Alguns deles eram abertos, ainda que o público fosse constituído basicamente pela elite que detinha o conhecimento e o acesso era devidamente controlado. Assim como as coleções reais privadas, os gabinetes foram também locais de exibição de poder e influência de seus proprietários (PAUL, MARCHESANO, 2000), e para isso era preciso que fossem vistos, mesmo que por um seletivo grupo.



Fig. 02 – Representação de Ferrante Imperato do gabinete de história natural.

Aqui temos uma representação de um dos gabinetes de curiosidade (fig. 02), apresentando um modelo mais tradicional quando se refere a esse tipo de coleção (POMIAN, 1986). A ilustração faz parte de um livro feito por Ferrante Imperato não apenas para apresentar o gabinete, mas também como catálogo de estudo. Imagens de diversas peças foram desenhadas, com

explicações e detalhes, sobre plantas, animais e minerais (fig. 03). Pode-se dizer que esse tipo de publicação iniciou a prática de catálogos das peças que eram exibidas, como viemos a ter nos museus que sucederam os gabinetes. Tais livros eram um modo de divulgação das coleções, mas também demonstram o objetivo de estudo e pesquisa das peças.



Fig. 03 – Contracapa e páginas do livro-catálogo do gabinete de história natural; nota-se a representação de minerais, plantas e insetos, que compunham a coleção.

Uma das principais contribuições dos gabinetes para essa nossa trajetória histórica dos museus foi o seu caráter científico. Ele é considerado por muitos como precursor dos museus modernos, pois foram os primeiros passos dados em direção a organização e categorização de uma coleção, de obras artísticas ou de artefatos, em um sistema que seguia determinado rigor científico. O *Ashmolean museum*¹⁴, em Oxford, ilustra bem como esses gabinetes se desenvolveram para os primórdios do museu como entendemos hoje. Elias Ashmolean¹⁵, foi um antiquário, político e colecionador que viveu no século XVII e formou uma vasta e variada coleção de arte e objetos de arqueologia que foi doada à Universidade de Oxford, responsável por transformar o gabinete em museu.

¹⁴ Museu Ashmolean de Arte e Arqueologia foi fundado em 1683 como o primeiro museu universitário do mundo, em Oxford. Para mais sobre a coleção: <https://www.ashmolean.org/>

¹⁵ Para mais sobre Elias Ashmolean: LEE, Sidney. *Dictionary of National Biography. Vol LXIII*. Londres: Smith, Elder & Co, 1900.

O fato de não terem sido abertos ao público é uma determinante característica que distancia os gabinetes dos chamados museus públicos e modernos (HOPKINS, 2021). Há uma grande diferença entre uma coleção que pretende o colecionismo em si, além de conservar e categorizar obras, para uso privado ou restrito a pesquisa, e uma instituição que prevê o público. Adquirir uma coleção e colocá-la em exibição para o público constitui um tipo diferente de atividade, impulso e motivação daquelas que levaram a criação dos gabinetes. Enquanto estes refletem preferências e valores pessoais ou familiares, o ato de colocar um objeto para exibição pública é movido por interesses muito mais cívicos e/ou políticos.

Medidas semelhantes ao que ocorreu em Oxford podem ser observadas em diversos Estados por toda Europa do período. Segundo Valter Curzi, no final do século XVII e primeiras décadas do século XVIII notou-se na Itália um movimento de revisão de suas coleções privadas, da nobreza e realeza, quando durante a formação dos Estados, estes se apropriaram de diversas delas e iniciaram a formação de museus nacionais. Os governos proibiram as exportações de qualquer obra arte, bem como achados arqueológicos, afirmando serem obras de valor público e um modo de proteger a herança artística nacional. Mas além disso, perceberam que podia a arte ser um caminho não apenas para a defesa do nacionalismo, mas capaz de legitimar os Estados recém-formados pela educação cívica em si; os museus seriam espaços não apenas de preservação e exibição, mas de promoção de valores coletivos (CURZI, 2004).

Seja a motivação a criação de uma ideologia nacional, ou apenas dando continuidade aos gabinetes, sabe-se que foi no final do século XVII, mais notavelmente no início do XVIII que se notou a criação de espaços que abrigassem as antigas coleções, em um processo de transição entre os gabinetes e os primeiros museus.

1.3. O museu iluminista

Diversos museus existentes na atualidade datam do período Iluminista; outros tantos, quando não surgiram nesse período, herdaram diversos pressupostos que foram criados por tais instituições da época. Nesse período histórico marcado pelas inovações e descobertas científicas, a chamada Era dos Descobrimentos, o Iluminismo foi também período de surgimento de instituições que promoviam ensino, pesquisa e desenvolvimento.

O iluminismo foi a “convicção no progresso do conhecimento humano, na racionalidade, na riqueza e no controle sobre a natureza”, explica o historiador Hobsbawm, e “derivou sua força

do evidente progresso da produção e da racionalidade econômica e científica que se acreditava estar relacionada a ambos.” (HOBSBAWM, 2002). Foi uma época que conteve o conjunto sócio, cultural e intelectual necessários à fundação daquilo que entendemos como museu; mesmo quando eram museus ainda ligados à monarquia ou nobreza com intuito de demonstração de poder e prestígio, era via domínio do saber, das inovações, da razão e do intelecto.

Why did so many Europeans envision collecting as the key to understanding their world? In a sense, the creation of the museum was an attempt to manage the empirical explosion of materials that wider dissemination of ancient texts, increased travel, voyages of discovery, and more systematic forms of communication and exchange had produced. While all of these factors contributed to the increased curiosity of the European toward other cultures, and ultimately redefined the European world view as a relative rather than an absolute measure of “civilization”, they also produced new attitudes toward nature and the discipline of natural history.¹⁶

Como relata Findlen nesse parágrafo, o surgimento dos museus ocorreu não apenas como solução ou desenvolvimento das coleções, mas reflexo do contexto; foi quando se iniciou as viagens exploratórias, em que povos e locais desconhecidos dos europeus foram visitados e ocupados, colocando em pauta a curiosidade por novas culturas, faunas e floras. Foi também uma época em que, por conta das mesmas viagens, a comunicação foi facilitada, e informação e conhecimento passaram a transitar dos mais variados locais do mundo até os centros europeus. O autor coloca o surgimento dos museus como uma necessidade não apenas material, mas como resposta a esse sentimento que estava presente, essa nova forma de ver e pensar o mundo, e os modos como isso alterou a sociedade.

Os museus iluministas continham uma dualidade: a ciência como ponto central, aquela que dita os saberes e o que era considerado digno e necessário de ser estudado e exibido, marcando esse período como um dos mais fortes em termos de desenvolvimento intelectual e cultural, e ao mesmo tempo, uma época considerada atualmente das mais problemáticas e conflituosas; foi um período de subjugação, impérios europeus e exploração de colônias. Os museus que

¹⁶ FINDLEN, P. *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1994.

surgiram nesse contexto são marcados até os dias de hoje por esses dois lados, luz e sombra, em um reflexo complexo do papel dessas instituições, seus objetivos e intuítos.

Diversas coleções que derivaram dos museus europeus iluministas iniciaram seus acervos com artefatos e objetos de culturas diferentes, bem como mostras de história natural e que foram adquiridos por viajantes e estudiosos em suas viagens durante a era do descobrimento. Museus como o renomado *British Museum*¹⁷, que foi fundado tendo como base a coleção do médico Hans Sloane, tem como principais peças do primeiro acervo obras e objetos trazidos das colônias britânicas¹⁸; colônias marcadas pela exploração e escravidão. Diversos exploradores viajaram até esses locais nos confins do então império britânico em busca de aperfeiçoamento intelectual e desenvolvimento científico, e trouxeram com eles marcas desse conturbado momento da história europeia.

A civilization that proves incapable of solving the problems it creates is a decadent civilization.

A civilization that chooses to close its eyes to its most crucial problems is a stricken civilization.

A civilization that uses its principles for trickery and deceit is a dying civilization.¹⁹

Ainda que não seja nosso foco central de análise na presente tese, acreditando que é possível em um trabalho de pesquisa a busca por um espaço para as discussões atuais em torno de seu tema - mesmo que seja ele pensado em um aspecto mais geral, no nosso caso, museus - esse item visa refletir brevemente sobre a questão da descolonização dos museus.

Como dito, grande parte das coleções de museus, principalmente aqueles fundados no século XVIII, tem a origem de suas peças questionada atualmente. Época das então chamadas “Descobertas”, de exploração dos novos continentes, entendendo aqui como aqueles que os europeus desconheciam, as então potências utilizaram do imperialismo para se apropriar de considerável parte da cultura de povos originários das Américas, África, Ásia, citando os principais.

¹⁷ Ver: WILSON, D. *The British Museum – a History*. Londres: British Museum Press, 2002.

¹⁸ DELBOURGO, James. *Collecting the world: the life and curiosity of Hans Sloane*. Londres: Allen Lane, 2017.

¹⁹ CÉSAIRE, A. *Discourse on colonialism*. New York: Monthly Review Press, 2000.

Exploradores, estudiosos, artistas, nobres, traziam ou compravam de negociantes peças que eram completamente novas, desconhecidas e “exóticas” vindas das então colônias, de modo a compor suas coleções privadas, seja sob o pretexto de estudo e pesquisa, seja pela curiosidade, ou ainda pela simples exibição de poder e riqueza frente aos seus contemporâneos. Como vimos, foram dessas coleções que muitos museus surgiram e durante o século XVIII e XIX nada foi revisto ou contestado com relação a origem de tais peças, artefatos ou obras de arte. Apenas a preocupação em conservar e exibir de maneira apropriada cabia às novas instituições.

Quando a crítica a tais museus dominou o cenário cultural no século XXI, diversas instituições acusadas de tais apropriações indevidas se posicionaram em tom de neutralidade cultural, alegando que a elas cabia conservar tais peças utilizando seu vasto recurso financeiro e técnico, argumentando ainda que muitas das sociedades e povos de origem não teriam tal *know-how* para desenvolver tais tarefas com propriedade. Outro argumento foi a vastidão de público que teria acesso as coleções, uma vez que por serem museus renomados, o número de visitantes anuais era (ainda é) bastante alto. As medidas tomadas com relação às tais peças e coleções foram apenas a tentativa de “melhorar” seus textos, discursos e legendas, reconhecendo e atribuindo devidamente à sua cultura originária.

Para o crítico Wandile Kasibe, a ideia de neutralidade é uma forma de esconder a verdadeira história por traz dos museus e de suas coleções com base na imagem que tais instituições possuem na atualidade. Para ele, é preciso colocar os museus como *crime scenes* (locais de crime); a metáfora é utilizada como provocação para que se reexamine o verdadeiro significado da história de origem desses museus: são coleções que simbolizam as atrocidades do período colonial, que incluiu roubo, exploração e genocídio.²⁰

A autora Shimrit Lee, em seu livro *Decolonize Museum*, reflete sobre essas questões e exemplifica “The Louvre may have revolutionary roots, but its Egyptian antiquities collection is composed of artifacts by the French during Napoleon’s conquests in the Middle East.”²¹ Governos e instituições de países como a Grécia, para citar aqui apenas um dos exemplos mais famosos, oficialmente se posicionaram contra países que foram (são?) imperialistas, no caso o Reino Unido e o *British Museum*, reivindicando o retorno de suas peças ao seu local de

²⁰ A ideia de museu como cena, local de crime colonial é defendida por Wandile Kasibe diversas vezes, em artigos e entrevistas, além de declarações dadas frente ao Iziko Museums of South Africa, onde atualmente trabalha. Para mais: KASIBE, W. “Freedom: An intergenerational cause” In: NGCAWENI, B. *Liberation Diaries on 20 years of democracy*, 2014. Ou ainda: <https://boasblogs.org/dcntr/voices-from-the-conference-day-three/>

²¹ LEE, S. *Decolonize Museums*. Nova York: OR Books, 2023.

origem²²; aqui trata-se das partes do *Parthenon* que se encontram em Londres e a exigência de que retornem para Atenas, no Museu da Acrópole.

The Trustees firmly believe that there's a positive advantage and public benefit in having the sculptures divided between two great museums, each telling a complementary but different story.²³

O argumento da neutralidade e mesmo da superioridade técnica de museus que seriam tidos como mais antigos e renomados não bastou para cessar a discussão sobre o que passou a ser conhecido como “descolonização dos museus”. O uso da ideia da complementaridade, como forma de tornar a visita mais acessível para um maior número de pessoas, e ainda como um modo de apresentar mais de um ponto de vista sobre obras de mesma origem, tornou-se a única forma de legitimação da apropriação de tais peças e vem sendo utilizado até os dias de hoje (LEE, 2023), como demonstra o posicionamento do *British Museum* citado acima.

Para os críticos e ativistas do processo de descolonização, a questão é ainda mais profunda do que o direito de as peças retornarem ao seu país, local de origem. Para Franz Fanon a descolonização é algo muito mais complexo do que simplesmente desocupar um território, ou no caso devolver peças ao dono original; é preciso que se reconheça que países capitalistas e imperialistas enriqueceram e se tornaram potências a partir da extração de forças e recursos das colônias. É preciso existir um processo de liberação total, o que incluiria um processo não apenas material, mas mental, emocional e até espiritual/religioso de descolonização.

Decolonization, which sets out to change the order of the world, is, obviously, a program of complete disorder. But it cannot come as a result of magical practices, nor of a natural shock, nor of a friendly understanding. Decolonization, as we know, is a historical process: that is to say it cannot be understood, it cannot become intelligible nor clear to itself except in the exact measure that we can discern the movements

²² Diversos artigos foram escritos sobre a devolução de peças e coleções para os países de origem em todo o mundo. Para mais: WINTLE, Claire. “Decolonising the museum: the case of the imperial and commonwealth institutes” In: *Museum and Society* Vol. 11, nº 2, 2013. E ainda online: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/apos-quase-uma-decada-de-batalha-franca-tera-que-devolver-611-pecas-de-rituais-indigenas-ao-museu-do-indio-conheca-as-reliquias>; <http://www.elginism.com/elgin-marbles/british-museum-director-say-marbles-will-never-return-to-greece/20030224/4547/>; <https://www.frieze.com/article/pressured-return-elgin-marbles-should-british-museum-finally-give-way>; <https://historyreclaimed.co.uk/decolonizing-australias-museums/>; <https://www.museumassociation.org/campaigns/decolonising-museums/#>

²³ Declaração oficial do *British Museum*: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/parthenon-sculptures/parthenon>

which give it historical form and content. (...) Let us admit it, the settler knows perfectly well that no phraseology can be a substitute for reality.

24

A questão subjetiva que a colonização implica é muito complexa e não nos cabe aqui explorar o tema historiográfico da colonização em si; mas no que cabe às instituições culturais e de educação, a questão aqui proposta para reflexão é sobre não apenas o reconhecimento da origem cruel de muitas coleções museológicas, como uma ressignificação de todo o processo, ou como apresenta o historiador Patrick Wolfe, pensar a colonização como estrutura e não como evento, o que implica um trabalho muito maior de reparação e os museus teriam papel determinante nesse processo (WOLFE, 1999).

Decolonize (a verb) and decolonization (a noun) cannot easily be grafted onto pre-existing discourses/frameworks, even if they are critical, even if they are anti-racist, even if they are justice frameworks. The easy absorption, adoption, and transposing of decolonization is yet another form of settler appropriation. When we write about decolonization, we are not offering it as a metaphor; it is not an approximation of other experiences of oppression. Decolonization is not a swappable term for other things we want to do to improve our societies and schools. Decolonization doesn't have a synonym.²⁵

Críticos diversos ampliam a discussão sobre o papel dos museus nesse processo histórico de reparação para além das coleções. Os museus atualmente estão bem distantes da simples dualidade exibir e conservar; são locais de debate, de representatividade, como falaremos adiante, são instituições sociais, e muito desse papel foi construído ao longo de sua história, com significante destaque para a missão proposta pelos museus modernos, como continuaremos a analisar. Assim colocado, para especialistas é necessário que tais museus se posicionem como agentes sociais e históricos que são e passem a desenvolver um trabalho de revisão de suas origens e trajetórias e iniciem um processo urgente de reparação e reconstrução:

For centuries European imperialism has become manifest in biases around whom we employ, how we employ and what we curate.

²⁴ FANON, Franz. *The Wretched of the Earth*. Nova Iorque: Grove Press, 1963, p. 36 – 45.

²⁵ TUCK, E. YANG, K.W. "Decolonization is not a metaphor". In: *Decolonization: Indigeneity, Education, Society*. Vol. 01, nº 01, 2012.

Museums, bothanical gardens, universities and heritages sites are all implicated in such histories and tensions. (...)

In 2012, the British Museum outsourced all its cleaners, porters, technicians, plumbers and electricians, most of whom are womem, migrant, BIPOC and working-class peoples and the intersections thereof. These are now the very same groups most impacted by labour precarity and premature death during this global pandemic: people who were employed in roles to take care of an institution with very little care given back in return (...) Cultural institutions like the British Museum cannot declare support for Black Lives Matters or claim they are ‘decolonising’ (to some effect) without examining the interconnections of colonisation on the outsourcing of labour and their racially unequal workforces, as well as the theft of cultural artefacts – more visibly on display.²⁶

We think we are recognizing not only the other’s pain but his or her difference. Difference becomes the conduit of identification in much the same way as pain does.²⁷

A questão do reconhecimento como parte da reparação pela dor causada em povos explorados é colocada como o início de um processo que deve abranger todos os setores do museu, não apenas suas coleções. A presença de representantes e especialistas vindos dos países de origem de tais peças, como forma de dar voz a tais culturas, bem como uma revisão por parte dessas instituições com relação aos seus membros da direção, curadoria, empregados e entre os artistas, tem sido colocada em pauta como ação fundamental na reconstrução do papel social do museu. Essa ideia de um papel social, que se desenvolveu a partir do século XIX, como veremos melhor adiante, tem sido questionado pela crítica e também na produção artística, que vem apontando para a necessidade de atualização, em um contexto no qual, finalmente, a descolonização, a diversidade e inclusão liderem os debates.

²⁶ FRANÇOIS, J. “Decolonise this museum: can cultural institutions care?”, In: *The Architectural Review*, Março, 2021.

²⁷ RAZACK, S. “Stealing the pain of others: reflections on Canadian humanitarian responses”. In: *The review of education, pedagogy and culture studies*, 29. Canada, 2007. p 375 – 394.

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

Bernice Abbott	Elaine de Kooning	Dorothea Lange	Sarah Peale
Anni Albers	Lavinia Fontana	Marie Laurencin	Ljubova Popova
Sofonisba Anguisola	Mela Warwick Fuller	Edmonia Lewis	Olga Rosanova
Diane Arbus	Artemisia Gentileschi	Judith Leyster	Nellie Mae Rowe
Vanessa Bell	Marguerite Gérard	Barbara Longhi	Rachel Ruysch
Isabel Bishop	Natalia Goncharova	Dora Maar	Kay Sage
Rosa Bonheur	Kate Greenway	Lee Miller	Augusta Savage
Elizabeth Bougereau	Barbara Hepworth	Lisette Model	Vavara Stepanova
Margaret Bourke-White	Eva Hesse	Paula Modersohn-Becker	Florine Stettheimer
Romaine Brooks	Hannah Hoch	Tina Modotti	Sophie Taeuber-Arp
Julia Margaret Cameron	Anna Huntington	Berthe Morisot	Alma Thomas
Emily Carr	May Howard Jackson	Grandma Moses	Marietta Robusti Tintoretto
Rosalba Carriera	Frida Kahlo	Gabriele Münter	Suzanne Valadon
Mary Cassatt	Angelica Kauffmann	Alice Neel	Remedios Varo
Constance Marie Charpentier	Hilma of Klimt	Louise Nevelson	Elizabeth Vigée Le Brun
Imogen Cunningham	Kathe Kollwitz	Georgia O'Keeffe	Laura Wheeling Waring
Sonia Delaunay	Lee Krasner	Merce Cunningham	

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Fig. 04: Poster de 1989 do grupo de artistas femininas anônimas norte-americanas, *Guerrilla Girls*.



Fig. 05: *Cleaning Conditions*, 2013, de Suzanne Lacy e Meg Parnell.

Retomando a trajetória e a discussão sobre museus iluministas, é possível perceber que em muito se aproximavam dos gabinetes de curiosidades, porém se diferenciavam marcadamente não tanto pelo seu conteúdo, mas pela sua organização. Os valores iluministas do século XVIII determinaram a forma com que as coleções eram categorizadas de modo a seguir um rigor científico ainda mais específico e um sistema que facilitava os estudos daqueles que formariam o público. Ao contrário do gabinete de curiosidade que colocaria em destaque as espécies raras ou exóticas, como centro de sua coleção, tais museus expunham de forma cronológica, buscando exibir de maneira igualitária e induzindo a análise comparativa, por exemplo. A

história natural e a ciência passaram a ditar hierarquia evolutiva, e o sistema enciclopédico, herança iluministas por excelência, foi imposto na forma de estruturar os novos museus²⁸.

While the cabinet of curiosities stood as an attempt to encapsulate the known world in microcosm, the Enlightenment museum sought to classify it, to order and present its artefacts in a systematic and rational manner as a representation of current knowledge and as a tool for further discovery. While on one level this was an end in itself, these processes of classification had the important effect of allowing history – both natural and human – to be conceived in terms of progress: from the simple to the sophisticated, from disordered to the rational, from savagery to modern-day civilization.²⁹

Em seu livro *Past beyond Memory*, Bennett discute a ascensão e o impacto desses chamados “museus evolucionários”, que foi assim formado como resultado do desenvolvimento das Ciências de modo geral, se aperfeiçoando em meados do século XIX. Técnicas científicas foram utilizadas para pensar o processo curatorial, o modo de exibição das coleções e organização dos museus em salas, alas a departamentos, seguindo classificações como cronologia, etnologia, questão territorial etc. Os museus aqui podem ser pensados como incubadores de um novo modo de entendimento, desenvolvendo regras e padrões pelas classificações e tipologia. Foi no modo de exibição desses museus que tinham como base a evolução em seu princípio de classificação que deixou visível, por exemplo, a pré-história.

The silent voices of prehistory could be heard for the first time: Limitless vistas of pasts going back beyond human existence, let alone memory, came rapidly into view as the once mute traces they had left behind were made eloquent through the application of new methods of analysis and interpretation.³⁰

Mais uma vez nota-se aqui a herança dos gabinetes quando o museu assume o papel de incubador e transmissor de conhecimento e entendimento. A autora Stephanie Moser defende em que essa aproximação entre os gabinetes de curiosidade e os museus que surgiram no século

²⁸ Para mais: YANNI, C. *Nature's Museums: Victorian Science and the Architecture of Display*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1999.

²⁹ BENNETT, T. *Past beyond memory. Evolution, Museums Colonialism*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2004.

³⁰ BENNETT, T. Op. Cit. P 2.

XVIII, e que se estabeleceram no século seguinte, pode ser descrita como responsável por tornar tais museus “criadores” da ideia de Antigo Egito, por exemplo, como o público entende até os dias de hoje, através das coleções exibidas em instituições como o *British Museum* (MOSER, 2006).

Nesse mesmo contexto, surgiu o *Musée du Louvre*. Reflexo não apenas das ideias iluministas voltadas para arte e cultura, mas da política. A Revolução Francesa, que destronou seu rei e sua corte, usou um dos mais famosos palácios reais não como casas do novo Estado, mas como museu, incluindo a coleção de obras de arte da antiga realeza. Criou um museu nacional da França, que havia se tornado uma nação republicana e que precisou urgentemente de meios para se estabelecer culturalmente como tal.

Não nos cabe aqui detalhar a história do Louvre³¹, apenas situá-lo na nossa trajetória de estudo como um dos principais museus de arte do mundo que surgiu como um museu não apenas com intuítos políticos bem-marcados, mas como fruto desse movimento racionalista e científico; teve forte embasamento também no pensamento enciclopédico, originário de Denis Diderot, que publicou sua *Encyclopédie*³² em 1751, dois anos antes da fundação do *British Museum* e quarenta e dois anos antes do próprio Louvre em Paris. Outra marca fundamental de tal museu francês para a construção do pensamento do museu moderno foi o fato de ser aberto ao público. A coleção real, antes restrita aos que adentravam as paredes dos palácios e frequentavam a

³¹ Inúmeros são os trabalhos e pesquisas feitos até então sobre a história desse que é considerado um dos maiores museus do mundo. Para mais: BRESCH-BAUTIER, Genevieve. *Le Louvre, une histoire de palais*. Paris: Musée du Louvre/Somogy Editions, 2008. Ou ainda: GARDNER, James. *The Louvre – the many lives of the world’s most famous museum*. Londres: Black Cat, 2020.

³² Para criar conexões entre os acontecimentos no campo intelectual, das ciências e das artes, entre a Inglaterra, aqui sendo tratada e a França, exemplificando um dos muitos países europeus que seguiam a mesma filosofia iluminista, queremos destacar que a famosa Enciclopédia francesa teve em sua história a publicação de *Cyclopaedia – na Universal Dictionary of Arts and Science*, por Ephaim Chambers em 1728. Os dois volumes de Chambers teve o intuito de unir o conteúdo de diversos dicionários que surgiram durante o século XVII, a maioria resultados do grande desenvolvimento das ciências que se iniciou no período, e muito ligados aos gabinetes de curiosidades. A obra foi traduzida para o francês em 1745 pelo inglês residente em Paris John Mills. A publicação foi um sucesso e, após um conflito entre Mills e o editor francês, Denis Diderot foi contratado como diretor e responsável por desenvolver tal ideia em uma publicação ainda maior e mais completa, reunindo diversos especialistas e pensadores para criar verbetes sobre importantes conceitos, de modo a democratizar o saber e o conhecimento científico e das artes, dando origem então a Enciclopédia francesa, que contou com 28 volumes e foi publicada entre 1751 e 1772. Para mais: BOCAST, A. *Chambers on Definition*. McLean: Berkeley Bridge Press, 2016.; BRADSHAW, L. "Ephraim Chambers' Cyclopaedia". *Notable Encyclopedias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Nine Predecessors of the Encyclopédie*. Oxford: The Voltaire Foundation, 1981.; BREWER, D. *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-century France: Diderot and the Art of Philosophizing*. Cambridge: Cambridge Uni., 1993; BLOM, P. *Enlightening the world: Encyclopédie, the book that changed the course of history*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.

corte, passou a ser exibida ao público em geral após a Revolução que havia acontecido apenas quatro anos antes.

Por toda Europa durante o século XVIII instituições semelhantes se formaram, a maioria herdando coleções passadas: o atual museu Hermitage, na Rússia, *Kunsthistorisches*, na Áustria, *Museo del Prado*, na Espanha e *Staatliche Museen zu Brelin*, na Alemanha são alguns exemplos de museus nacionais ou que foram ligados a monarquias, que surgiram durante o período do Iluminismo, se definiram como museus propriamente dito e seguiram o modelo do pensamento iluminista em seus projetos de catalogação, exibição e princípios do que podemos chamar de democratização, ao serem abertos ao público em geral.

A ideia de um museu ser concebido, organizado e administrado em função do público se iniciou então nesse final de século para ganhar força no século XIX, e passou a ser a base de fundação para os museus que se seguiram. Retomando Moser, para a autora são três as funções que determinam o que passou a ser então um museu público: o estudo de coleções para desenvolver conhecimento; a compreensão de que as práticas expositivas permitem que o colecionador/curador construa e crie conhecimento, expressando ideias e conceitos não apenas pelo efeito visual, como incorporando novas ideias científicas, definições e também valores e ideologias; e, o reconhecimento de que, pela forma com que se define a prática de exibição, tais coleções podem ser consideradas capazes de transmitir tais conhecimento a um público mais amplo.

1.4. O museu do século XIX – os ingleses e a questão do público

Para melhor entender o contexto industrial que se desenvolveu durante o século XVIII e de que modo pode-se ver refletido no pensamento sobre museus, o autor Tony Bennett propõe uma análise mais ampla, tendo como base a Inglaterra do período, local onde se iniciou a Revolução Industrial (BENNETT, 1995). O novo cenário econômico exigiu uma resposta direta da política governamental frente a sociedade, que passou a se estruturar de modo a suprir as necessidades industriais. Não apenas com relação a demanda do mercado e mão de obra, mas buscando entender de forma mais ampla a sociedade de então e o papel determinante do governo como regulador e educador moral. Como um pai de família, que promove o bem-estar de seus filhos não apenas como provedor e cuidador, mas pelo controle e vigia, o autor se aproxima de

Foucault³³ ao comparar às políticas de governo inglesa a esse modelo familiar e ao uso de medidas comportamentais e de controle social (BURCHELL, GORDON, MILLER, 1991).

Libraries, public lectures and art galleries thus present themselves as instruments capable of improving ‘man’s’ inner life just as well laid out spaces can improve the physical health of the population. If, in this way, culture is brought within the province of government, its conception is on a par with other regions of government. The reform of the self – of the inner life – is just as much dependent on the provision of appropriate technologies for this purpose as is the achievement of desired ends in any other area of social administration.³⁴

Para Bennett, o nascimento do chamado museu moderno se iniciou no final do século XVIII, início do XIX, mas o seu processo de formação foi complexo e envolveu não apenas as práticas de colecionar e expor das instituições já existentes, mas a comparação com novas instituições, como as Exibições Internacionais e até mesmo a criação das lojas de departamento, como veremos adiante. Visando entender a formação do museu quanto processo de desenvolvimento conceitual ou em seu formato mais prático como instituição de exibição, conservação e educação, o autor insiste na necessidade de se conhecer aspectos mais amplos da cultura e de que modo o museu foi pensado como instrumento de governo e um veículo para o exercício de novas formas de poder.

James Silk Buckingham trata em seu trabalho de expor essa Inglaterra que busca uma espécie de sanitização social (BUCKINGHAM, 1973); foi um dos primeiros a problematizar a ideia do papel da cultura na agenda política da Inglaterra vitoriana. O moralismo comportamental passou a ser importante foco das ações do governo que teve como função organizar a sociedade que se transformava em moderna e industrial. Durante esse período, diversos planos de urbanização surgiram no Reino Unido, bem como em vários países europeus, propondo a construção ou reforma de centros urbanos que permitissem um avanço de todo o aparato necessário para a industrialização funcionar; de maneira resumida: limpeza, organização, centros de consumo, moradia para operários, e no caso, a manutenção da ordem e da moral

³³ Para não nos desviarmos da proposta da tese, faremos aqui apenas uma referência à obra clássica de Foucault; para se aprofundar na discussão jurídico-discursiva da concepção de poder, indicação: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – Nascimento da prisão*. São Paulo: Editora Vozes, 2014. E também: FOUCAULT, M. *Power/Knowledge: selected interviews and other writings*. Nova York: Pantheons Books, 1980.

³⁴ BENNETT, Tony. *The birth of the museum; History, Theory, Politics*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1995.

desses trabalhadores que precisavam estar sãos durante as suas muitas horas de trabalho nas fábricas.

O discurso de que a alta cultura é capaz de transformar o caráter da população e, indo além, de controlar sua forma de viver e se comportar é uma marca do final do século XVIII inglês (notando-se também em diversos outros países europeus, a maioria vivendo os anos do iluminismo³⁵). O que Buckingham chamou de “recreações racionais” tornou-se assim um problema governamental, que deveria mesmo que à distância, ser capaz de fornecer os meios, instituições e espaços para que ocorresse esse “desenvolvimento pessoal”, criando uma política pública de autorregulação por parte da população. O autor defendeu que os meios culturais eram muito mais efetivos do que o uso, por exemplo, de policiais para controlar as ruas, bares e outras diversões urbanas, que desviavam o foco do trabalhador; não apenas por serem os locais de cultura livres de divertimentos considerados imorais para a sociedade de então, como a bebida ou prostituição, mas por educarem aqueles que ali frequentavam para que nem mesmo *desejarem* tais tipos de entretenimento.

It is, then, in the view of high culture as a resource that might be used to regulate the field of social behavior in endowing individuals with new capacities for self-monitoring and self-regulation that the field of culture and modern forms of liberal government most characteristically interrelate.³⁶

Tais ideias tornaram-se populares internacionalmente durante o final do século. Dois importantes autores britânicos direcionaram esse pensamento para a questão do museu em si; Henry Cole e John Ruskin, este trataremos com mais detalhe adiante.

If you want to vanquish Drunkenness and the Devil, make God’s day of rest elevating and refining to the working man; don’t leave him to find this recreation in bed first, and in the public house afterwards; attract him to church or chapel by the earnest and persuasive eloquence of the preacher, restrained with reasonable limits; (...)give him music in which he may take his part; show him pictures of beauty on the walls of churches and chapels; but, as we cannot live in church or chapel all

³⁵ Para aprofundar o tema ver: BURKE, P. *Uma história social do conhecimento – de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

³⁶ BENNETT, 1995. Op. Cit. P 20.

Sunday, give him his park to walk in, with music in the air; give him that cricket ground which the martyr, Latimer, advocated; open all museums of Science and Art after the hours of Divine service; let the working man get his refreshment there in company with his wife and children, rather than leave him to booze away from them in the Public house and Gin Palace. The Museum will certainly lead him to wisdom and gentleness, and to Heaven, whilst the latter will lead him to brutality and perdition.³⁷

A chamada alta cultura colocou-se como solução para o controle moral, mental e comportamental da população e o museu teria papel central para atingir tal objetivo, contando também com instituições culturais como bibliotecas, teatros, locais de música e salas de estudo³⁸.

Bennett faz referência a Foucault mais uma vez quando afirma que os instrumentos de governo, no período, ao invés de serem leis, seriam uma coleção de táticas múltiplas. Táticas essas que, visando alterar a conduta pública, acabam criar diálogo entre o governar do Estado e o governar do eu, a autorregulação. A cultura tornou-se assim a principal tática e foi utilizada como instrumento da moral, para além da demonstração de poder e riqueza tradicionais dos séculos anteriores.

O autor segue argumentando que a cultura não poderia simplesmente tornar-se disponível e esperar que desse modo a reforma moral e de obrigações e deveres acontecesse por si; era necessário torná-la desejável, colocá-la em moda e inseri-la em contextos criados para seu desenvolvimento. Eis então a questão da reformulação do museu, que Bennett aponta como determinante na trajetória de tal instituição, sendo o momento em que houve um redirecionamento do conceito, ou papel do museu e sua relação com o público.

³⁷ COLE, Henry. *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole*. Vol 2. Londres: Forgotten Books, 2018. p. 368.

³⁸ A questão do uso da cultura como mecanismo governamental não data apenas do século XVIII. Para não voltar longamente no tempo, na questão do “pão e circo” romanos por exemplo, em 1600, Roy Strong tratou de discutir sobre festivais de arte como instrumento de controle do emergente governo moderno que surgia, e incluía teatro, ballet, bailes e música. Mas Bennett aponta como no século XVII isso se alterou quando a cultura foi colocada como exibição de poder por parte da classe dominante, que detinha assim o entretenimento de forma pioneira, quando não de modo exclusivo, marcando assim sua elevada posição e se diferenciando da então classe popular. Foi denominada alta cultura diversas vezes como modo de diferenciar a cultura pertencente a alta sociedade dos pequenos entretenimentos vividos pelas classes populares. Para mais: ELIAS, Norbert. *The Court Society*. Oxford: Blackwell, 1983.

The museum had to be refashioned so that it might function as a space of emulation in which civilized forms of behaviour might be learnt and thus diffuse more widely through the social body.³⁹

O museu então precisaria rever alguns pontos base de sua função e espaço. A primeira, seria sua natureza como espaço social, pois era preciso desassociar sua imagem como lugar privado e restrito, herdado ainda das coleções particulares; deveria também alterar sua natureza de representação, uma vez que era necessário que evocasse mais do que a curiosidade e o apelo ao exótico, mas exibir peças naturais e da cultura, com intuito de informar e construir conhecimento, sendo local de aperfeiçoamento do pensar. Por fim, a questão da relação do museu e seu visitante e a sua posição dentro do local; o museu seria um espaço para observar e regular, ou como elucida Bennett “the visitor’s body might be taken hold of and be moulded in accordance with the requirements of new norms of public conduct”.

A reorganização social do espaço do museu aconteceu em conjunto com o surgimento do museu na formação da esfera pública burguesa industrial. Em uma complexa relação de noções entre objeto, exposição, visitante e sociedade, o que marca o ponto de nascimento do museu ou da exposição moderna, seria o mesmo lugar marcado pelos processos de instrumentalização da cultura como aliada à gestão comportamental e social. E mesmo que tal movimento tenha envolvido diversos espaços públicos como igrejas, biblioteca e parques, o papel do museu é determinante como aquele capaz de realizar tal tarefa em sua completude.

Os modos de exibição foram assim revistos e deveriam se organizar de modo a não apenas exibir as peças, ou narrar ao visitante sua história e curadoria, mas fisicamente direcionar o fluxo; para além do intuito de ordenar o local, era preciso tornar-se instrumento de coordenação do comportamento. A exibição deveria conter a mensagem do saber, poder e moral, mas também vigiar. Não somente a museografia foi revista, mas a arquitetura dos museus como aliada nesse objetivo.

Seguindo esse pensamento, outro marco para pensar a trajetória dos museus, foi a Grande Exposição de 1851, que aconteceu em Londres, sob diretrizes do próprio marido da rainha Victória, o príncipe Alberto. Ainda segundo Bennett, o sucesso de tal exposição serviu como demonstração da eficácia desse modelo proposto no século XIX, no qual a multidão poderia ser controlada pela utilização de dispositivos de organização visual (OLIVEIRA, 2016) e o valor

³⁹ BENNETT, T. *The birth of the museum*. Op. Cit. p.24.

pedagógico foi ressaltado, pois a nova disposição era capaz de conter o público, ao mesmo tempo que podia educá-lo.

The Crystal Palace reversed the panoptical principle by fixing the eyes of the multitude upon an assemblage of glamorous commodities. The Panopticon was designed so that everyone could be seen; the Crystal Palace was designed so that everyone could see.⁴⁰

A Exposição aconteceu em um prédio construído especificamente para o evento, de maneira semelhante ao ocorrido em Paris com a Exposição de 1844, seguindo uma nova tradição que ocorreu em diversos países da Europa, como uma forma de promover e aproximar as artes, a indústria e o público. No evento, países trouxeram peças para serem expostas em alas específicas, objetos esses que simbolizavam uma mistura de cultura própria daquela nação, com o desenvolvimento e aperfeiçoamento da indústria, na maioria manufaturados, “giving a new impulse to civilization, and bestowing an additional reward upon industry, and supplying a fresh guarantee to the amity of nations”⁴¹.

O prédio em si, apelidado de *Crystal Palace* (palácio de cristal), foi construído em tempo recorde e sua estrutura foi basicamente de metal e vidro. Inspirado em uma estufa para plantas de seus projetos anteriores, o arquiteto Joseph Paxton⁴², utilizou materiais que representavam a indústria em sua larga produção metalúrgica, além da rapidez e precisão. Painéis de ferro e aço foram pré-fabricados, e milhares deles produzidos em curto espaço de tempo; ao adicionar pranchas de vidro para fechar o local, o prédio foi finalizado em menos de dez meses.⁴³ Tanto a velocidade da construção, quanto o método e técnicas utilizados, resultados da industrialização avançada, bem como a aparência final da construção, tornaram-se referência, marcando a arquitetura pré-moderna do século XIX em seu objetivo de posicionar o poder humano alcançado nesse período, e que colocou a nova arquitetura digna de ser comparada às grandes conquistas que marcaram a antiguidade clássica⁴⁴.

⁴⁰ DAVISON, G. (1982) “Exhibitions” Apud: BENNETT (1995). Op. Cit. P65.

⁴¹ MACFARLANE, C. THOMSON, T. *Comprehensive History of England*. Vol. 4. Londres: Blackie and Son, 1861.

⁴² Joseph Paxton (1804 – 1865) iniciou sua carreira como jardineiro e especialista em botânica. Foi o jardineiro-chefe de uma das maiores e mais prestigiosas residências inglesas durante o século XIX, *Chatsworth*, que pertencia na época ao 6º Duque de Devonshire. Lá ele inovou ao desenhar e construir enormes estufas para plantas, o que encantou a Rainha Victoria e seu marido Alberto durante uma visita à residência. Paxton, assim como Gustave Eiffel e Henri Labrouste são considerados os maiores representantes da “arquitetura de engenharia”, em que utilização de materiais desenvolvidos pela indústria, bem como técnicas de pré-fabricação, tornaram possíveis enormes edifícios de ferro serem construídos em tempo recorde.

⁴³ REEVES, G. *Palace of the people*. Londres: London Borough of Bromley Library Service, 1986.

⁴⁴ HOPKINS, O. Op. Cit. P. 135



Fig. 06 e 07: vista aérea do The Palace of Industry For All Nations (Crystal Palace), 1851. Detalhe da construção de metal e vidro, assemelhando-se a uma gigantesca estufa de plantas.

As obras vieram dos mais variados locais, além do Reino Unido e seu império, e contou com a participação do Chile, Rússia, França, Alemanha, Estados Unidos, para citar alguns.

To help visitors understand what they were seeing, as well as to simply navigate the vast array of exhibits, the arrangements of objects borrowed from contemporary museum practice. The western half of the building focused on Britain and its empire, while the rest was devoted to exhibitors from elsewhere. The exhibits were separated into four main categories: raw materials, machinery, manufactures and the arts,

with further sub-categories within them. As well as bringing order to the exhibitions, these divisions neatly showcased the trajectory of the industrial process: raw materials, transformed by machinery into manufactured goods or objects, with the arts sitting at the summit of human creative endeavour.⁴⁵

Esse trecho, ao descrever o modo de categorização e exibição presente na Grande Exposição de Londres, pode nos apresentar um resumo do pensamento presente no século XIX não apenas para o evento em si, mas também em seus museus e sociedade industrial que se afirmava então. É possível perceber claramente a valorização da indústria, do seu poder tanto no enriquecimento de nações, como numa melhoria da vida cotidiana, ao expor objetos industriais em vitrines como obras dignas de serem admiradas: resistentes, práticos e acessíveis. Há também uma demonstração de poder das nações que se industrializavam e disputavam mercado, matéria-prima e mão de obra, ao colocar lado a lado estandes dos mais variados países de todo mundo. Os resquícios do pensamento iluminista para museu podem ser notados no pensamento evolutivo utilizado como base para a organização e exibição das peças; por fim, a valorização do fator humano, mesmo frente a produção industrial, com as artes e a questão da criatividade. Tal valorização está ligada não apenas as teorias do período, como do pensador John Ruskin, mas com um intuito de instrução de um público específico, a classe trabalhadora, motor da indústria.

Com a evolução das indústrias, a preocupação em manter a classe trabalhadora ativa começou a ser questão central para os grandes capitais. As precárias condições de trabalho, baixa remuneração e exploração da mão de obra, gerou em diversos países princípios de revoltas por parte dos operários, como sabemos. A necessidade de educar a classe de trabalhadores ia além da educação do gosto e do moralismo que mantinha os homens longe da bebida e dos bordéis, como vimos anteriormente pela análise do autor Tony Bennett. Era preciso integrar o trabalhador e reconhecer seu papel para além das máquinas; uma classe que precisava sentir que não era explorada, mas sim parte dessa revolução progressista. Diversos grupos de trabalhadores foram encorajados a visitar a exibição e tornar-se público não apenas desse evento⁴⁶, mas de museus criados especificamente para eles, como detalharemos adiante.

⁴⁵ HOPKINS, O. Op. Cit. P. 137

⁴⁶ MARSDEN, C. "The Great Exhibition of 1851", In: *The Gazette* (online). A entrada havia sido cobrada a preços considerados altos inicialmente e teve que ser reduzido algumas semanas após a inauguração; ainda assim, para os valores da época não era considerado acessível para a maioria da população, principalmente a classe trabalhadora.

Com seu prédio sede inovador, uma enorme quantidade e variedade de peças exibidas, participações de diversas nações e com o número de visitantes elevado, a Grande Exposição de 1851 foi considerada um sucesso. Para Hopkins, e outros autores britânicos como Edward Walford e Christopher Marsden, tal sucesso foi marcante não apenas e fundamentalmente para os museus ingleses, mas para a ideia de museu público em geral.

Na Inglaterra, sob os cuidados do príncipe Alberto, órgãos governamentais foram criados de modo a incentivar o surgimento de museus por todo Reino Unido que tivessem como missão não apenas exibir arte, mas educar a massa, da aristocracia aos trabalhadores, sobre a beleza e poder da produção industrial em todo seu alcance; o objetivo era (e ainda é) “increase the means of industrial education and extend the influence of Science and Arts upon productive industry”⁴⁷.

Foi desse incentivo à cultura e a ciência durante o período vitoriano inglês que surgiram importantes museus como o *Victoria & Albert Museum*, que foi fundado com os lucros da Grande Exposição de 1851, além do *Science Museum*, *Natural History Museum* e de faculdades e centros de estudo, ciência e arte, como *Imperial College* e *Royal College of Art and Music*. Todo esse movimento de construção e fundação de tais instituições foi marcado pela ideia que derivou da Exposição, bem como de toda uma ideologia pós-revolução industrial, do museu como um local público por excelência, e muito além, como lugar de aperfeiçoamento dos saberes, formação e educação da população como um todo. Já não era suficiente categorizar e sistematizar arte e objetos; era preciso se apropriar do conhecimento apresentado nos museus como instrumento em benefício do público.

Se por um lado, tais ações de apoio a cultura, como chamaríamos hoje, pode ser pensado como um ato altruísta, para não dizer romântico quando se trata da valorização do homem comum, da vida simples e do trabalho, não se pode esquecer mais uma vez das necessidades político-sociais e uma urgência na aprimoração do gosto e do apreço ao que viria a ser futuramente o chamado design industrial.

A criação do V&A, na época “Museu dos manufaturados”, inclui um episódio que para nosso tema de estudos merece destaque. Tendo como diretor Henry Cole⁴⁸, o museu contou com

⁴⁷ Como muitas instituições (e valores) britânicas, a Royal Commission, criada para a Grande Exposição de 1851 ainda existe e sua missão continua sendo a mesma, como é possível saber acessando seu site: royalcommission1851.org/aboutus

⁴⁸ Henry Cole foi originalmente um servidor público britânico. Ele se destacou ao trabalhar com campanhas que visavam popularizar o design industrial durante meados do século XIX. Por conta disso, foi convidado para trabalhar na Grande Exposição de 1851, onde se destacou mais uma vez na organização e curadoria, tornando-

alguns resquícios de objetos da Exposição de 1851 para a formação de sua coleção inicial. Porém, mais do que o desejo de exibir e tratar dos objetos em si, o objetivo de Cole no novo museu era melhorar, aperfeiçoar o gosto público, cultivando assim a demanda pelo bom design industrial.

O então diretor propôs não apenas exibir exemplares do considerado bom gosto no design de manufaturados, mas utilizou-se de um recurso de oposição; criou a “câmara dos horrores”, que eram galerias de “falsos princípios”, onde o público transitava entre exemplos de peças do que constituíam um design inferior, considerados de mal gosto, e que foram expostos de modo a causar no público certo horror, ou simplesmente, por comparação, educar para o que não deveria ser feito ou adquirido.

As Director, Henry Cole declared that the Museum should be a "schoolroom for everyone". The Museum's founding principles, therefore, were to instruct the public on all matters relating to good design. And what better way, Cole felt, to demonstrate 'correct' design and good taste than to provide a display of all that should be seen as its antithesis? Alongside displays of outstanding furniture, ceramics, textiles, glass and metalwork that would, he hoped, create public demand for "improvements in the character of our national manufactures", visitors were also presented with a Gallery of False Principles.⁴⁹

Diversas características constituíam o mal gosto naquele momento, dentre elas objetos com excesso de ornamento, muito elaborados, aqueles em que o valor decorativo se sobrepunha a funcionalidade, quando o acabamento criava ilusão sobre o material, ou quando tentavam imitar a realidade, seja na cópia da natureza, seja tentando reproduzir a criação humana, como a arquitetura (Fig. 08).

se assim homem de confiança do patrono, o príncipe Alberto. Após a Exposição, com as coleções sendo direcionadas para a fundação de um novo museu, Cole foi nomeado diretor e ali desenvolveu muitas das ideologias que permeiam os museus do século e algumas, até os dias de hoje. Para Mais: BONYTHON, E. e BURTON, A. *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*. Londres: V&A Publications, 2003. E ainda: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Cole>

⁴⁹ Artigo online do próprio museu V&A: <https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum>



Fig. 08 e 09 – imagem de papel (1853) e tecido para mobília (1850)

A figura 09 ilustra um dos exemplos de tecidos exibidos no V&A na câmara dos horrores; classificado como design inferior, a tentativa de imitar a natureza, era considerado pecado para Henry Cole, bem como outros intelectuais contemporâneos, simplesmente por tentar competir com a natureza e com a obra divina. Diversos escritores e filósofos eram religiosos e devotos, e a questão do “divino” durante o período, aqui destacando a Inglaterra vitoriana, era algo intocável e inquestionável. Nada deveria ousar se aproximar do poder e da magnitude da criação de Deus, e da natureza como sua obra direta.

The most important thing to remember about religion in Victorian England is that there was an awful lot of it. The nineteenth century was marked by a revival of religious activity unmatched since the days of the Puritans. This religious revival shaped that code of moral behavior, or rather that infusion of all behavior with moralism, which we still call, rightly or wrongly, "Victorianism." Above all, religion occupied a place in the public consciousness, a centrality in the intellectual life of the age, which it had not had a century before and did not retain in the twentieth century.⁵⁰

Contudo, a galeria dos falsos princípios foi mal-recebida; os donos das manufaturas criticadas se revoltaram, e o público em geral ficou mais confuso do que de fato foi educado. O acontecido expôs o “quão facilmente o benefício público pode cair na condescendência de classe”, como

⁵⁰ALTHOLZ, J. *The Mind and Art of Victorian England*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Minnesota Archive Editions ed., 1976.

coloca Hopkins, e aquilo que eram valores arbitrários de estética pode ser descrito sob o pretexto da universalidade. (HOPKINS, 2020).

Mesmo após tal episódio, que teve a câmara desmontada, o museu de Henry Cole teve prestígio, e o tem até hoje como V&A. Destacamos algumas medidas adotadas pelo museu que foram inovadoras e alteraram a maneira de pensar a relação com o público. A primeira, foi a presença de uma galeria inteira iluminada a gás, o que permitiu que o museu ficasse aberto por mais horas, mais precisamente após o expediente das fábricas. O que pode parecer para nós nos dias de hoje algo comum, para aquele momento era como uma declaração do objetivo do diretor; não apenas para integrar a classe trabalhadora no público frequentador de museus, mas, como já dito, em uma educação moral e de controle, fazendo do museu “a powerful antidote to the gin palace” como declarou Cole.

They wanted to make the museum a convivial place to visit that would attract an audience of the public rather than only of experts or aficionados. The South Kensington Museum was the first in the world to add something that is now an ubiquitous museum feature – a café, or refreshments room, as it was known at the time, where visitors could buy a cup of tea and something to eat.⁵¹

When entering the Museum from the garden, the public were greeted not by galleries but by three arches with glass screen doors that led to a trio of refreshment rooms. Henry Cole's concept of a museum restaurant was seen as a way of encouraging people to come and enjoy culture. Cole had learnt about visitors' needs (tea and a bun or a hot meal) while managing the Great Exhibition in 1851. Most other museums did not invest in catering until the 20th century.⁵²

O *South Kensington Museum*, como o V&A foi chamado por um período após a mudança de prédio sede⁵³, inovou ao posicionar o museu não apenas como uma instituição de estudo, apreciação, conservação, mas também de convívio. Abrir um local para refrescos, como descrito, um local em que não era preciso permanecer em silêncio no processo de apreciação

⁵¹ HOPKINS. Op. Cit. P 142.

⁵² Artigo “A first of its kind – history of the refreshment rooms”, atribuído ao Victoria & Albert Museum: <https://www.vam.ac.uk/articles/a-first-of-its-kind-history-of-the-refreshment-rooms>

⁵³ Para mais: <https://www.vam.ac.uk/articles/a-history-of-the-va-on-exhibition-road> (acesso Jun/23)

de obras, mas em que se permitia debater, discutir o que ali estava exposto, foi uma medida de impacto para o campo dos museus e sua relação com o público em geral.

Foram três salas dedicadas a três diferentes tipos de restaurante, como chamaríamos hoje, cada um enfocando um determinado ambiente e serviço. Um deles, o principal, se assemelhava aos cafés de Paris e era um local para café, chás e leitura de jornal. O segundo, mais semelhante com um restaurante propriamente dito, contava com serviço de grill e servia três tipos de menus, de acordo com a renda social de quem ali entrava:

Visitors would be treated to three different restaurant menus – divided according to social status. In 1867 the first-class menu included items such as jugged hare (for 1 shilling and sixpence), steak pudding (1 shilling) and seasonal tarts (half a shilling). On the second-class menu, one could find veal cutlets (10 pence), poached egg and spinach (1 shilling) and buns and sponge cake (one pence). A third-class service for 'mechanics and all workmen employed at the Museum Buildings and even for the humble working-class visitors', was also provided elsewhere on site. Considering that a typical unskilled labourer might earn £1 per week, dining in the refreshment rooms was not cheap.⁵⁴

Por fim, o último servia também cafés e bebidas, e foi decorado pelo então jovem de trinta e um anos e ainda pouco conhecido William Morris. Neste local, diversos artistas, estudantes e jovens designers se encontravam para beber e debater. Pela descrição breve dos cafés do museu, pode-se notar o idealismo de seu diretor em tornar o museu uma instituição acessível, mesmo que na prática, os valores para consumir algo nas dependências do museu fosse ainda inviável para a classe trabalhadora. O intuito moral e religioso mais uma vez foi reforçado nas inscrições presentes em um dos cafés, uma citação bíblica de Eclesiastes: “There is nothing better for a man than that he should eat and drink, and make his soul enjoy the good of his labour”.

A revolução industrial fez surgir também outra classe, esta sim com poder aquisitivo considerável, que é a burguesia industrial que enriqueceu rapidamente, e passou a ter o poder de compra necessário para o mercado que se expandia, incluindo o de artes decorativas. Como parte da construção de sua imagem de poder e riqueza, as famílias burguesas demonstravam o desejo de colecionar esse tipo de arte em suas novas residências, para serem ostentadas em

⁵⁴ “A first of its kind – history of the refreshment rooms”. Op. Cit.

festas e encontros sociais, ou mesmo emprestadas para serem exibidas nos museus como de Sir Henry Cole, em uma demonstração pública de suas aquisições (BRYANT, 2022).

A riqueza das coleções de museus criados no século XVIII, seja por sua variedade, importância histórica, e/ou representação artística de uma nação ou povo, passou a significar prestígio quando pensadas em âmbito internacional, mesmo sendo atualmente de questionável origem. A questão de os museus estarem relacionados ao poder e status é característica herdada e que permaneceu ao longo do século XIX. Porém, o processo de construção dos museus no período passou a ter uma preocupação com a instrução que marcou a missão e objetivos de tais instituições, ao ambicionar trazer ao seu público o melhor da cultura, nacional ou internacional, como forma de educação da população.

Nesse momento da trajetória, o fato de os museus serem voltados para o público já havia se tornado verdade pouco questionada. Eles passaram a demonstrar em suas propostas o desejo por uma ampliação na sua estrutura ao inserirem, por exemplo, bibliotecas e salas de estudo e pesquisa, para além do seu acervo e coleção. Mais do que isso, a questão da instrução do público se colocou mais explícita compondo a missão central de museus como o *Metropolitan Museum*, o MET, fundado em 1880, e que previa ser criado “to the end of furnishing popular instruction and recreations”⁵⁵

Foi nesse período também que a figura do museu passou a integrar com mais força a discussão do urbano. A ideia de que eles eram importantes para o funcionamento das cidades, assim como hospitais, bibliotecas, escolas, delegacias, mercados etc., se acentuou como resultado desse pensamento do museu como uma instituição dedicada a sociedade, logo, mais um espaço público da cidade. E, mesmo com variações importantes, que trataremos adiante, os museus que vieram a seguir, ditos modernos, tem essa base fundamental herdada daqueles criados no final do século XIX: a ideia de que arte e cultura deveriam ser acessíveis a todos⁵⁶ e serviam para gerar bem-estar social; se hoje podemos falar em “qualidade de vida” para população, os museus do XIX talvez preferissem “para o bem moral”.

⁵⁵ HOWE, W. *A History of the Metropolitan Museum of Art*. Nova Iorque/MET, 1913. (online)

⁵⁶ O fato de muitos deles serem gratuitos apenas reforçava essa ideia. (HOPKINS, 2020)

1.5. O museu moderno

O modernismo que se iniciou no final do século XIX e se fortaleceu no início do século XX, surgiu como uma resposta cultural de rompimento com a forma de pensar a arte estabelecida até então. A Revolução Industrial não foi apenas uma revolução econômica, mas inevitavelmente foi também social e cultural. Era preciso uma arte que expressasse verdadeiramente esse momento, e ao surgir a chamada arte moderna, surgiu a demanda por um novo local de exposição. Esse foi o princípio do pensamento que deu origem aos primeiros museus modernos.

O museu moderno manteve a questão do público como um dos pontos centrais, mas avançou um passo ao pensar em qual público e principalmente em como ele interage com a obra e com o espaço; como seria possível construir junto, artista e observador, museu e público.

Parte importante da proposta moderna de arte era a revisão do papel do público de mero observador para um agente participativo. Desde algumas obras impressionistas, como a famosa *Olympia* (1863)⁵⁷ ou *Un bar aux Folies-Begère* (1882), de Edouard Manet⁵⁸, o convite a participação do público tornou-se mais comum. Diversos quadros do período tinham em sua composição um local especial para aqueles que o observavam e o público tornou-se um personagem, um cliente, uma bailarina ou uma visita que chegou sem aviso.

Anteriormente, a maioria das pinturas e esculturas, mesmo sabendo do seu papel de objeto de apreciação, não previa o público em sua concepção. Foi feita para ser retrato, paisagem, para ser mantida em coleções privadas, em salas de jantar ou salões residenciais. Quando um quadro como o de Manet faz referência direta a participação do observador, é possível notar uma importante mudança na origem, na intenção do artista, que agora precisa do público para completar sua obra.

O *flâneur* encontra, na galeria, uma promessa de andar enquanto observa o que surge pela restrição do espaço, podendo arrastar-se entre interações, sem perder a si mesmo na soma da massa e do número. Os

⁵⁷ O crítico T.J. Clark chegou a definir este quadro de Manet como “o monumento fundador da arte moderna” (p. 129); não apenas pela revisão das normas estéticas acadêmicas e seus temas, mas pela proposta moderna com relação ao observador, o seu olhar e julgamento. Para mais: CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁵⁸ Para saber mais: BOURDIEU, P. *Manet – a symbolic Revolution*. Polity, 2017; FOUCAULT, M. *Manet and the object of painting*. Londres: Tate Publishing, 2011.

encontros entre os corpos, os pedidos de desculpa e a insistência em não olhar sequer para o outro nos vastos bulevares, essa é o *flâneur* – e Baudelaire, ao se assumir como tal, - evoca como um gesto da modernidade. Com efeito, o *flâneur* passeia pela galeria como um refúgio da própria cidade (...)⁵⁹

Foi um início do questionamento do papel do observador e das inúmeras possibilidades que se abriram, se desdobraram, uma vez que tal porta foi aberta. O modo de exibição desses quadros já pedia uma revisão da arte e seu museu, pois não era apenas uma peça exposta para contemplação e apreciação, mas um convite à uma história. Era preciso incorporar como parte da exposição o papel do observador, o local e mesmo o tempo em que o público se dedicaria a circular nas salas e galerias.

Não apenas a relação com o público, mas a arte moderna foi uma revisão da arte em si mesma; foi uma resposta frente a revolução e toda a nova sociedade industrial que derivou dela. Foi uma arte que pediu novas formas, suportes, tamanhos, materiais, novos temas. Ela trouxe manifestos e interações que não haviam sido até então atribuídos a arte e/ou ao museu. Quando nos deparamos com *A Fonte* (1917) de Marcel Duchamp⁶⁰, para citar aqui um dos icônicos símbolos da arte moderna, esse desafio tornou-se ainda mais evidente (CAMFIELD, 1989).

Não nos cabe aqui apresentar ou analisar a criação e o processo que envolveu o nascimento do que chamamos arte moderna⁶¹, mas para a discussão do nascimento do museu moderno torna-se necessário pontuar algumas questões que influenciaram de maneira mais direta a formação desse novo modelo de museu.

1.5.1. De fora para dentro – a arquitetura dos museus modernos

Na luta por credibilidade, os museus do século XIX, apesar de se diferenciarem dos anteriores em termos de organização e curadoria, utilizaram a arquitetura como instrumento de

⁵⁹ FRANCONETI, M. *Confortos do olhar: a pintura e a figuração feminina por Édouard Manet*. Dissertação de mestrado na FFLCH/USP, 2021. P 102.

⁶⁰ Para mais: SCWARZ, A. *The complete work of Marcel Duchamp*. Nova Iorque: 1997; GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity – a Cultural Biography*. Cambridge, Massachusetts, 2002 e também BALDOCCINI, C. *Comment un urinoir a changé l'histoire de l'art: la Fontaine de Duchamp*. Artsper Magazine, março, 2022.

⁶¹ Para mais: ARGAN, C. *A arte moderna na Europa – de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.; ARGAN, C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; COLLINGS, M. *This is modern art*. Londres: Seven Dials, 2000.

reconhecimento ao referenciar os estilos que prevaleciam nas instituições que os antecederam. Poderiam repensar o público, revisar a forma de exibir, catalogar, entre tantas inovações, mas foi na tradição que tais museus buscaram apoio para a construir seus grandes prédios, que os tornariam famosos, situando-os no campo das renomadas instituições e coleções de arte.

Para citar um exemplo, já em um movimento interessante de deixar o continente europeu, temos o *Metropolitan Museum*, em Nova Iorque, que em 1880 se fixou em sua sede oficial, um prédio que reviveu o gótico, em um estilo *ruskiniano*.⁶² O MET surgiu como museu e biblioteca de arte, fundado por empresários que se inspiraram nos museus parisienses durante visitas à capital francesa. Os fundadores desejavam trazer para os Estados Unidos exemplos das grandes obras da arte e da arqueologia, de modo que mesmo aqueles que nunca tivessem tido a chance de atravessar o Atlântico, pudessem ter a oportunidade de apreciar de perto os grandes mestres. Além de todo prestígio e poder envolvidos ao terem sido os responsáveis por iniciar uma coleção com a riqueza do que veio a se tornar o MET.



Fig. 10: Fachada do MET, em Nova Iorque.

Ao construir sua sede, porém, o objetivo era fazer do novo museu uma referência tal qual os grandes museus europeus; e foi na imitação do estilo arquitetônico, com suas colunas, escadarias, detalhes esculpidos etc. que o MET se posicionou por fora como um museu da tradição, mesmo que por dentro seguisse novos caminhos.

Os museus modernos se marcaram como diferentes desde sua construção. A questão do projeto modernista para o prédio sede do museu é determinante na sua constituição como moderno.

⁶² Para mais: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/history> e ainda: HOWE, w. *A History of the Metropolitan Museum of Art – with a chapter on the Early Institutions of Art in New York*. Kronenberger, 2009.

Eles negaram essa necessidade de reconhecimento via tradição e utilizaram da arquitetura para se afirmarem, mas como inovação. A sede do museu moderno deveria refletir o pensamento do modernismo, deveria ser a prévia do que o público iria encontrar ao adentrar suas portas: uma nova arte, um novo conceito, um novo olhar.

No século XIX inglês, o movimento estético e arquitetural conhecido como *gothic revival* (revivalismo gótico) foi um dos mais pujantes em termos dos debates estéticos e morais que alinhou e, paradoxalmente, considerado um dos momentos mais empobrecidos da história da arquitetura segundo as análises posteriores, em especial as fundamentadas nos princípios do movimento moderno. Opções estéticas, religiosas e sociais pertencentes ao *revival* foram assim descartadas como um equívoco – ingênuo ou intencional – de uma época que não criou o novo e sonhou recuperar uma ordem medieval já não mais existente.⁶³

A leitura moderna da arquitetura dos museus do século XIX, aqui enfocando a Inglaterra, mas que refletiu fortemente no novo polo cultural que se formava nos EUA com destaque para Nova York, era de uma postura frente à arquitetura de reviver sob o ponto negativo o passado; a falta do novo foi a grande crítica do moderno com relação ao que foi produzido nos anos anteriores. Uma tentativa falha de recuperar uma ordem que não correspondia ao cenário do momento, à um mundo que estava longe de ser medieval, cada vez mais e mais industrializado.

Foi preciso repensar o espaço de modo que a missão do museu fosse colocada presente e retificada por sua arquitetura. Na arquitetura modernista prevalecia a função sobre a forma, a utilização de materiais da indústria que fossem acessíveis, de rápida fabricação e duradouros, sem adornos que servissem apenas ao propósito decorativo, e era desejável que tivesse em sua estética os traços da nova arte. O prédio do museu deveria integrar o cenário urbanístico do século XX, em toda sua modernidade, e teve como propósito tornar-se referência dos valores modernos de progresso, inovação e universalização.

⁶³ MENEGUELLO, C. *Da ruína ao edifício – neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2008. P 96.



Fig. 11: Exterior do MoMA, 1939.

O grande exemplo de museu moderno, tanto em sua base conceitual como em sua arquitetura, é o *Museum of Modern Art*, fundado em 1929, em Nova Iorque. Foi o primeiro museu a ter o termo “moderno” em seu nome, marcando definitivamente seu intuito. O MoMA inicialmente não tinha uma coleção própria e teve como objetivo central levar aos Estados Unidos os grandes nomes da arte que estava sendo produzida no momento, ou nos breves anos anteriores, atualizando as referências artísticas em Nova Iorque. Exposições temporárias de Cézanne, Gauguin, e diversos pós-impressionistas, por exemplo, foram as primeiras exibidas no museu, que se propunha em apresentar uma arte que o MET não aparentava ter interesse em abrigar.

Seu curador era Alfred H. Barr, historiador da arte, e um dos maiores defensores da arte moderna no cenário norte-americano, bem como dos valores modernos em si. A exposição *Machine Art* em 1934 marcou a história dos museus modernos quando Barr exibiu diversos objetos do dia a dia, utensílios, maquinários domésticos, industriais e científicos, em uma apologia à modernidade, suas máquinas, e tudo o que ela é capaz de produzir. A ampliação do conceito de arte foi feita ao colocar no museu, local que tradicionalmente legitima a arte, tudo o que a indústria foi capaz de produzir, valorizando o progresso e a estética do novo design. Não apenas nos objetos-obras apresentados, mas o modo de exibição de sua curadoria também reforçava o objetivo da exposição, ao colocar as peças em salas neutras, com o mínimo de interferência das paredes e pedestais.

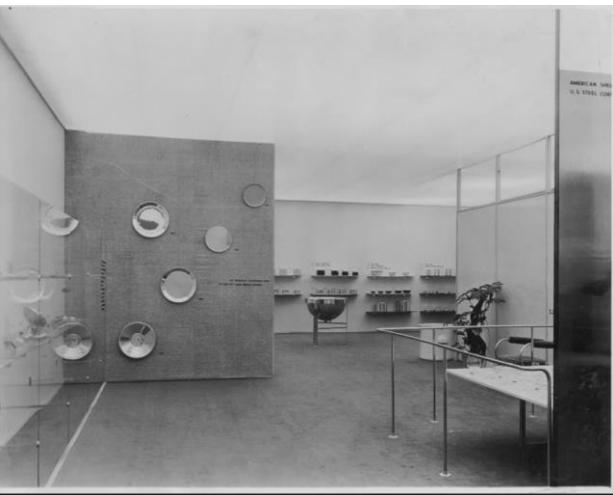


Fig. 12 e 13: Vista da exposição *Machine Art*, no MoMa, em abril de 1934.

Como é possível observar nas figuras acima, a atenção dada para instalação das peças tanto quanto para a exposição em si, foi notável. O objetivo era deixar o objeto em total evidência, falando por si sem maiores interferências. Hopkins, ao tratar das fotografias de divulgação da exposição, pontua:

These interior views contrast vividly with a photograph of a sleek propeller mounted to the outside of the museum's entrance to announce the exhibition amid the chaos and disorder of the surrounding city – which was, of course, the exhibition's point. Modernism aimed to offer a break with all that came before it.⁶⁴

⁶⁴ HOPKINS, O. Op. Cit. p 183.

Essa busca pela neutralidade do museu com relação as obras ali exibidas foi uma das marcas da museologia moderna que iniciou o processo do que futuramente se desenvolveria no formato do *cubo branco*, que insiste em permanecer em diversas instituições até os dias de hoje.

Esses primeiros museus modernos visavam colocar o objeto de arte como soberano e pleno, enfocando apenas a arte em si, sem maiores contextos ou outros elementos que distraíssem a atenção da obra de arte. Tudo aquilo que não tinha uma função prática, era descartado e as decorações do museu desapareceram. A essência era abrigar a arte, em toda sua complexidade e discussão, e não intervir sobre ela.

A galeria é construída de acordo com preceitos rigorosos (...) O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. (...) Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. A arte existe numa espécie de eternidade (...) não existe o tempo.⁶⁵

O’ Doherty, em seu livro *No interior do cubo branco*, faz uma série de reflexões sobre esse legado do museu moderno, as salas brancas e neutras de suas galerias. Se a revisão da participação do observador pode ser considerada uma, dentre as várias, que compõe o que conhecemos como arte moderna, colocando o visitante do museu como ativo frente à obra de arte, ao mesmo tempo a galeria moderna e sua neutralidade podem ser interpretadas como causadoras de um efeito reverso. A obra é deixada em exposição isolada, única, como uma arte capaz de falar por si sem maiores contextos; ao mesmo tempo que pode ser pensada como um convite para reflexão ou mesmo para a construção da arte, muitas vezes foi encarada como um retorno a sacralização desta.

A obra foi colocada como suprema e intocada, em uma áurea de pureza, silêncio e luz. A proposta de apenas limpar os ruídos externos, criando uma atmosfera quase intimista do observador com a obra, por muitos críticos foi vista como uma forma de isolamento tão grande,

⁶⁵ O’DOHERTY, B. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

que ela se distanciou do público, hierarquizando a relação. Retomaremos esse ponto quando formos tratar da organização do MASP e do projeto do casal Bardi para o museu.

No MoMA, Alfred Barr inovou não apenas na escolha das obras, modo de exibição e com relação aos artistas que seriam exibidos no museu, mas em sua organização e classificação. Quando o MoMA já havia formado o início de sua atualmente vasta e renomada coleção, através do patrocínio de empresários como Nelson Rockefeller⁶⁶, o curador não exibiu as obras separando-as por período ou mesmo nacionalidade, como seria o comum até então, mas sim por categorias como pintura, escultura, desenho e posteriormente arquitetura, fotografia e filme. Essa nova classificação marcou uma diferença fundamental no pensamento moderno: não importava mais o contexto ou mesmo a composição e tema, e sim o objeto, seu material e seu suporte, em um reflexo do funcionalismo.

Quando foi decidido que seria construído um prédio projetado especificamente para ser a nova casa do MoMA, foram convidados dois arquitetos, Philip L. Goodwin e o moderno Edward Durell Stone. O objetivo era apresentar um projeto que abrangesse não apenas os desafios exigidos pela nova arte que seria exposta no museu, bem como seu programa educacional, mas principalmente que servisse de símbolo da missão do MoMA e de toda a ideologia por ele defendida.

Since architecture is one of the arts in which it [the Museum] is deeply interested, its own new building had to serve as public evidence of its aims and ideals. Thus, the design became, in all truth, a part of the museum collection – the only part permanently and indefinitely on display. Whatever type of building was erected could not but be judge rigorously, by the outsider as part and parcel of the whole contemporary

⁶⁶ Para saber mais sobre a relação dos Rockefeller com a fundação do MoMa, acessar: <https://www.christies.com/features/The-Rockefellers-and-the-road-to-Modern-Art-8847-1.aspx>
<https://www.rbf.org/about/our-history/timeline/museum-modern-art>.

A relação entre a família e o museu até hoje tem grande impacto na história e coleção do MoMA: <https://news.artnet.com/art-world/moma-david-rockefeller-1457389>. Inclusive esta relação tem sido fortemente criticada atualmente; o coletivo ativista *Decoloniza This Place* (<https://decolonizethisplace.org/>), tem uma forte ação contra o MoMa em seu movimento *Fuck MOMA: Na Open Call to Action*, em que eles publicamente condenam o museu por ainda aceitar o apoio dos Rockefeller, uma família cuja fortuna é estruturada no petróleo, combustível fóssil altamente criticado frente aos ativistas pela Emergência Climática em todo mundo. Além disso, eles criticam o MoMA também com relação a descolonização, acusando o de ser cúmplice de opressão global e por sua falha ao ser inclusivo, tanto em sua coleção, como no programa ou mesmo na equipe do museu: “with predatory billionaires at its helm, the museum has been a clearing house for capital, a showcase for domination, and na ecocidal machine”. https://static1.squarespace.com/static/5c5e0c57d86cc9226827c754/t/6127cc6be338366a540418b0/1629998189041/Strike%2BMoMA_Pamphlet_PrinterSpreads.pdf

art movement, and by the insider according to the high criterion set by its own contents.⁶⁷

Os museus modernos então, construídos no início do século XX, bem como aqueles que se fundaram no final da década de 1940 e nas décadas de 1950/60, após a drástica interrupção da Segunda Guerra, passaram a ter a arquitetura não apenas ocupando posição de arte, mas como a base de sua estrutura conceitual. A primeira obra moderna exibida pelo museu moderno era nada mais nada menos do que ele mesmo.

1.5.2. O interior do moderno – educar

Como visto, houve no modernismo em geral uma valorização de tudo o que a indústria produzia e toda a melhoria que ela era capaz de trazer a vida humana. A máquina, os produtos produzidos em massa, os utensílios domésticos precisavam ser vendidos e incorporados no dia a dia das pessoas. A função da nova arte era tornar novo design mais do que aceito, desejado. Desta forma, o design industrial surgiu como uma das artes centrais e era preciso formar novos tipos de artistas, bem como treinar o olhar do público consumidor.

A fotografia e o filme evoluíram de maneira acelerada, tornando possível a circulação da informação e da imagem em uma velocidade nunca vista. As obras de arte, sejam as modernas, seja a dos grandes mestres, de qualquer parte do mundo, poderiam estar nas mãos de todos pelas fotografias de um livro. Era a popularização da arte em uma escala que não havia acontecido até então. Deste modo, ao museu moderno coube a função incorporação das novas artes e de uma apologia mais profunda: era preciso educar. Educar público e artista. Educar para o novo.

Foi na Alemanha, em 1919, que se inaugurou a pioneira escola de arte e design, *Bauhaus*⁶⁸, fundada pelo arquiteto Walter Gropius. A escola funcionou até 1933, quando o crescimento do partido nazista e os conflitos que deram origem a Segunda Guerra Mundial inviabilizaram sua existência. O objetivo inicial da instituição foi a reconciliação entre as chamadas artes decorativas e aplicadas com a tecnologia do progresso industrial. Sob influência de William Morris e seu movimento de *Arts & Crafts*, na Inglaterra, Gropius buscou “to create a new guild

⁶⁷ RICCIOTTI, D. “The 1939 Building of the Museum of Modern Art: The Goodwin-Stone Collaboration”, In: *The American Art Journal* vol. 17, nº3. Kennedy Galleries, summer 1985.

⁶⁸ FRAMPTON, K. “The Bauhaus: Evolution of an Idea 1919–32”. In: *Modern Architecture: A Critical History*. Nova York: Thames and Hudson, Inc., 1992.

of craftsmen, without the class distinctions which raise an arrogant barrier between craftsman and artist”⁶⁹.

Visando unificar arte, design e artes decorativas com tecnologia, o currículo pedagógico da Bauhaus tornou-se referência para as escolas de arte do mundo, bem como para os museus, que passaram a repensar sua participação como instituição de educativa. A escola alemã não foi um museu, mas ensinou e formou referenciais de artistas e, posteriormente, arquitetos⁷⁰ modernos do mundo, e incluiu uma série de exposições em que eram exibidas as obras e peças desenvolvidas nas suas salas de aula e ateliês.

Os cursos seguiram uma abordagem que unia teoria com aulas práticas⁷¹, e ensinou os princípios básicos do design, estética, teoria das cores, ótica, materiais e história da arte. Seus alunos seguiam posteriormente para o ensino técnico como desenho, projeto, pintura, entre outros. Dentre os artistas que tiveram sua formação na escola alemã, podemos incluir os conhecidos Paul Klee e Wassily Kandinsky.

O design, porém, merece destaque na Bauhaus; foi como a concretização da missão da escola ao unir a criação, o processo artístico ao processo industrial e tecnológico, ou seja, um resumo dos valores da modernidade.



Fig.: 14: Cadeira Wassily, de Marcel Breuer, 1925.

O exemplo da *cadeira Wassily* (fig. 14) ilustra a produção moderna da Bauhaus. O nome popular foi dado alguns anos mais tarde e faz referência ao fato de o artista Marcel Breuer ter produzido uma de suas cadeiras especialmente para o seu então colega Wassily Kandinsky após

⁶⁹ BAYER, H.; GROPIUS, W. (ed.) *Bauhaus 1919–1928*. Londres: Secker & Warburg, 1975.

⁷⁰ O curso de arquitetura só foi introduzido na Bauhaus a partir de 1927.

⁷¹ ITTEN, J. *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. Nova York: John Wiley & Sons, 1963.

o artista ter manifestado sua admiração pela peça. A cadeira revolucionou pelo seu design moderno, pelo traço reto, pela apologia a função e pela escolha de seus materiais. O sistema tubular de ferro demonstrou como a indústria era capaz de fazer algo belo, brilhante, resistente (apesar das curvas e cantos arredondados) e incrivelmente leve. O custo de produção era baixo e a partir da década de 1930 ela foi produzida em massa, popularizando o design moderno.

A Bauhaus teve influência internacional não apenas via sua produção, mas por todo setor pedagógico inovador proposto. Quando o nazismo cresceu na Alemanha, muitos dos artistas e professores da escola se exilaram nos Estados Unidos e outros países europeus, levando com eles todo conhecimento e inspiração de sua formação, espalhando ainda mais os valores e ideias para a educação de novos artistas, que diversas vezes foram acolhidos dentro dos museus modernos.

1.5.3. A Segunda Guerra Mundial: a transformação do moderno

O crescimento do partido nazista na Alemanha teve impacto direto nas artes. A pureza defendida pelos adeptos de Adolf Hitler correu no campo das artes, defendendo o naturalismo, a harmonia e a perfeição realista, e grande parte da arte moderna foi rejeitada e condenada⁷². A exposição de *Arte Degenerada* aconteceu em Munique em 1937, organizada por Joseph Goebbels, e exibiu cerca de 650 obras que haviam sido confiscadas dos principais museus alemães. Após a inauguração, a exposição tornou-se itinerante e viajou a Alemanha em escolas e sedes do governo, de modo a exibir ao maior número possível de alemães aquela que era considerada uma arte inferior, condenada e a qual era comparada com trabalhos produzidos por pacientes internadas em hospícios com doenças mentais. Foram expostas junto a fotografias de pessoas deformadas, visando causar repúdio no público visitante.

O objetivo era horrorizar, ridicularizar e, seguindo novamente o princípio de exibir aquilo que era considerado negativo, educar para o belo ao rejeitar o feio. Artistas modernos, ou de raça não ariana, bem como judeus, entre outras minorias, foram proibidos de pintar e produzir, e muitos foram perseguidos, tendo que fugir para o exílio, junto com professores, curadores e outros profissionais da arte. Diversas obras modernas foram destruídas, o que é até hoje considerado uma perda irreparável para história da arte e da humanidade.

⁷² ADAM, P. *Art of the Third Reich*. Nova York: Harry Abrams, 1992.

Artistas modernos de todo mundo foram considerados inapropriados; para citar alguns nomes temos Pablo Picasso, Paul Gauguin, Max Ernst, Hans Richter, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, entre tantos outros⁷³.

Os bombardeios que aconteceram em diversas cidades da Europa, obrigou museus a retirarem e esconderem suas coleções, de modo a proteger as obras do roubo e da destruição. Em Londres, uma das capitais mais atacadas pelos nazistas, as estações de metrô serviram de abrigo para diversos quadros, bem como minas desativadas esconderam as coleções de museus como *British Museum*, *National Gallery* e *Tate*. Grande parte dos museus europeus fechou, muitos foram de fato bombardeados como o caso da *Tate*, e a produção moderna da arte foi bruscamente interrompida; a maioria do que foi produzido precisou ser feito de forma clandestina ou em países mais distantes como Estados Unidos, que apesar da participação na guerra, estavam longe dos ataques alemães.

O mundo que ressurgiu após a Segunda Guerra, inevitavelmente, era bastante diferente de antes. Pela segunda vez em um século a Europa, e agora parte da América e Ásia, havia sido assolado por uma guerra que devastou e matou milhares, demonstrando um poder bélico nunca visto. A dor e desespero da guerra marcaram a produção e artistas como Jackson Pollock, Alberto Giacometti e Francis Bacon, por exemplo, que expressaram a morte das utopias.

O imediato pós-guerra foi marcado por uma revisão profunda na cultura de modo geral. Com a revelação do Holocausto em meados de 1944, após uma análise da destruição causada em considerável parte do mundo, a arte como era não bastava. A violência que sofreu a população civil, os massacres e genocídios não apenas da Segunda Guerra, mas dos conflitos político-sociais ocorridos no século XX, todos os acontecimentos apontavam para um fracasso crítico das esperanças que havia no papel humanizador da arte e da cultura. A desconfiança com relação às vanguardas demonstrou que elas já não eram efetivas no novo contexto (BOZAL, 2003).

No campo dos museus, o pós-guerra também foi período de transformação; com a Europa ainda em recuperação e a nova bipolaridade entre União Soviética versus Estado Unidos, surgiu uma espécie de campo aberto e revisão dos focos de influência nas artes. Ao mesmo tempo que tínhamos uma arte que questionou o ocorrido, que buscou as razões do horror, havia também um movimento cultural forte com um certo otimismo em forma de um desejo de mudança

⁷³ Para mais: MINNION, J. *Hitler's list: an illustrated guide to "Degenerates"*. Liverpool: Checkmate Books, 2005.

definitiva. A arte e a educação ressurgiram como caminho para humanizar uma sociedade que se mostrou monstruosa.

Autores como John Dewey e seu texto *Democracia e Educação*⁷⁴, foram resgatados como fonte de inspiração contra o autoritarismo fascista. Dewey desenvolveu o que ficou conhecido como Educação Pragmatista ou Progressiva, que defendeu que o desenvolvimento humano, no caso aplicado às crianças, se dava como um processo social: “a educação variará de acordo com a qualidade da vida que predominar no grupo”⁷⁵. Para o autor, todo ser como indivíduo integra de forma inerente a sociedade que o cerca. Deste modo, ao transformar o indivíduo, a sociedade se transformaria, bem como ele ressaltou a necessidade de um ambiente de educação que fosse propício, pois influenciaria diretamente na formação do ser individual.

A educação não deveria ser tida como um processo de transmissão do conhecimento, mas algo inacabado, em que o aluno vivencia e constrói o saber. Só assim ele seria capaz de aprender verdadeiramente e ao mesmo tempo inovar ao propor soluções. Em seu laboratório-escola, em Chicago, Dewey desenvolveu atividades que exigiam “iniciativa, capacidade de ampliar reflexões (...) responsabilidade para com os outros e a sociedade”⁷⁶. Para ele, a democracia só seria atingida de fato se fosse composta por cidadãos participativos e ativos, e era preciso ensinar as crianças a se tornarem tais cidadãos.

O autor Herbert Read, foi um dos autores do pós-guerra inspirado pela teoria de Dewey: “só nos tempos modernos, como nas obras de John Dewey e Edmond Holmes, temos algo parecido com uma teoria da educação perfeitamente integrada numa concepção democrática da sociedade”⁷⁷. Seu livro *Educação pela Arte*, tornou-se referência no campo das artes e afetou diretamente os museus dos anos 1950/60, incluindo o MASP, como veremos a seguir.

Yet amid the devastation and destruction, many saw an opportunity for making the world anew, of creating a new international order based on internationalism, consensus, and liberal values, of devoting collective energies to build a better future to be enjoyed by everyone. It was both a moment of pragmatism as nations faced the urgent need to rebuild, to

⁷⁴ DEWEY, J. *Democracia e Educação – Introdução a Filosofia da educação*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ READ, H. *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, 2018. P. 20.

house and feed their people, but also, for many, one of optimism, opportunity, and idealism.⁷⁸

Para Hopkins, o momento do pós-guerra teve também por um otimismo pela construção de um mundo novo; a defesa do poder transformador da industrialização e da tecnologia que poderia ser utilizado no processo de reconstrução. A arquitetura desse período foi marcada pelo idealismo moderno com projetos de urbanização, casas populares, hospitais, escolas e museus. Para ele a década de 1950 foi marcada pela proliferação de fato do museu moderno pelo mundo, e países que já tinham a semente moderna, como o Brasil que seguia após a sua Semana de Arte Moderna de 1922, se destacou com a fundação de museus de arte moderna, a criação de renomados prédios modernistas, o projeto de Lúcio Costa para Brasília e o MASP.

⁷⁸ HOPKINS. Op. Cit. P. 189.

CAPÍTULO 2.

O museu e o moderno no pós-guerra – internacionalização e democratização

A questão do público foi central para os curadores e diretores do novo museu moderno. Um público não particularmente preparado, mas a ser atraído, tanto quanto possível, para o interior e para as atividades dos museus. Esse discurso é recorrente na narrativa do pós-guerra onde diversos equipamentos político-social de bem-estar da população passaram por um processo de governação e foram orientados para utilização e educação das massas. Ocorreu um movimento considerável de construção e reconstrução de museus em áreas urbanas estratégicas, que passaram a ocupar espaços das cidades considerados de fácil acesso e grande circulação como parques, centros universitários, zonas industriais e operárias (BALLARIN, 2016). Estruturas menos grandiosas e pretenciosas, e com maior apelo popular imperou na nova arquitetura que visou fornecer aos cidadãos cultura e conhecimento.

Os museus assumiram função de difusão, como veremos ao longo deste capítulo, ao discutir as teorias de curadores, intelectuais, diretores e seus planos de formação para os novos museus. Essa abertura, tanto do ponto de vista físico e arquitetônico, como conceitual de tais instituições, pôde ser percebido por um considerável movimento de exposições itinerantes e mostras nacionais, e acontecimentos públicos relacionados ao museu, publicações e organizações internacionais ligadas a tais instituições.

O contexto para além da Europa e dos Estado Unidos, como especificamente nesse estudo o Brasil, contou com um tecido sociocultural significativamente diferente. Os novos museus que se formaram nesses anos de 1950, como os Museus de Arte Moderna⁷⁹, e para nós com maior atenção o Museu de Arte de São Paulo, operaram em um panorama específico quando comparado a realidade europeia, ou a norte-americana, com a qual compartilhou significantes semelhanças, mas seguiu de maneira mais ampla temas gerais no campo de discussão museológica, como a nova arquitetura, a abertura e flexibilização do museu e participação crítica do público em formação.

A ideia da democratização da cultura, da arte e, inevitavelmente, do museu, pode ter suas origens na Europa moderna pré-guerra, mas ganharam força crítica a partir da década de 1950/60; não apenas no velho continente, mas internacionalmente. Museus passaram a ser

⁷⁹ BARBOSA, M. *MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947 – 1969)*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2015.

vistos como máquinas didático-sociológicas, como colocam pensadores como Willem Sandberg⁸⁰, a quem retornaremos adiante, que pensaram o fim da cultura como dispositivo burguês, ao mesmo tempo que terminaram por perpetuar características elitistas em um contexto capitalista industrial.

O nascimento do MASP se deu nesse momento. Resultado de uma parceria entre um empresário das comunicações brasileiro, Assis Chateaubriand, e um idealizador e curador italiano, Pietro Maria Bardi, junto da esposa e arquiteta Lina Bo, o museu surgiu como um projeto que, como veremos, teve diretrizes claras e objetivas, bem como políticas complexas. O Museu de Arte de São Paulo fez parte desse contexto do pós-guerra, da internacionalização do debate museológico, do poderio da arquitetura funcional e da ideologia de democratização e educação pela arte, mas inserido em um Brasil que ofereceu um novo modo de concretizar os princípios do museu moderno.

2.1. Construção e reconstrução

A construção ou reconstrução dos edifícios de uso cultural foi teve destaque no contexto da Europa do pós-guerra. A partir de 1945, ocorreu a reabertura dos museus nas principais capitais e grandes cidades europeias, como Paris, Londres, Roma, Florença, Milão, Dresden, entre outras; muitos haviam sido danificados ou destruídos e reabriram com grandiosos projetos de reforma ou construção de novas sedes. Para além da renovação cultural e urbana em geral, diversas cidades repensaram áreas que haviam sido inteiramente danificadas, de modo a não

⁸⁰ Willem Sandberg (1897 – 1984) foi um curador holandês, conhecido por sua participação na resistência durante a II Guerra Mundial. Foi curador do *Stedelijk Museum* onde trabalhou de 1928 até sua aposentadoria em 1962. Falaremos mais sobre ele a seguir.

apenas reconstruir prédios, mas sim atribuir nova função e valor, como foi o caso do *South Bank*⁸¹, em Londres, ou *Kulturforum*⁸², em Berlim.

Questo fenomeno ha un primo livello di lettura: il museo – e in particolare modo il museo d’arte – riveste sempre più i panni di uno degli spazi pubblici per eccellenza, nel quale una comunità torna a riconoscersi dopo la parentesi del conflitto. Il cittadino, una volta sanate le ferite, è desideroso di migliorare le proprie condizioni di vita e la propria istruzione, acquisendo in tal modo una maggiore consapevolezza della sfera pubblica. In un panorama di fabbisogni culturali sempre più sentiti – e non esenti da strumentalizzazioni politiche – il museo non sfugge alle critiche.⁸³

O museu foi pensado como primeiro nível de interpretação cultural, com destaque pelo museu de arte, em seu papel social, sua atuação no espaço público e na formação da cidadania. O museu não escapa às críticas, como pontua neste trecho o autor Matteo Ballarin em seu estudo

⁸¹ A área do South Bank foi uma região industrial até o momento da Segunda Guerra e foi devastada pelos bombardeios na capital inglesa. Após 1945, a cidade decidiu revitalizar esse espaço com os princípios que norteavam as discussões sobre cultura e urbanização do pós-guerra: criar um espaço de apologia e propagação da cultura, ciência, indústria, design e arquitetura como modo não apenas de entretenimento para a população assolada pela guerra, mas como forma de moldar um futuro melhor. O *Festival of Britain* aconteceu em 1951 e foi a consagração desse projeto, inaugurando o Royal Festival Hall (único edifício do período que permanece até hoje) como um festival de arte, cultura e tecnologia que movimentou a área e incentivou a construção de novas instituições culturais renomadas até hoje, como considerado ícone modernista do pós-guerra, o *South Bank Centre*, a *Hayward Gallery*, com seu design brutalista (que chegou a ser eleito o prédio mais feio da Britânia em 1960, data de sua inauguração, por seu caráter arquitetônico inovador) ou ainda o geométrico *National Theatre*, de Denys Lasdun. A região do South Bank até os dias de hoje é referência como exemplo e espaço de discussão e construção da cultura e da formação do público; recentemente foi colocado como central no debate sobre espaço público e cultura popular devido ao seu *Undercroft Skate park*, pista de skate e que foi considerada local de nascimento do skate britânico, com exemplos de nomes da *Street Art* londrina e formação de renomados representantes do skateboard. Para mais sobre essa discussão do espaço público: JONES, A. J. H. *On South Bank: the production of Public Space*. Londres: Routledge, 2014. E para mais sobre a reconstrução do South Bank pós-guerra: GALINO, M. *London’s South Bank*. Londres: Your London Publishing, 2023; catálogo *The Festival of Britain and South Bank Exhibition 1951*, Londres: 1951; online: <https://alondoninheritance.com/londonvistas/building-the-foundations-of-the-royal-festival-hall/> (acesso ago/23)

⁸² Semelhante ao caso do South Bank é o espaço alemão *Kulturforum*. Durante a Segunda Guerra, a coleção dos Grandes Mestres que se encontravam na capital alemã foi dividida entre o *Bode Museum* e um espaço temporário construído em Dahlem, separados pelo muro de Berlim. Com o fim da guerra, o desejo de união da cidade e da coleção de arte, como símbolo de reunificação e o apelo a uma revitalização da cidade e sua cultura, foi construído nessa área *Kulturforum* (fórum da cultura), durante os anos de 195/60, diversos prédios com funções culturais como museu, salas de concerto, teatro, entre outros. Tendo o modernismo como norte, diversos prédios desse espaço são considerados ícones da arquitetura moderna alemã, como os orgânicos prédios de Hans Scharoun ou a *Neue Nationalgalerie*, desenhada por Mies van der Rohe. Para mais, recebemos a indicação: JÄGER, J. MARLIN, C. *Neue Nationalgalerie – Das Museum von Mies van der Rohe*. Berlim: Staatliche Museen zu Berlin, 2021.

⁸³ BALLARIN, Matteo Rivièrè, Sandberg, Bardi – *Il Museo degli anni cinquanta*. Veneza: DODO/IUAV, 2016.

e tradução *Il Museo degli anni cinquanta*. Como instituição tradicional europeia, passou por um processo de revisão, para não dizer acusação, visando uma ação cultural viva e em sintonia com a contemporaneidade desse pós-guerra. Intensificou-se o debate e a crítica em torno de tal instituição, bem como a criação de novos projetos e modelos de museu de arte:

Chi auspica un modello lontano dal tradizionale archetipo classicheggiante, attributo di una borghesia non più rappresentativa delle nuove istanze sociali aperto ai fermenti culturali di una nuova èra, non può non trovare un alleato nelle esperienze che, a partire dall'inizio del novecento, hanno legato l'arte d'avanguardia e lo spazio espositivo.⁸⁴

A arte moderna pôde ser vista como aquela que validou o pensamento da segunda metade do século XX. Ao retirar o aspecto traumático e subversivo, ela se colocou como profundamente ligada ao contemporâneo; negando a inércia, pôde ser utilizada como dispositivo político e era ao mesmo tempo acessível e inteligível, principalmente quando amparada por aparato didático no museu.

Dentre algumas dessas vozes que almejavam alternativas para os museus destaca-se o designer gráfico e curador Willem Sandberg, que de 1945 a 1962 foi diretor do *Stedelijk Museum*, em Amsterdã. Para o diretor, o museu deveria focar no futuro e encontrar caminhos para auxiliar a sociedade a desenvolver consciência de sua própria época (SANDBERG, 1973), abandonando a fixação que muitos museus e historiadores da arte tinham pelo passado e pelos cânones.

Inspirado fortemente pela Bauhaus, e utilizando sua experiência com exposições comerciais, Sandberg propôs que o *Stedelijk* fosse um local de produção de arte, para além de exibição e conservação, abrindo espaço para o diálogo com o público, que atribuiria o seu valor às obras ali produzidas, além de ter reorganizado as galerias do museu de modo a aproximar a coleção, o acervo, da vida cotidiana. Além disso, reformou o museu acrescentando espaços de socialização, como café, restaurante, salas de projeção e palestras, e até mesmo um playground, como instrumentos de atração e manutenção do visitante, que passou a ver o museu como espaço público (CAGOL, 2015).

Era o anti-museu, como definiu Eveline Schlumberger (SCHLUMBERGER, 1973) quando comparado ao museu tradicional que imperou até momentos antes da guerra. A questão da vitalidade era o conceito chave para o novo museu de Sandberg; a exposição *Vitaliteit in de*

⁸⁴ BALLARIN, 2016. Op. Cit.

Kunst (a vitalidade na arte), em que ele dividiu curadoria com Paolo Marinotti, foi um marco na trajetória das exposições modernas ao designar um tema como conceito inicial de exposição⁸⁵, frente as tradicionais categorizações da história da arte. Para Cagol, a ação de colocar a vitalidade como central para as políticas museológicas foi seguido de perto por outros museus de arte e instituições como, por exemplo, a Bienal de Veneza.

A *vitalidade* era um conceito que deveria estar presente nas obras do museu, e desta forma serviria como um alerta ao visitante para despertá-lo para o momento presente, para uma conscientização da sociedade. Como argumenta Cagol:

The thematic contemporary art exhibition allowed its organizers to articulate urgent issues, providing a convincing alternative to museums' prior concern with art history. This approach helped to redefine the functions of the museum with respect to the present and to its public, overcoming its past elitism (...)⁸⁶

A arquitetura foi essencial no discurso de Sandberg para sua nova proposta de museu; ele uniu ao seu tema da vitalidade aos preceitos modernos de apologia aos materiais industriais, e utilizou o vidro como meio de criar o espaço do museu integrado a natureza, a área externa, aos arredores do museu e a cidade. O vidro também permitiu o diálogo entre o artista e seu público e sua transparência favoreceu a ideia do museu aberto, não apenas frente ao ambiente exterior do prédio, mas entre suas alas internas.

⁸⁵ Alguns exemplos de exposições temáticas aconteceram antes do pós-guerra produzidos por artistas e arquitetos convidados a responder a determinado tópico (imprensa, higiene), fortemente ligados ao design experimental. Para mais: KLONK, C. *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Londres: Yale University Press, 2009.

⁸⁶ CAGOL, S. *The body of energy (of the mind)*. Berlim/Londres: Revolver, 2015.



Fig 15: Ala nova do *Stedelijk Museum*, criada por W. Sandberg, 1954.

Ora come ora, la funzione di um museo d'arte contemporânea è, in gran parte, quella di esibire quegli oggetti che la nostra società non as ancora come utilizzare. Come tutti i malati, anche la nostra società há perso l'istinto di capire cosa sai giusto per essa e cosa non lo sia. Essa evita accuratamente di prendere uma posizione.

Amerei porre um'iscrizione all'ingresso dei nostri musei: colui che entra, dimentichi tutto ciò que há appreso sull'arte. E, sopra la porta di uscita: colui que esce, cominci a pensare. Tentate, soprattutto, di guardare com i vostri occhi.⁸⁷

Era preciso esquecer o que havia de conhecimento anterior das artes, da cultura, dos museus. Esse era o convite aos visitantes: esqueça o que aprendeu sobre arte. Sandberg colocou a missão do museu em destaque: “aquele que sai começa a pensar”; o museu como instituição que convida, ensina, permite a reflexão crítica, o pensar.

Durante os anos de 1920/30 os primeiros museus e instituições modernos surgiram, como vimos anteriormente o MoMA e a Bauhaus, como pioneiros em suas propostas de exibição e educação, ou em algumas iniciativas anteriores como a do curador Alexander Dörner⁸⁸, na Alemanha. Mas

⁸⁷ SANDBERG, W. *Riflessioni sparse sull'organizzazione di un museo d'arte contemporanea*. Apud BALLARIN, M. Op. Cit. p 45.

⁸⁸ Alexander Dörner foi um importante historiador da arte, crítico e curador alemão. Formado pela Universidade de Berlim, em 1923 ingressou no museu de Hannover, onde dois anos depois tornou-se diretor. Foi um dos maiores colecionadores de arte moderna da Alemanha e sua coleção, fortemente de Arte Construtivista, posteriormente confiscada pelos nazistas, incluía Piet Mondrian, Naum Gabo e Kazimir Malevich. Inovou ao

a Segunda Guerra obrigou o mundo cultural a rever o papel de suas instituições, e a urgência de educar o público, de criar uma solução para um mundo traumatizado e caótico se colocou como pauta obrigatória entre os curadores e intelectuais ligados aos museus. Foi a partir do final dos anos 1940 e durante os anos de 1950 que a ideia de um museu capaz de interagir com a nova sociedade, com novas funções urbanas e sociais, ganhou relevância e espaço na crítica e na iconografia, levando a discussão a um panorama institucionalizado e internacional.

2.2. ICOM e a internacionalização do debate museológico

Durante os anos 1920⁸⁹, o historiador da arte Henri Focillon⁹⁰, contribuiu com a história da museografia ao propor a criação de uma instituição internacional dedicada a pensar, debater e organizar os museus do mundo, dando origem ao *Office International des Musées*⁹¹. O OIM

propor uma nova forma expositiva que justapunha e agrupava pinturas e objetos no museu por tema e não mais por período; esse novo método pioneiro foi inclusive inspiração para seu colega Alfred Barr posteriormente no MoMa. Escreveu durante 1930-33 no *Museum der Gegenwart* (o museu de hoje, jornal que discutia as propostas modernas para museu, o que faz com que seja considerado também pioneiro na ideia de discussão e popularização de uma nova proposta para os museus de arte. Ver: CAUMAN, S. *The Living Museum – Experiences of an Art Historian and Museum Director, Alexander Dorner*. Nova York: New York University Press, 1958.

⁸⁹ O primeiro registro de organização e cooperação entre museus data do final do século XIX, 1889, quando curadores britânicos, marcando mais uma vez o pioneirismo do país no campo da história da museologia, se reuniram no *The Yorkshire Museum* para se organizarem e debaterem as questões dos museus, formando a *The Museums Association*. Apesar de se proporem internacionais, registros mostram que majoritariamente eram curadores inglês que se reuniam ao longo dos anos; no mesmo período assim formou-se a *American Association of Museums* (1906), nos EUA, e *Association des Conservateurs des Musées et Collections Publiques* (1923), na França. Após a Primeira Guerra, em meados dos anos 1920, depois da criação da Liga das Nações, o filósofo Henri Bergson fundou o *International Institute of Intellectual Cooperation*, que depois teria servido de inspiração para Henri Focillon. Para mais: BAGHLI, S., BOYLAN, P., HERREMAN, Y. *History of ICOM (1946 – 1996)*. Paris: International Council of Museums, 1998.

⁹⁰ Henri Focillon foi um historiador da arte francês; dentre outros cargos, foi diretor do Museu de Belas Artes em Lyon e professor em Lyon, Paris e depois nos Estados Unidos, onde se exilou e tornou-se professor em Yale. Focillon é considerado um pensador decisivo para história da arte e seu livro *Vida das Formas* abriu um novo horizonte para a compreensão da obra de arte. De maneira bastante resumida, seus estudos trazem três proposições básicas que foram posteriormente consideradas produtivas para a perspectiva de uma história da arte especulativa ao transcender idealismo e uma linguagem centrada em uma história da arte conceitual. Focillon considera a obra de arte como um objeto em si, com a sua realidade própria capaz de causar coisas por si, impressões e sentimentos. Uma segunda proposição é o fato de o historiador possuir uma concepção relacional e processual da obra de arte: como um lugar de negociação entre a ação do artista, a ação humana no geral, o material e a ideia. Por fim, a concepção materialista e relacional da arte estaria para ele associada a uma ideal dinâmica da forma. Tais concepções podem estar relacionadas a uma ideia especulativa do objeto. Esse novo conceito, ou modelo de análise permitiu um novo caminho para a historiografia da arte, em uma teoria que combinaria estética de produção artística e recepção e coloca então a arte como um processo nunca finalizado e que implicaria uma negociação entre os materiais, a atividade artística, a sociedade e o observador. Cf. MALDINEY, H. *Regard Parole Espace*. Paris: Cerf, 2012. E ainda: KUBLER, G. *Henri Focillon, 1881 – 1943*. In: *College Art Journal - CAA*, vol. 4, nº2, 1945. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/772442> (acesso ago/23)

⁹¹ <https://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo> (acesso ago/23)

teve como função arquivar documentação relativa aos museus, promover projetos que incluíssem pesquisa na prática museológica e publicar informações e conselhos⁹². Dentre as mais famosas iniciativas foi a revista *Mouseion*. De 1927 a 1939, a publicação foi considerada o maior canal de divulgação, promovendo eventos que incentivaram a cooperação internacional de instituições museológicas, com conferências, catálogos, propostas de atividades educativas para museus, entre outros⁹³.

Com materiais de crítica ao modelo museológico dos séculos anteriores, a *Mouseion* focou em conteúdos que defendiam a abertura do museu para a sociedade civil, bem como apresentar ideias modernas e de vanguarda. Durante a conferência internacional que ocorreu em Madri em 1934, o material produzido pelos debates foi considerado o primeiro manual de museografia, um veículo de transmissão da arte do futuro; como ideia central, a conferência defendeu que três deveriam ser os pilares do museu: conservação, comunicação e design (incluindo arquitetura) dos espaços expositivos e culturais e foram considerados indissociáveis (CATALANO, 2013).

Em seu artigo sobre a história dos museus italianos nos anos 1930, Silvia Cecchini⁹⁴ nos diz que os representantes italianos em tal conferência apresentaram uma dualidade que refletia a situação da Itália do período, e que teve Roberto Paribeni⁹⁵ na defesa de uma visão mais conservadora para o cenário museológico, buscando ainda manter os padrões dos museus do século XIX, enquanto Gustavo Giovannoni⁹⁶ propôs um equilíbrio entre conservação e a busca por uma funcionalidade dos novos espaços museológicos.

Apesar de diversos nomes de intelectuais italianos terem surgido na defesa de ideias mais modernas, foi apenas no contexto do início da Segunda Guerra que mudanças de fato transformaram o contexto italiano, que permaneceu mais tradicionalista quando comparado com países como Inglaterra, Alemanha e França no campo do pensamento moderno. A autora Antonella Huber, quando trata da museologia italiana, resume com dados: “But although 60%

⁹² BAGHLI, BOYLAN, HERREMAN. Op. Cit. P08.

⁹³ Outra obra de referência publicada pelo OIM foi o *Traité de Muséographie*, um modelo de enciclopédia que elencava e explicava as técnicas de museu, em três volumes. BAGHLI, BOYLAN, HERREMAN. Op. Cit. P09.

⁹⁴ CECCHINI, S. “L’Italia e l’Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell’arte, critica e restauro nei documenti dell’inchiesta Internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)”. In: *Il Capitale Culturale* nº 14, Università degli Studi di Macerata, 2016.

⁹⁵ Diretor geral de Antiguidades e Belas Artes. Para mais: <https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-paribeni> e <https://www.treccani.it/enciclopedia/antichita-e-belle-arti>.

⁹⁶ Diretor da Escola Superior de Arquitetura de Roma. Foi inclusive professor da jovem arquiteta Lina Bo. Para mais: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Gustavo-Giovannoni/>

of the museum buildings in Italy date from before the 19th century, 50% of all the museums, as institutions, were founded after 1945” (HUBER, 1997).

Com o final da guerra, o desejo de internacionalizar a discussão sobre museus retornou com novo ímpeto. Foi na primeira conferência geral da UNESCO, em 1946 em Paris, que surgiu então o *International Council of Museums*. O ICOM foi fundado com objetivo de desenvolver uma rede de cooperação entre profissionais e museus de modo a criar um debate e desenvolver critérios internacionais para a concepção, gestão e organização dos museus em todo mundo. Os autores do livro *History of ICOM*, ao tratar do período de 1948 – 1968, elencam as três maiores preocupações do ICOM de então, que eram: o papel educacional dos museus; exposições e circulação internacional de propriedade cultural, e conservação e restauração de propriedade cultural.

The word ‘Museums’ includes all collections, open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.

The early resolutions adopted already set out principles of ethics, education, conservation, research, and, in the terminology of the time, of museums as *civilizing influences*.

The third resolution underlines:

- The importance of the role played by museums in the popularization of arts, sciences and techniques and the opportunity for these establishments to act as civilizing influences.
- The importance of drawing the attention of the general public to these points
- The advisability of increasing its own sphere of influence ⁹⁷

Ao analisar a definição do ICOM, podemos destacar dois aspectos principais que se colocam relevantes para nosso estudo: o primeiro seria a organização com relação as funções do museu, que não teria somente o dever de conservar e exibir, mas também de educação e pesquisa, destacando o vetor pedagógico. Em segundo lugar, a direta referência a “popularização da arte”, bem como do conhecimento de modo geral, que tornariam o museu um local “civilizador”.

⁹⁷ BAGHLI, BOYLAN, HERREMAN. Op. Cit. P15.

Pode ser entendido como a institucionalização dos propósitos no museu moderno, agora museu do pós-guerra, reforçando a ideia de uma democratização da arte como caminho para a construção de uma sociedade civilizada; tais conceitos implicam por consequência a ampliação da ideia do público, que seria para além do intelectual e especialista, a população como um todo, ou como é comumente chamado em textos do período, para a *massa*.

Entender as resoluções propostas na primeira declaração do ICOM nos permite pensar de que modo a Europa e os Estados Unidos, os grandes polos culturais da época, visavam uma padronização do pensamento intelectual no campo da museologia, e de que maneira o mundo ocidental capitalista se organizou para desenvolver ferramentas de educação do grande público; tanto no sentido de ordem pacífica, após duas grandes guerras mundiais, como por se tratar de um momento político delicado de mundo bipolarizado nos princípios da chamada Guerra Fria e a potencial investida da União Soviética.

When the Museum [MASP] was founded (...) the fulfilments which the founders had in mind, were not merely the timidly museological ones, in a traditional sense: the Museum was intended to reach a less generical and indifferent goal. It was to be not the place of mere satisfaction of curiosity, but a center of living culture.⁹⁸

A citação acima é parte do texto intitulado *Didactic shows*, de Pietro Maria Bardi e foi apresentado na conferência do ICOM de 1947, na Cidade do México⁹⁹. Em uma análise do trecho é interessante perceber que, apesar de ter sido debatido em uma reunião em que líderes culturais de todo mundo se encontraram para pensar e discutir a definição internacional de museu, o diretor do recém-criado Museu de Arte de São Paulo apresentou-o como um museu que desejava se colocar para além das definições da museologia.

Pois naquele mesmo ano da inauguração do MASP, na Cidade do México, a Unesco convocava um Congresso de Museus. Pensei então em lá apresentar a experiência brasileira. Fui ao conclave e não me senti muito em casa: os discursos e as conversas daquele povoado museológico, notadamente vindo dos Estados Unidos, eram

⁹⁸ BARDI, P. M. "Didactic shows – report by Mr. P. M. Bardi, director, to the International Congress of Museums, held at Mexico City, in November 1947". Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/ Casa de Vidro. Ver completo em *Anexos* – item 1.

⁹⁹ "Cronologia da vida de PMB" – documento parte do Acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Casa de Vidro. (1.3094.3 e 1.3200.3)

convencionais, sobre a conservação e a administração, sendo raras as ideias de renovação dos sistemas para interessar o público (...) minha participação passou completamente despercebida, em parte também por ser o Brasil ainda distante do círculo cultural da época.¹⁰⁰

A resposta de P.M. Bardi à Conferência no México refletiu sua insatisfação com as ideias propostas no ICOM. Mesmo estando de acordo com o tema central do encontro – a questão da educação no museu e popularização das artes – o diretor em seu texto afirmou que havia um distanciamento das ideias internacionais “convencionais” para a proposta que desenvolvia no Museu de Arte relacionada a didática e ao público. Apesar da própria crítica com relação a recepção de sua fala, no ano seguinte Bardi foi convidado para escrever na *Museum*, revista ligada ao ICOM, a fim de divulgar a museografia do MASP, como coloca Marina Barbosa em sua tese¹⁰¹.

A questão didática como tema central do discurso permite também pensar sobre o modo como Pietro Maria Bardi gostaria que o Museu de Arte São Paulo fosse reconhecido internacionalmente. Ressaltar o setor pedagógico do MASP foi a maneira escolhida para apresentar e legitimar a importância do museu nesse novo cenário mundial. A fala de Bardi no ICOM admite iniciar a discussão sobre o contexto do MASP em toda sua complexidade: o debate museológico internacional, a herança europeia de seu fundador e diretor, a ideologia moderna do pós-guerra, bem como o contexto artístico brasileiro.

What remains unresolvable, however, is the extent to which one can understand the visual displays themselves as embedded with a particular ideology. Removed from Italy to Brazil, could modes of display first cultivated for fascist exhibitions serve new political arms?

102

As trajetórias de P. M. Bardi e Lina Bo são complexas e nem sempre contínuas. A dualidade com que diversas vezes se estuda o contexto da II Guerra Mundial, bem como o pós-guerra,

¹⁰⁰ BARDI, P. M. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982. P 40.

¹⁰¹ BARBOSA, M. *MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947 – 1969)*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2015.

¹⁰² ANAGNOST, A. *Spatial Orders, Social forms – Art and the City in Modern Brazil*. New Haven: Yale University Press, 2022.

não pode aqui ser aplicada no sentido cartesiano. Nem mesmo uma visão progressista na qual as vanguardas estéticas e os instrumentos de educação popular modernos das décadas de 1920/30 foram apropriados e utilizados como instrumentos de propaganda do totalitarismo, bem como aparato ideológico da cultura industrial capitalista. (BUCHLOH, 1984).

Coloca-se necessário para continuidade da pesquisa compreender partes da trajetória do casal Bardi, aqui destacando Pietro Maria Bardi, como idealizador teórico e diretor do MASP. O contexto italiano do jornalista, suas ações, bem como a sua rede de relações pode traçar um caminho que permite uma análise mais consistente de suas bases teóricas e ideológicas para a criação e desenvolvimento do Museu de Arte. Permite também pensarmos de que modo esse passado europeu, somado a vivência brasileira, foi capaz de criar uma instituição ambígua e complexa, como argumentaremos a diante.

2.3. Pietro Maria Bardi – europeu, moderno, diretor

No pós-guerra, pensar a imagem de um intelectual que participou de projetos fascistas era o suficiente para questionamentos duvidosos sobre sua ideologia e propósito. Porém, as figuras de Pietro Maria e Lina Bo Bardi se colocaram como complexas quando analisamos e comparamos a participação deles e suas formações, em sua terra natal, e posteriormente no Brasil, a partir de sua chegada, em 1946.

As mostras organizadas por Lina Bo, por exemplo, durante as décadas de 1960/70, oferecem uma contra narrativa ao discurso proposto por Buchloh, uma vez que sua sensibilidade vanguardista foi incubada sob o fascismo e se concretizou como um projeto de cunho esquerdista, *gramsciniano*¹⁰³, ao exibir uma produção cultural vernácula e popular no Brasil (ANAGNOST, 2019).

Se em um primeiro olhar o MASP, sua proposta artística, bem como seus projetos expositivos, didáticos e sua arquitetura, pode ser colocado como autônomo, em um estudo mais aprofundado é possível notar que muito do programa conceitual e mesmo visual do museu apresentou continuidades entre o contexto brasileiro do final da década de 1940 e 1950, e a Itália dos anos 1930, com a presença de uma ideologia de estética relacionada a indústria e sua propaganda.

¹⁰³ Exposições como *A mão do povo brasileiro*, bem como sua participação no Museu de Arte Moderna da Bahia podem ser pensadas como ações que evidenciam a noção de Gramsci do nacional e popular como uma rejeição a hegemonia burguesa da chamada alta cultura. Dito isso, a leitura de Lina Bo de Gramsci ainda transita no campo do especulativo, defendido por RUBINO, S. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi (1947 – 1968)*. Tese de Doutorado. Campinas, UNICAMP, 2002.

As trajetórias entrelaçadas do Museu de Arte com o casal Bardi complicam a narrativa comum e exigem um olhar mais atento a alguns pontos do contexto italiano para compreender a profundidade conceitual do museu paulista.

“Pietro Maria Bardi, a meu ver, tinha um intelectual abertíssimo, que guardava um ecletismo em seu fundamento teórico. Múltiplo.” Assim o definiu o arquiteto Sérgio Ferro¹⁰⁴, que conheceu Bardi quando jovem pelos corredores do primeiro MASP. A multiplicidade da figura de Pietro Maria Bardi é algo marcante em sua personalidade e influenciou as diversas atividades desempenhadas pelo italiano. Sendo o jornalismo uma de suas maiores e mais constantes ocupações, Bardi, além de escrever e editar jornais e revistas ao longo de sua vida, foi também galerista, *marchand*, crítico de arquitetura, estudioso das artes, colecionador e curador. Autodidata, viveu sempre na tangente do mundo acadêmico, apesar de ter criado relações com diversos intelectuais, professores e pesquisadores.

Paralelo a sua atuação como *marchand* de arte, P.M. Bardi trabalhou e publicou sobre arte moderna. Seu interesse pela arquitetura, no entanto, merece destaque. Engajado na defesa da arquitetura moderna, seus periódicos *Belvedere* e *Quadrante* tiveram essa arte como foco central de discussão. Foram importantes meios de divulgação nos quais P.M. Bardi fez a apologia dos princípios funcionalistas, geometrização da forma e uso de materiais industriais, como vidro, ferro e concreto, combatendo uma arquitetura até então dominada pelo excesso de ornamentação e pelo estilo neobarroco. Sua atuação no MIAR, Movimento Internacional pela Arquitetura Racionalista, o levou a uma aproximação com o então iniciante partido fascista italiano, com seu caráter moderno e revolucionário, que almejava ter a modernidade italiana refletida em seus prédios e monumentos.

A revista *Quadrante* reuniu defensores do chamado Racionalismo, aproximando P.M. Bardi de figuras como Giuseppe Terragni¹⁰⁵, Pier Luigi Nervi, Ubaldo Castagnoli, Giuseppe Pagano, entre tantos outros. A defesa dessa nova proposta para arquitetura urbana e governamental uniu diversos intelectuais, artistas e arquitetos italianos do partido fascista em seus primeiros anos –

¹⁰⁴ A entrevista completa com Sérgio Ferro sobre P.M. Bardi, Lina Bo e o MASP consta em: LOBÃO, Luna. *A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP*. Dissertação de mestrado sob orientação do prof. Dr. Nelson A. Aguilar. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2014.

¹⁰⁵ A revista *Quadrante* publicou um longo e importante estudo da obra do arquiteto Giuseppe Terragni sobre a *Casa del Fascio* (moderno prédio de escritórios localizado na província de Como, Itália). Essa obra do maior representante do movimento Racionalista teve diversas fotos e uma detalhada análise do projeto que é até hoje considerado o maior exemplo de tal movimento moderno na Itália. Tal publicação inclusive causou sérias discussões entre os fundadores da revista, Bardi e Bontempelli, levando ao fim da *Quadrante*. (Ver reportagem em Anexos – item 2).

grande parte dos quais vieram a se retirar e mesmo se exilar da Itália após a posição autoritária e sua participação na guerra. A arquitetura fascista do início visou ser moderna e racionalista, romper com os estilos anteriores de ostentação, decoração sem funcionalidade e rebuscamento, mas se alterou durante os anos finais, apelando ao monumental.

Em sua revista, P.M. Bardi e Massimo Bontempelli, também fundador e editor, discutiram e divulgaram os valores do Racionalismo, ao apresentar novos projetos arquitetônicos, relatório fotográfico de obras modernas, e fizeram a defesa da função social de uma arquitetura funcional que se colocou como acessível e inclusiva.

Enquanto a resenha era completamente política, seu conteúdo não era reduzível à mera propaganda. Sua missão também era explicitamente social. A revista endossava o desejo do estado fascista de estruturar de forma abrangente cada aspecto da vida social, vendo o conteúdo político da arquitetura como uma gama de seu compromisso com a metrópole e com a construção de uma identidade de massa por parte do público para o seu reflexo dos rituais tradicionais e padrões da vida cotidiana. Quadrante exaltava ambos o revolucionário e o atemporal. Seus escritores, muitos dos quais eram arquitetos em exercício, abraçaram o potencial poético da arquitetura de falar “liricamente” assim como didaticamente.¹⁰⁶

É possível traçar um paralelo entre a atuação e o alcance da revista *Quadrante* e a posição em que se encontrava P. M. Bardi. Dentro do partido fascista, Bardi criou relações com nomes marcantes da crítica e da história da arte de seu país. Inserido ativamente nas discussões sobre modernidade, escreveu sobre arquitetura racionalista apresentando discussões sobre novos materiais industriais, mais resistente e baratos, novas formas de execução e construção rápida e duradoura, novos projetos urbanísticos para cidades que propunha uma arquitetura mais socialmente acessível e funcional etc.

Para além da crítica e publicação em jornais e revistas, Pietro Maria Bardi foi, durante esse período, comerciante de obras de arte. Seu conhecimento, *expertise*, das artes adveio em grande parte de sua atuação como *marchand*, e sua especialização pode ser atribuída aos negócios.

¹⁰⁶ RIFKIND, David. “Pietro Maria Bardi, Quadrante e a Arquitetura da Itália Fascista.” In: *Anais Modernidade Latina – Os italianos e o Centro do Modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 2013. P 02. Para mais: FULLER, Mia. *Moderns Abroad: Architectura, Cities and Italian Imperislm*. Nova York: Routledge, 2007.

Diversos temas debatidos em seus ensaios e críticas derivaram do interesse na obra de determinado artista italiano, em sua divulgação e no crescimento de sua reputação, de modo a garantir bons valores em suas vendas (RUSCONI, 213).

Durante os anos 1920/30, em sua *Galleria Bardi*, em Milão, Pietro Maria Bardi demonstrou parte de sua multiplicidade ao criar um espaço de galeria moderno para exposição das peças à venda, unindo assim os negócios a sua defesa ideológica, como pontua Paolo Rusconi em estudo:

Um primeiro elemento de descontinuidade no contexto das galerias do período era a questão do espaço de exposição para pinturas e esculturas. Bardi estava convencido de que, para expor as obras mais modernas, seria necessário um lugar arquitetonicamente evoluído. Uma ideia nova, depois retomada com mais propriedade pelos irmãos Ghiringhelli para a *Galleria del Milione*, projetada e preparada por Pietro Lingeri. Os interesses específicos para a colocação das pinturas em ambientes com diferentes condições de iluminação deviam representar um novo elemento do critério moderno de concepção do comércio de arte. (...)

Outro aspecto inovador da galeria de Bardi dizia respeito à questão editorial, o espaço de exposições contava com a colaboração de uma série de revistas, edições e catálogos para facilitar a venda das obras. Também essa iniciativa, no entanto, não representava uma verdadeira novidade: em 1927, a *Galleria Pesaro* havia aberto uma seção de livros, tornando-se editora da revista anglo-saxônica *The Studio*. Outra galeria de Milão, dirigida por Enrico Somaré, era também a editora do periódico *Esame*. Contudo, as publicações da Sociedade Anônima Bardi caracterizavam-se, no panorama milanês, por seu caráter polêmico e atualidade artística.¹⁰⁷

Para Rusconi, Bardi esteve inserido na efervescência cultural da Itália dos entreguerras, mas é possível apontar para alguns diferenciais em sua figura. Sua ampla rede de relacionamentos entre artistas, arquitetos e intelectuais, advinda das variadas atuações profissionais, permitiram-

¹⁰⁷ RUSCONI, Paolo. "Rua Brera n.16 – A galeria de Pietro Maria Bardi", In: *Modernidade Latina – Os italianos e os Centros do modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC- USP, 2013. Pp 7-8.

no criar galerias diferenciadas, que incluíam espaço para suas publicações, unindo venda, propaganda, debate e divulgação.

Na realidade, Bardi usou a galeria como um trampolim para a sua ascensão social, mantendo como áreas distintas o mercado de arte e uma linha de intervencionismo cultural sobre as revistas. Dessa última questão também seria necessário destacar o papel do napolitano Edoardo Persico, chamado a colaborar nas atividades da galeria.¹⁰⁸

Uma das primeiras atuações do arquiteto e crítico Edoardo Persico em Milão foi na revista *Belvedere*. Foi ali que se tornou próximo a P. M. Bardi, com quem trabalhou diretamente; na futura *Galleria Il Milione*, revelou nomes como Giorgio Morandi¹⁰⁹, Giorgio De Chirico e Lucio Fontana¹¹⁰, que se tornaram importantes artistas defendidos por Bardi não apenas na Itália, mas internacionalmente.

Quando a fotografia de P.M. Bardi foi publicada na *L'Illustrazione Fascista*, como defensor da arquitetura racionalista, em março de 1930, ele atingiu alta popularidade e maior reconhecimento frente ao governo e ao próprio *Duce*¹¹¹. Foi convidado a dirigir uma galeria de arte em Roma, de cunho governamental e que se tornou um centro de atividade da arte moderna, fascista.¹¹²

Nesse mesmo ano, Bardi desenvolveu um projeto chamado *Tavola degli orrori*, na *Seconda Esposizione di Architettura Razionale*. A obra foi um painel em larga escala, uma prancha de vidro, composta por uma colagem de fotografias que exemplificavam estilos arquitetônicos que

¹⁰⁸ RUSCONI, Paolo. Op Cit. P 12.

¹⁰⁹ P. M. Bardi foi um grande divulgador da arte de Giorgio Morandi; um dos famosos exemplos é a doação feita por ele, via *Studio d'Arte Palma*, de uma obra deste artista italiano à Tate Gallery, a qual permanece em exibição até hoje em Londres. Sobre isso, Bardi fala na revista *Senhor Vogue*, julho/1978: "Pela minha experiência no setor passo dizer que quando, em 1946, doei à Tate Gallery de Londres a primeira natureza morta de Giorgio Morandi (...) o diretor considerou-o um excelente pintor completamente desconhecido, não suspeitando que no futuro, hoje, aquela obra seria disputada no mercado internacional por nada menor de 50, 60 mil dólares." (p5). No ano anterior, abril/maio de 1945, uma exposição havia sido organizada no *Studio, Omaggio a Giorgio Morandi*, mas sem edição de catálogo. Falaremos mais sobre essa doação e a relação com a Tate no capítulo 3.

¹¹⁰ RUSCONI, Paolo, ZANCHETTI, Giorgio. *The Thirties – the arts in Italy beyond fascism*. Florença: Giunti Editore, 2012.

¹¹¹ Em 1931 Bardi publicou em seu jornal *L'Ambrosiano* o texto *Architettura, arte di stato (L'Ambrosiano, 30 de janeiro)*, que teve grande repercussão e o aproximou ainda mais do governo fascista em suas ideologias para arquitetura estatal. O texto posteriormente virou livro: BARDI, P. M. *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)* Roma: Edizioni critica fascista, 1931.

¹¹² RUSCONI, Paolo. "Invenção de um personagem: iconografia e sina de Pietro Maria Bardi nos primeiros anos 1930", In: AGUILAR, Nelson. *Pietro Maria Bardi – Construtor de um novo paradigma cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019. Pp 31-32.

fizeram oposição a arquitetura moderna racionalista, bem como manchetes de jornal e propagandas (fig. 17); em um resumo, tudo aquilo que Bardi considerou retrógrado¹¹³. Utilizando um pensamento semelhante ao que vimos desenvolvido por Henry Cole na Londres no século XIX, o painel tentou ridicularizar, horrorizar o observador, e pelo efeito da rejeição, educar para o belo, moderno, desejável. Foi apresentado horizontalmente, ao invés de pendurado na parede como indicaria o modo de expor tradicional, mas o que permitiu um novo ângulo de observação (fig. 18) com a presença da superioridade do observador e a proximidade necessária para apreciação dos detalhes de cada imagem.



Fig 17 e 18: *Tavolo degli orrori*, Roma, 1931. Abaixo: Pietro Maria Bardi e Mussolini (centro) observam a *Tavolo degli orrori*.

¹¹³ MARIANI, R. *Razionalismo e Architettura Moderna – Storia di una polemica*. Milão: Edizione di Comunità, 1989. P101

Com fotografias de edifícios e construções neoclássicas, por exemplo, autoria de arquitetos como Marcello Piacentini, Armando Brasini e Cesare Bazzani (alguns, posteriormente, tornaram-se grandes nomes da arquitetura monumental fascista), Pietro Maria Bardi e seu time criaram um evento polêmico que marcou politicamente sua carreira¹¹⁴. Para Benjamin H.D. Buchloh, a tábua *bardiana* foi um importante incentivo para posteriormente o arquiteto Giuseppe Terragni desenvolver sua fotomontagem em mural na *Mostra della Rivoluzione Fascista* (Fig.19). Porém, o autor faz uma crítica a Terragni, acusando-o de fazer um reaproveitamento estético simplista da fotomontagem de vanguarda explorada por Pietro Maria Bardi, ao submetê-la a serviço da subjugação fascista. Foi uma apropriação do conceito deste design expositivo a serviço da ideologia; uma subordinação das massas ao aparelho estatal propagandista, mantendo o domínio contínuo de interesses políticos da classe dominante industrial (BUCHLOH, 1984).

¹¹⁴ TENTORI, Francesco. *P.M Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado 2000. P 51-3.



Fig 19 e 20: Acima: Imagem de *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932. Abaixo: Imagem de *Architettura italiana d'oggi*, 1934.

A imagem acima (Fig. 20) é a vista de da exposição *Architettura italiana d'oggi*¹¹⁵, que fez parte de uma mostra internacional com curadoria de Pietro Maria Bardi, ainda dentro do partido fascista. A ideia foi internacionalizar a arquitetura racionalista, bem como os méritos arquitetônicos atingidos até então pelo governo Mussolini. Foi composta por 36 “távolas”, porém exibidas em painéis sequenciais expostos verticalmente, em suportes de ferro e madeira. Se em sua *távola do horror*, Bardi optou por exemplificar o indesejável de maneira caótica e desordenada, neste momento seu foco foi em exaltar a arquitetura racionalista, seus mais belos

¹¹⁵ BARDI, P.M. *Belvedere dell'architettura d'oggi: 36 tavole composte e commentate da P. M. Bardi*. Roma: Edizioni Quadrante, 1933.

exemplos de edifícios¹¹⁶, de maneira organizada e criando pequenos paralelos de comparação, como com imagens de prédios que seguiam os preceitos da Bauhaus (BARDI, 1933).

Observar ambas as imagens (Fig.19 e 20) permite, além de explorar o histórico italiano de Bardi e sua trajetória ideológica e política, iniciar uma análise com relação aos modos de exibição pensados pelo italiano. Sua tábua demonstrou suas referências pedagógicas ao utilizar o horror como método educacional, mas para além disso, demonstrou sua exploração das técnicas de *display*. Fotos, colagens e comparações foram colocadas primeiro em uma “mesa” para observação de um ponto de vista superior, para, em um segundo momento, serem expostas em pranchas que criaram uma linha contínua, na qual o visitante caminhava e observava, com o olhar paralelo, a uma trajetória proposta; sem superioridade, com integração facilitada. Comparações por fotografias e imagens propunham a construção de uma narrativa que visava a publicidade do racionalismo; o *layout*, como pode ser percebido ao observar a fotografia (Fig. 20), se assemelha a diagramação de uma revista. Era como se a *Quadrante*, por exemplo, estivesse aberta frente ao visitante que entrou no salão, em uma experiência diferenciada, um *making off* de como seriam apresentadas as revistas ainda nas editoras durante o processo de montagem. Mídia de massa. Uma construção do conhecimento feita diante dos olhos do observador que adentrava a exposição, destrinchando e exibindo. Muito dessas experiências de montagem vieram a ser repensadas e reconstruídas no Brasil, principalmente nas *Exposições Didáticas*.

Com o crescimento do partido, porém, alguns conflitos se iniciaram com relação a P.M. Bardi e o grupo fascista. Quando o foco do partido se alterou de seu pluralismo estético racionalista para um programa visual imperialista com a expansão italiana no leste da África (ANAGNOST, 2019), Pietro Maria Bardi, bem como diversos intelectuais que defendiam o modernismo e a democratização pela arte, se distanciaram, fugiram ou se exilaram após romper com Mussolini.

Foi quando o Partido Fascista iniciou um movimento autoritário que ocorreram mudanças significantes na intelectualidade italiana e diversos acadêmicos, artistas, arquitetos, jornalistas e pensadores deixaram explicitamente de apoiar o governo. A ideologia da democratização e popularização do saber se colocou como instrumento político para alinhamento e aceitação da massa ao fascismo, bem como apoio às medidas imperialistas de avanço territorial italiano. Em defesa da indústria nacional, importações foram diminuídas significativamente e o ferro, por exemplo, tão importante para pensar a arquitetura moderna racionalista, foi desencorajado. Nota-se um retorno ao mármore, tradição italiana, e a arquitetura governamental se altera,

¹¹⁶ Dentre as imagens que compunham, estava a *Casa del Fascio*, citada aqui anteriormente.

regressando a estética monumental e clássica, o que colocou o Marcello Piacentini¹¹⁷ como figura central deste momento (GHIRARDO, 2013 e KIRK, 2005). O persistente apoio de Bardi em seus textos ao racionalismo o colocou como figura de resistência. Lina Bo resumiu a situação de P. M. Bardi com relação ao fascismo:

O início da arquitetura moderna na Itália se confunde com a instauração do fascismo, e foram diversos os arquitetos que, mesmo mais vinculados às realizações arquitetônicas e sociais do jovem socialismo soviético do que às do regime de Mussolini, aderiram à promessa de modernização que este parecia representar. (...) Pietro Maria Bardi lançava com Massimo Bontempelli sua *Quadrante*, periódico no qual preconizava o racionalismo arquitetônico como estilo oficial do fascismo.¹¹⁸

Após sua saída do Partido Fascista, em 1936, Pietro Maria Bardi atuou ainda como jornalista e comerciante na Itália, e em 1944 inaugurou seu famoso *Studio d'Arte Palma*, em Roma. O *Studio* foi uma iniciativa com características inovadoras para o panorama das galerias de arte italianas, uma vez que se propôs ir além do modelo tradicional de galeria, de exibição das obras a serem comercializadas, seja como acervo, seja como mostra, a fim de criar um ambiente múltiplo, semelhante a um centro de artes e cultura. O *Studio* consistiu em um espaço que conjugou a atividade expositiva, mercantil e centro de restauro sob uma ótica conjunta de valorização do patrimônio e produção de arte, contando também com um setor editorial.

Grazie alla modernità dei mezzi tecnici dei suoi laboratori, la Palma si dedica infatti, accanto all'attività espositiva e a quella di vendita, all'expertise, alla diagnostica e al restauro, offrendo pionieristici servizi di radiografia, e si occupa inoltre di riproduzione fotografica delle opere. La programmazione, abbracciando una linea innovativa, alterna

¹¹⁷ A relação de Bardi com Marcello Piacentini na Itália foi marcada por esse antagonismo na Itália e se estendeu por décadas. Posteriormente, no Brasil, foi Piacentini o responsável pela *Villa Matarazzo*, que causou controvérsia quando se discutiu o valor artístico para tombamento da mansão. Para o historiador Marcos Tognon, P.M. Bardi foi uma das referências de estudo da *Villa*, quando em 1989 o Condephaat o convida para um parecer: "neste complexo Eclético, o dito edifício, pela origem do projeto, foi considerado um arranjo decadente estilo Neoclássico, que era expressão própria do Escritório de Arquitetura de Marcello Piacentini, o arquiteto romano que sugeriu e executou os estilos pré-escolhidos por Benito Mussolini, como expressão do gosto fascista, talvez pela ligação com Roma Imperial, recorrendo a modernizações incongruentes". TOGNON, M. 1999.

¹¹⁸ GRINOVER, Marina, RUBINO, Silvana (org.). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Pp 24-25.

mostre di arte moderna, di arte antica e di arti applicate; e così le altre attività sono parallelamente indirizzate a opere e produzioni d'arte (compresi mobili, ma è presente anche una sezione libraria specializzata nel commercio di libri rari e antichi) di ogni periodo storico.¹¹⁹

No *Studio Palma*, P.M. Bardi, e seu time de especialistas, ofereceu uma série de cursos e seminários que fizeram dessa 'galeria' um pequeno laboratório para o que veio a se desenvolver de forma mais completa no Museu de Arte. Parte de seus colaboradores do *Studio d'Arte Palma* contribuiu para a formação do MASP, seja auxiliando a compra de obras para o acervo, seja contribuindo com artigos e textos para livros e revistas com *Habitat* e *Mirante das Artes etc.*, ou a própria montagem das *Exposições Didáticas*, como veremos adiante, e contou com nomes como Lionello Venturi, Roberto Longhi, Francesco Monotti e Emilio Villa¹²⁰.

Foi ali que Pietro Maria Bardi conheceu a arquiteta Lina Bo¹²¹ e começaram seu relacionamento de uma vida. Jovem, ideológica, militante, iniciou-se uma parceria amorosa e profissional, que incluiu novas abordagens e projetos: surgiram propostas expositivas que rompiam com a museologia tradicional europeia, assim como editoração de revistas e uma contínua apologia pela arquitetura moderna, com viés social.

Bardi non solo promuove l'interesse per le espressioni artistiche di altre epoche secondo una sensibilità attuale – peraltro incline, nelle scelte d'arredo, ad un programmatico accostamento tra antico e moderno giocato su analogie e cortocircuiti che, non privo di suggestioni legate alle coeve esperienze di allestimento, rivela tutto il peso della cultura architettonica sulla prassi bardiana – ma giunge a proporre il superamento della consueta divisione tra gallerie d'arte e botteghe antiquarie in favore dell'istituzione di un unico «grande mercato d'arte

¹¹⁹ POZZOLI, Viviana. *Lo Studio d'Arte Palma: Storia di un'impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*. Milão, 2016. P 148.

¹²⁰ Idem p 151. [L'organizzazione interna dello Studio d'Arte Palma vede Bardi alla direzione affiancato da Francesco Monotti, coadiuvati dalle segretarie Metella Perelli Trulli e Fiorella Bardi; Mario Modestini, con gli assistenti Amleto De Santis e Giuseppe Barbieri, a capo del gabinetto di restauro; e un'équipe di specialisti e tecnici a gestire laboratori e servizi. Accanto a questo organico collabora, più o meno assiduamente, in occasione di expertise, mostre o altri progetti, una rete di storici dell'arte, di intellettuali e di altri professionisti del sistema delle arti tra cui si ricordano, su tutti, Giuliano Briganti, Roberto Longhi, Federico Zeri, Lionello Venturi, Emilio Villa, in un'ottica interdisciplinare di significativa apertura al tessuto artistico e culturale del paese.]

¹²¹ Para biografia da arquiteta: LIMA, Z. *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021; LIMA, Z. *Lina Bo Bardi*. New Haven/London: Yale University Press, 2013; PERROTTA-BOSCH, F. *Lina: uma biografia*. São Paulo, Editora Todavia, 2021.

antica e moderna». Allo Studio d'Arte Palma, como vedremo, trovano spazio e sostegno i maggiori artisti italiani contemporanei, mentre l'attenzione per l'antico si allontana decisamente dalla pratica antiquaria, lasciando posto a una rinnovata concezione della galleria d'arte e del suo ruolo, anche dal punto di vista della centralità che essa assume nel dibattito storico-critico. Portavoce di valori aderenti al proprio tempo, questa proposta sembra sottendere non soltanto preoccupazioni estetiche ma di cultura e di educação all'arte e al patrimonio.¹²²

O *Studio* foi marcado por um tom de novidade por ter sido um local único que concentrou diversas frentes artísticas, com uma a proposta de educação através de com cursos, seminários e palestras, com múltiplas artes, bem como a divulgação e publicação do debate artístico. Porém, separadamente, tais propostas e materiais desenvolvidos no *Studio* respondiam a um contexto artístico e museológico europeu e italiano do qual Pietro Maria Bardi teve conhecimento e que se atualizou durante os anos que se seguiram ao fim do fascismo.

Para a autora Patrícia Falguières, a museologia da Itália do pós-guerra marcou o campo artístico de então e fez da arquitetura o meio paradigmático para a concretização de um projeto intelectual comum, que era a educação através da arte. Foi na arquitetura que se concentrou os fundamentos ideológicos dos que compunham a resistência antifascista, do historicismo radical de Benedetto Croce ao materialismo complexo de Antonio Gramsci (FALGUIÈRES, 2016).

O historiador da arte Carlo Argan definiu nesse período o museu como um espaço privilegiado, onde a coleção, que deveria ser montada e organizada de modo cuidadoso, proporcionaria ao frequentador o que ele intitulou “educação pelas formas”; deveria ser um museu ativo, envolto por estudo e pesquisa. (ARGAN, 1949 e CARLI, 2002). É possível perceber a semelhança do que estava sendo pensado e discutido na Itália com relação ao cenário internacional, que tratamos anteriormente.

A partir deste contexto, buscaremos entender as experiências e apropriações que o Bardi italiano, juntamente com Lina Bo, carregou do seu *Studio* para além do Atlântico¹²³.

¹²² POZZOLI, Viviana, Op. Cit. Pp 148-9.

¹²³ Diversos estudos e especulações foram feitas sobre os reais motivos da mudança do casal Bardi para o Brasil. Pelas leituras feitas de livros e documentos, notamos que não há um consenso da razão ou das razões pelas quais P.M. Bardi e Lina Bo teriam deixado a Itália e nem mesmo porque escolheram exatamente o Brasil. Um possível relacionamento e planos para criação de um museu já iniciado com Assis Chateaubriand parece ser a mais

From an architectural point of view, Lina Bo has closely followed the path taken by the Milanese school. (...) But in Brazil found an environment ready to welcome the figurative themes of rationalism. From the distant journey of Le Corbusier, the modern wave prevailed in that country with the famed constructions of public buildings, collective dwellings, domestic buildings. Rationalism architecture that repeats the European themes on a larger scale, which very often appears as the enlargement of the original schemes. Much courage, little personality, sometimes little taste. The injection of the Bardi-Bo coefficient into Brazilian culture can only be positive. Bardi will give the historical substrate, the moral and intellectual thrust; Lina Bo will be able to create that element of precision, of exactitude, of *poétique mathématique* without which the conclusive path of the rationalist theme fails to vibrate.¹²⁴

2.4. O Brasil e o contexto moderno

Assim como na Itália do entre guerras, havia no Brasil do final da década de 1940 e na década de 1950, uma tendência política subjacente a novas políticas estéticas. Sob o governo autoritário de Getúlio Vargas, houve uma defesa da ideologia por uma democratização da cultura. A elite recebeu com apreensão a política artística de cunho populista temendo o poder político que poderia emergir das classes trabalhadores no ambiente brasileiro cada vez mais industrial. A visão do museu como local ideal para que se cultivasse novos modos de sociabilidade entre classes surgiu sob o pretexto da democratização do conhecimento. Pode-se aqui criar um paralelo ao retomar o conceito de Foucault aplicado aos museus, proposto pelo sociólogo Tony Bennett (BENNETT, 1995), visto no capítulo um, que teve como objetivo fazer do museu inglês um espaço de educação da moral e do comportamento popular.

provável, mas nenhuma declaração direta foi feita pelo casal, ou por Assis. Para mais ver: TENTORI, Francesco. *P.M Bardi*, 2000. P 172-177 e POZZOLI, V. *1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?*, 2013.

A vinda ao Brasil não foi também seu primeiro contato com América Latina. Bardi havia visitado a Argentina em 1931 como parte de uma estratégia governamental de expansão político-cultural italiana, ação que integrou a II mostra do *Movimento Italiano Architettura Razionale* (MIAR). Realizou então a mostra *Architettura italiana d'oggi*, em Buenos Aires. Para mais: BARBOSA, M. (2015) p 30 – 35.

¹²⁴ Trecho do jornal de arquitetura *Metron*, em 1948 Apud: ANAGNOST, A. (2019).

A ideia de P.M. Bardi do museu como local de educação estética que transcenderia as paredes de suas galerias, visando a melhora da sociedade de maneira geral, encontrava-se acentuada nesse momento de sua história, como percebemos pela leitura e análise de seu discurso. Assim como sua visão de democratização da cultura como caminho para a construção da cidadania, em uma quase utópica união de classes:

Humanity is not destined to deepen the dualism between the dominant and dominated classes, between aristocracy and rabble, between elite and mass; humanity must aim to the formation of a single and large aristocracy (...) Art operates the strongest modification of nature by deepest action, the most perfect and human experiment that can be realized.¹²⁵

Fernando Morais, em seu livro *Chatô, o rei do Brasil*¹²⁶, apresentou o ponto de vista político do empresário Assis Chateaubriand que, junto de Pietro Maria Bardi, foi idealizador e fundador do MASP. Chatô colocou-se como apologista da cultura e dos museus como um caminho para educação popular, mas apresentou em seu discurso um viés diferente ao dizer que um dos objetivos do museu de arte era o de evitar a chamada ameaça comunista, em um Brasil que vivia o contexto mundial bipolar que levou a Guerra Fria. Em evento organizado por Chateaubriand para apresentar a nova aquisição do MASP, *Autoretrato com barba nascente*, de Rembrandt, aos membros da elite, político e empresários que patrocinaram a compra de obras para o acervo do museu, Chatô fez um discurso que foi, como diz o biógrafo, “tão sincero quanto polêmico”:

O gosto pelas coisas belas não é um privilégio das elites. Também o povo aspira, instintiva e obscuramente, às emoções do encontro com um Rembrandt, um Velásquez, um Goya, um Greco, um Botticelli, um Tintoretto.

De onde, entretanto, tirar recursos para levar a arte ao povo? Formulam-se queixas contra a família voraz dos tubarões, mas conosco eles têm sido dóceis e flexíveis. Talvez porque lhes falemos pedagogicamente de seus deveres coletivos, eles costumam ouvir-nos. Acentuamos os riscos que corre sua estirpe numa era que é o século dos assalariados e dos

¹²⁵ BARDI, P. M. “Didactic shows”. Op. Cit. Ver completo em *Anexos* – item 1.

¹²⁶ MORAIS, F. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

monopólios estatais. E eles sabem que, na verdade, o que fazem conosco são seguros de vida.

Estamos fornecendo salva-vidas à nossa burguesia. A Campanha da Aviação, a Campanha da Criança, o Museu de Arte e outros programas que temos na incubadeira, meus senhores e minhas senhoras, são itinerários salvadores de vossas fortunas (...)

Aprendi com o banqueiro Correia e Castro, aqui presente, e adotei como minha uma técnica de indiscutível eficiência para reeducar a burguesia: anunciar para breve o fim do mundo burguês, que sucumbirá aos ataques soviéticos.

Apresento, contudo, a única hipótese de salvação, que é o fortalecimento das células burguesas. Uma das formas de fortalecê-las é doar Renoirs, Cézannes e Grecos aos Museu de Arte. O que significa que enfrentar os bolcheviques pode custar a cada um dos senhores modestos 50 mil.¹²⁷

O discurso de Chateaubriand, seja ele apenas para convencimento de investidores, seja reflexo da ideologia do magnata das comunicações, serve aqui como exemplo do contexto em que se encontrava a elite brasileira, que temia o crescimento da classe média, da classe operária e do partido comunista. Era um temor que transitava no Brasil da época, e o empresário o utilizou como meio de legitimar politicamente suas ações de democratização e popularização da arte e para a compra do acervo do MASP.

Vale ressaltar, porém, que as declarações e o debate em torno dos museus de arte que surgiram entre 1940-1960 no Brasil, proferidas pelos líderes e críticos de tais instituições, tinham suas bases no moderno e o viés de democratização da arte como central, e visaram o afastamento de relações governamentais, neste primeiro momento. Ernesto Simões Filho, ministro da educação; Léon Degand, curador do MAM-SP; Antônio Bento, crítico de arte ligado ao MAM-RJ e o próprio P.M. Bardi no MASP, insistiram, em textos e reportagens, na defesa por uma insubordinação do museu com relação à política (ANAGNOST, 2019).

¹²⁷ MORAIS, F. 1994. Op. Cit. P. 483.

Semelhante à estratégia que ocorreu com a família Rockefeller, em especial Nelson Rockefeller, que patrocinou grande parte da compra do acervo do e o MoMA¹²⁸, o papel de Assis Chateaubriand foi determinante na formação do acervo do MASP, por sua enorme rede de relações, pelo seu poder de mídia e capital. A dupla formada por Chatô e Bardi pode parecer complexa ao analisar o histórico político de cada um, mas convergiam no projeto de um museu de arte. Um museu que teve suas premissas no contexto moderno internacional, mas que se concretizou brasileiro. E se formou em um Brasil que ressentia de referências clássicas para confrontar ou compreender os modernos, um Brasil que carecia de cânones, mesmo já tendo sediado a *Semana de Arte Moderna de 1922*.

A presença de museus modernos no Brasil se deu a partir da década de 1940. Anteriormente, São Paulo, cidade que virou sede do MASP, teve o Museu do Ipiranga, inaugurado em 1890¹²⁹, e, como museu de arte, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que abriu suas portas em 1905¹³⁰ - inicialmente com a proposta de ser um anexo do Museu do Ipiranga, inclusive recebendo deste 26 pinturas doadas para compor o seu acervo inicial.

Durante os anos seguintes, a industrialização cresceu na capital paulista, aos poucos virando economicamente tão ou mais importante que o comércio de café que a enriqueceu nas décadas anteriores, e marcando a chegada da modernização no país.¹³¹ O campo cultural, artístico e intelectual respondeu a essa industrialização quando grupos de artistas da elite paulistana, muitos deles frequentadores do universo de vanguardas europeu, organizaram no Teatro

¹²⁸ Nelson Rockefeller redefiniu o papel de patrono durante a era dos museus modernos. Ele patrocinou grande parte do acervo do MoMA e Alfred Barr o definiu como um apaixonado por arte: “Nelson needs art more than any man I know”. Seja por sua apreciação a arte, o que a fortuna familiar auxiliou na compra e formação de coleções, seja pelo seu objetivo de educação moderna, em um processo de valorização de uma estética industrial, com fins de sedimentação do gosto e dos valores relacionados ao consumo, ele criou um novo padrão para os empresários de grandes fortunas. Era um jogo de apoio político e status, que beneficiou o comércio de arte durante as décadas de 1930 – 1960, majoritariamente. Para mais: PERL, J. *From MoMA to Washington: How Nelson Rockefeller redefined the role of art patron & politician for the 20th Century*. Online em: <https://www.sothebys.com/en/articles/from-moma-to-washington-how-nelson-rockefeller-redefined-the-role-of-the-art-patron-politician-for-the-20th-century-1> e para mais: <https://www.rbf.org/about/our-history/timeline/museum-modern-art>.

¹²⁹ BREFE, A. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional – 1917 – 1945*. São Paulo: Editora UNESP/ Museu Paulista, 2005. Pp 330-333

¹³⁰ BARBUY, H. “O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado” In: ARAÚJO, M.; CAMARGOS, M. *Pinacoteca do Estado: A história de um museu*. São Paulo: Artemeios, 2007. Pp 136 – 146.

¹³¹ ARRUDA, M. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001. P484 Apud: BARBOSA, M. (2015) Op. Cit.

Municipal de São Paulo a *Semana de Arte Moderna de 1922*¹³². Mário de Andrade definiu como “o primeiro coletivo no sentido de emancipação das artes e da inteligência brasileira”.

O grupo contou também com nomes como Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Carlos Drummond, Víctor Brecheret, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral. Di Cavalcanti, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida, entre outros. Após a *Semana*, artistas continuaram o movimento moderno e lançaram o *Manifesto Antropófago*.

Após noventa anos do surgimento do “Manifesto Antropófago”, é possível afirmar que o Brasil foi descobrindo (ou mesmo se dando conta de) que a porção estrangeira a ser devorada já estava introjetada na própria estrutura cultural do país e de sua sociedade. O banquete a ser devorado não estaria mais propriamente no outro, porém nas imagens e comportamentos gerados pelo próprio sujeito/cultura brasileira para o alheio e para si mesmo, limitando e restringindo, assim, supostas matrizes culturais e (outras tantas) consideradas desestabilizadoras do “decoro necessário” para a construção de uma imagem de si.¹³³

A *Revista de Antropofagia*¹³⁴ foi publicada com intuito de divulgar a produção dos artistas modernos, apresentando um panorama da *Semana* e definindo a ideia do movimento, que compunha em transformar e adaptar as vanguardas europeias ao Brasil. Era um processo de apropriação, em que os preceitos que moveram os artistas de vanguarda da Europa fossem repensados pelas lentes do país tropical, com suas características indígenas, por exemplo, sua natureza e suas cores, incluindo também seu futurismo moderno.

Nós só seremos civilizados o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo para a fase de criação. E então seremos universais, porque nacionais.¹³⁵

¹³² AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970; AJZENBERG, E. “A Semana de Arte Moderna de 1922” In: *Revista Cultura e extensão USP*, São Paulo, 2012; PEDROSA, M. “Semana de Arte Moderna” In: *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: MEC, 1964.

¹³³ BACHMANN; CARRILO-MORELLO; MASSENO; OLIVEIRA. *Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade*. Lausanne: Peter Lang, 2021. P177.

¹³⁴ A revista encontra-se digitalizada no acervo da USP: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>

¹³⁵ ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade (1924/1945)* Apud: SILVEIRA, S. *A brasilidade marioandradina. Polifonia*. UFMT, 2010. Online em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/13/13> (acesso out/23)

Para críticos atuais, como citado no trecho de *Antropofagias: um livro manifesto!*, foi a característica nacional, muito além da inspiração de vanguarda, que marcou o modernismo brasileiro. Foi o processo de olhar para o Brasil, mesmo que inicialmente como inspiração. Olhar e retratar sua cultura tradicional, popular, seus traços e cores que remetiam à produção artesanal, bem como para sua recente industrialização, foi o maior responsável pela formação das artes, poesia e música brasileira. A repercussão internacional foi a legitimação do caráter diferenciado e singular dessa nova arte. O princípio universalizante do moderno, para além da análise formativa e estética das obras do período, se apresentou na proposta conceitual, mas reforçando a brasilidade local, em uma dualidade que acompanhou a produção do modernismo no Brasil: “seremos universais, porque nacionais”.

Na década seguinte, em 1930, diversos grupos, um tanto divergentes entre si, continuaram sua produção e organização: a Sociedade pró-arte moderna (SPAM), liderados por Lasar Segall e que lançou em 1933 a I Exposição de Arte Moderna¹³⁶; o Clube dos Artistas Modernos (CAM), tendo como nome central Flávio de Carvalho, em uma defesa pela arte moderna sem mecenas e antielitista; o Grupo Santa Helena, com Francisco Rebolo, e contou também com Aldo Bonadei e Alfredo Volpi, em 1934, além dos Salões, que apesar de mais tradicionais, aos poucos incorporaram muitos nomes modernos. (ALMEIDA, 1976)

O Grupo Clima surgiu como um grupo de artistas e intelectuais da Universidade de São Paulo¹³⁷, e formou boa parte do que veio a ser a crítica de arte e literatura durante as décadas de 1940/50. Na década de 1940, publicaram a *Revista Clima*, uma das mais importantes publicações do período, que tratava de noticiar e fazer a crítica dos principais acontecimentos culturais e da produção intelectual de São Paulo. Posteriormente, muitos se tornaram críticos dos jornais de grande circulação, Folha e Estado de São Paulo.

¹³⁶ TOZZO, F. *Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2009. P 13.

¹³⁷ PONTES, H. *Destinos Mistos. Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



Fig. 21: Pannel de divulgação de exposição de Portinari no MoMA, onde nota-se também o aviso sobre o festival de música brasileira.

Foi durante a década de 1930/40, que se deu início a expansão da visibilidade do moderno brasileiro no contexto mundial¹³⁸. Em 1940, o MoMA organizou o *Festival of Brazilian Music* em conjunto com a exposição *Portinari of Brazil*¹³⁹ que teve grande repercussão em Nova York. A mostra *Brazil Builds: Architecture New and Old*¹⁴⁰ merece destaque, pois ao fazer um

¹³⁸ Durante a década de 1930, com o fortalecimento do moderno nos Estados Unidos e as iniciativas governamentais de apoio ao “good neighbor”, América Latina (ação do governo Roosevelt que tentou substituir a ideia de dominação pela de reciprocidade no continente americano), diversas mostras de arte incluíram artistas modernos brasileiros em exposições internacionais em solo norte-americano. Em 1935 uma exposição de artistas latino-americanos no Instituto Carnegie de Pittsburg premiou com menção a obra “Café” de Portinari. Alguns anos depois, na Feira Mundial de Nova York, o pavilhão brasileiro esteve presente e foi projetado por Lucio Costa e Oscar Niemwyr. A exposição “Art in Our Time”, também no MoMA seguiu o objetivo do diretor A. Barr de apoio ao moderno e contou com artistas de 37 países, incluindo Brasil. Online em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1191/detalhes>. Foi, entretanto, no pós-guerra que a internacionalização das artes e do debate moderno se estabeleceu.

¹³⁹ De acordo com o arquivo do MoMA: “Nelson A. Rockefeller recently appointed as co-ordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republics (...) announced today that Dr. Armando Vidal, the Brazilian Commissioner General to the New York World’s Fair and the Museum of Modern Art would sponsor a Festival of Brazilian Music in the auditorium of the Museum from October 16 through October 20 in connection with the exhibition of paintings of Candido Portinari, the outstanding Brazilian artist (...) the programs, each one featuring folk source music as well as at least one modern composition entirely new to this country, will be under the direction of the Brazilian composer and conductor, Burle Marx, who organized and conducted the Philharmonic Orchestra of Rio de Janeiro.” (arquivo MoMA – 40918 – 55) O festival contou com uma publicação com introdução de Burle Marx. <https://store.moma.org/en-gb/products/a-festival-of-brazilian-music-paperback>

¹⁴⁰ A exposição deu origem a um catálogo que se tornou referência e situou a arquitetura moderna brasileira no cenário internacional, como tratamos. Recentemente o catálogo foi reeditado, com devidas revisões e correções: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/como-o-livro-brazil-builds-levou-predios-de-niemeyer-e-lucio-costa-ao-mundo.shtml> (acesso out/23). Ver destaques do catálogo em *Anexos* – item 3.

panorama de obras e edifícios de 1652 a 1942, inseriu de maneira definitiva os modernos brasileiros, via arquitetura, no debate internacional (DECKKER, 2001).

Durante a década de 1930, logo após a inauguração do MoMA, Alfred Barr decidiu organizar uma mostra com os principais nomes da arquitetura moderna; desde seu surgimento o museu se posicionou, como vimos, com intuito de ser o principal museu moderno do mundo e entre suas missões estava a de divulgar e propagar a arte moderna em toda sua amplitude. *Modern Architecture: Na International Exhibition*¹⁴¹ expôs trabalhos de nomes como Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Raymond Hood e Richard Neutra (Frank Lloyd Wright desistiu de participar pouco antes da inauguração¹⁴²).

O sucesso de tal mostra moldou o formato das exposições que se seguiram no museu moderno em Nova York; porém, a guerra alterou a trajetória de Barr. O MoMA restringiu-se a trabalhar com os Estados Unidos e países aliados da América ao pensar em material de produção e foco de interesse, uma vez que todo setor imobiliário, artístico e arquitetônico, ficou em suspensão no continente europeu (DECKKER, 2001).

Foi nesse período que o curador Philip Goodwin esteve no Brasil em busca de material para o que, uma década depois, resultou na em exposição de arquitetura totalmente brasileira. Depois de um mês em Nova York, devido ao sucesso, a exposição viajou diversas cidades dos Estados Unidos, bem como Canadá, México, Londres e Brasil, em versões adaptadas.

Dessa peregrinação surgiu um admirável livro e esta exposição móvel; com o fim de apresentar um fato novo nos centros culturais é que foi preciso o estrangeiro inteligente, para revelar ao mundo o nosso potencial de tradição do passado e as revelações do presente, no campo das construções arquitetônicas. E então, dentro do Brasil, também começaram a ver melhor as suas próprias realizações.¹⁴³

¹⁴¹ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044>

¹⁴² O arquiteto Frank Lloyd Wright manifestou seu descontentamento em participar de uma mostra com jovens arquitetos modernos: “My way has been too long and too lonely to make a belated bow to my people as a modern architect in company with a self advertising amateur [Raymond Hood] and a high powered salesman [Richard Neutra]. No bitterness and sorry but kindly and finally drop me out of you promotion” In: MERIN, G. *AD Classics: Modern Architecture International Exhibition/ Philip Johnson and Henry- Russel Hitchcock*. Online em: <https://www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock> (acesso out/23)

¹⁴³ CARDIM FILHO, 1945 p 209 Apud: SCOTTÁ, L. *Brazil Builds - repercussão e disseminação da arquitetura moderna brasileira*. Salvador: DCOMOMO Brasil – Seminário Outubro, 2019. P6.

Assim como Zilah Deckker, Luciene Scottá defende a importância da exposição para posicionar o Brasil moderno no cenário mundial. A autora, em seu artigo, elenca uma série de revistas de renome que passaram não apenas a noticiar a mostra do MoMa, como apresentar debates, artigos e reportagens em torno da arquitetura moderna brasileira, como *The New York Times*, *The New York Sun*, revista *Life*, *Architectural Record*, entre outros (SCOTTÁ, 2019).

A arquitetura moderna brasileira constitui hoje, sem dúvida, objeto de admiração em todo o mundo. O fato de o Museu de Arte Moderna de Nova York ter enviado ao Brasil uma missão com o fim especial de conhecer de perto o que os arquitetos brasileiros fizeram e estão fazendo nesse sentido, prova à sociedade o interesse que conseguimos despertar entre os norte-americanos pela maneira inteligente, imaginosa e livre de preconceitos que foram resolvidos muitos problemas de arquitetura no Brasil. Não se trata, como pode parecer, simples amabilidade de bons vizinhos; o Museu de Arte Moderna é uma instituição privada que tem procurado reunir tudo o que de melhor se tem feito no mundo no domínio da arte moderna.¹⁴⁴

O Brasil dentro do contexto internacional permitiu a relação que se desenvolveu entre Assis Chateaubriand e Nelson Rockefeller. Os empresários se conheceram entre as viagens de ambos no circuito Brasil – EUA e diversas cartas foram trocadas com atualizações, planos e projetos. Muito da patronagem que Chatô desenvolveu, como já citamos, foi instruída e inspirada nos preceitos desenvolvidos no MoMA (MORAES, 1994).

Pietro Maria Bardi, mesmo antes de sua mudança de país, conheceu o moderno brasileiro. Pela famosa exposição do MoMa, *Brazil Builds*, mas, como relata Marina Barbosa, em 1934, ele foi autor da introdução da obra de Alberto Santoris *Gli elementi dell'Architettura Funzionale*, livro no qual aparecem retratadas quatro casas modernas de Gregori Warchavichik em São Paulo¹⁴⁵. Antes de fundar o MASP, Bardi havia tido contato com a produção moderna brasileira ao visitar a cidade do Rio de Janeiro para organizar sua mostra *Exposição de pintura italiana antiga do século XIII ao XVIII*, em 1946¹⁴⁶.

¹⁴⁴ MORAES, L.R. “Brazil Builds’ e os edifícios públicos paulistas” In: Revista *Acrópole* nº 73, ano 7, 1944. Apud: SCOTTÁ, 2019. P12.

¹⁴⁵ BARBOSA, M. 2015. Op. Cit. p85.

¹⁴⁶ ARRUDA, M. Op. Cit. p 403

Quando se conheceram, Chateaubriand tinha o desejo da criação de um museu de arte, mas segundo Pietro Maria Bardi, sua ideia era algo semelhante ao *Museu Nacional de Belas Artes*, do Rio de Janeiro¹⁴⁷. Porém, imperava também nos planos do empresário a inspiração no modelo estadunidense e ele propôs a criação do Museu de Arte Antiga e Moderna¹⁴⁸, demonstrando a ambição por uma coleção antiga, que teria Bardi como *expert* e curador, mas apresentando as obras modernas e antecipando um projeto, mencionado por Nelson Rockefeller, de inaugurar em São Paulo e Rio de Janeiro os MAMs.

O Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em 1947¹⁴⁹ e seu nome antecipava sua proposta de ser museu de arte acima de tudo, sem categorizações limitantes. Inicialmente sua sede foi em dois andares do prédio dos *Diários Associados*, da rede de Chateaubriand, no Edifício Guilherme Guinle, projetado pelo francês Jacques Pilon. O casal Bardi liderou a organização do museu para sua abertura, com Pietro Maria Bardi como curador do acervo e das exposições didáticas, e Lina Bo como responsável pelo projeto de adaptação dos andares do prédio comercial para abrigar um museu de arte e toda sua proposta diferenciada, que trataremos com mais detalhe no próximo capítulo.

No ano seguinte, inaugurou-se os dois Museus de Arte Moderna, em São Paulo e no Rio de Janeiro¹⁵⁰. O MAM-SP¹⁵¹ foi fundado pelo industrial Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado e teve também uma sede provisória no prédio que abrigava os negócios de seu fundador. Sua segunda sede foi na rua sete de abril, mesma que sediava o MASP. Em 1958, mudou-se para o Parque Ibirapuera em um pavilhão que posteriormente virou a Bienal de São Paulo¹⁵², quando, em 1963, Ciccillo Matarazzo separou a Bienal do MAM, e, após uma breve mudança, se fixou em sede própria, construída por Oscar Niemeyer.

¹⁴⁷ BARDI, P.M. Soldalício p 47

¹⁴⁸ CHATEAUBRIAND, A. *A galeria de Carne, Osso e Sangue*. Apud CANAS, A. *MASP: museu laboratório – projeto de museu para a cidade: 1947 – 1957*. Tese de doutorado. São Paulo: USP/FAU, 2010. p37.

¹⁴⁹ Os detalhes da inauguração do MASP já foram bastante estudados, além de constarem em importantes textos de P.M. Bardi, Lina Bo e Assis Chateaubriand. Ao longo da pesquisa, retomaremos momentos dessa história que se colocam como determinantes em nossa análise, mas para um panorama inicial, ver: CANAS, A. *MASP: Museu laboratório: projeto de museu para a cidade (1947 – 1957)* São Paulo: USP/FAU, 2010; SCHINCARIOL, Z. *Através do espaço do acervo: o Masp na 7 de abril*. São Paulo: USP/FAU, 2000; LOBÃO, L. *A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2014.

¹⁵⁰ TOZZO, F. (2009) Op. Cit.

¹⁵¹ NASCIMENTO, A. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/FAU, 2003; TOZZO, F. (2009) Op. Cit. P 38 e 65-77.

¹⁵² Referência sobre bienal

Já o MAM – RJ¹⁵³ teve como seu fundador Raymundo de Castro Maia e como mecenas o empresário Paulo Bittencourt, proprietário do jornal *Correio da Manhã*¹⁵⁴; foi apenas em 1951 que nasceu como entidade civil, e se instalou provisoriamente no Palácio da Cultura. Em 1958, mudou-se para sede própria, prédio construído pelo arquiteto racionalista Affonso Eduardo Reidy.

Ambos os MAMs tiveram ligação com Nelson Rockefeller, e suas diretrizes diretamente associadas ao MoMA. Entre visitas, cartas, instruções e trocas para exposições, o eixo Brasil – EUA foi reforçado durante a década de 1950. Apesar disso, a autora Aracy Amaral, diversas vezes em seus textos¹⁵⁵, apresentou um questionamento sobre o termo “moderno” presente no nome de tais instituições, uma vez que eles não se fixaram totalmente nos princípios dos museus modernos. Para Fernanda Tozzo Machado, ao tratar do debate iniciado por Aracy, o termo foi utilizado como designação que orientava a incorporação do acervo às artes modernas como um modo de atribuir ao museu a inclinação pela atualidade (TOZZO, 2019). Dessa forma, poderiam ter sido nomeados igualmente como museu de arte contemporânea, uma vez que foi apenas com relação ao acervo e a divulgação da arte do período que o termo moderno foi utilizado, e não relacionados aos preceitos e objetivos conceituais propostos pelos chamados museus modernos.

A formação dos museus MASP, MAMs SP e RJ apresenta-nos uma configuração de administração e de constituição de acervo muito semelhantes. (...) os três museus foram registrados sob a mesma escrita: a das entidades civis, sem fins lucrativos, em prol da arte moderna e da sua compreensão, assimilação e divulgação, a partir do patrimônio advindo de grandes fortunas pessoais.¹⁵⁶

Neste ponto da discussão, propomos as seguintes questões: quão moderno foi o MASP? Sob qual formato o preceito moderno de democratização e formação social aconteceu dentro do Museu de Arte? E de que modo o acervo e a didática do MASP contribuiu para a ambiguidade de tal instituição?

¹⁵³ BRITTO, M. *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. São Paulo: Banco Safra, 1999.

¹⁵⁴ TOZZO, F. (2009) Op. Cit. P 33.

¹⁵⁵ Tal discussão está clara na entrevista dada a Paulo Mendes de Almeida em 1983, acervo do MAMSP (MAMSP0061-0062) In: TOZZO, F (2009) Op. Cit. P152.

¹⁵⁶ TOZZI, F. (2009) Op. Cit. P38.

CAPÍTULO 3.

A ambiguidade do MASP (1947 – 1968)

As atividades, propostas e exposições que o casal Bardi introduziu no Museu de Arte de São Paulo coincidiram com o *boom* da museologia do pós-guerra que se conscientizava moderna, tanto no Brasil como no cenário internacional. Como visto, a revista *Museum*, da UNESCO, dedicou diversos artigos a discussão e apresentação de novos modos de exibição e projetos didáticos emergentes ao redor do mundo, posicionando a questão moderna diretamente relacionada a uma nova proposta de educação e museografia (DAIFUKU, 1998).

Pietro Maria Bardi assinou dois artigos para a revista intitulados *L'expérience didactique* e *Le Museu de Arte, São Paulo*¹⁵⁷, no qual ele apresentou e discutiu as propostas didáticas do MASP, entre exposições, cursos e palestras. A participação de Bardi na maior publicação internacional de museus do período posicionou e legitimou a modernidade proposta para o MASP.

Apesar de dialogar com diversas iniciativas ao redor do mundo, sendo inclusive citado pelo jornal italiano *Metron*¹⁵⁸ como exemplo de projeto moderno advindo de pensadores e arquitetos italianos, o trabalho do casal Bardi no museu era diferenciado ao pensar que não seguiu o modelo europeu de reconstrução do pós-guerra, como vimos, e sim, se estruturou no Brasil em um cenário econômico, cultural e social diferente do que viveu a parte central do hemisfério norte. Mesmo tendo seu trabalho alinhado com a museologia italiana recente, Pietro Maria Bardi e Lina Bo recorreram de maneira mais direta aos precedentes teóricos do entreguerra para discutir a arquitetura, as artes e o papel social e educacional do museu (ANAGNOST, 2022).

Enquanto, porém, museus como MoMA ou os MAMs, no Brasil, se colocaram a serviço dos princípios modernos e sua arte, havia algo que tornava a modernidade do MASP ambígua. O Museu de Arte de São Paulo abrigou os cânones. A discussão sobre a questão do Antigo e o Moderno foi para P. M. Bardi estrutural para o seu pensamento e concepção de museu.

¹⁵⁷ BARDI, P. M. "Le Museu de Arte. São Paulo/The Museu de Arte, São Paulo" In: *Museum International*, v7, nº4, 1954. Pp 242 – 49.

¹⁵⁸ Anônimo. "Architetti e critici d'arte italiani in Brasile. Un museo dell'architetto Lina Bo" In: *Metron* 30, dezembro de 1948, Pp33 – 35. https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4343 (acesso outubro/2023)

3.1. A modernidade do museu sem limites

Before coming down to earth, a kind of cultural center was envisaged, housed in buildings specially designed for the purpose of to the last detail, in a location surrounded by trees, where one might freely study, meditate and discuss problems of all branches of learning and the arts with Platonic serenity and Goethean detachment; a center where one might listen to music, attend film or theater shows, view collections of sculpture and painting, and exchange news and views in a never-ending commerce of spiritual values. But apart from the excessive idealism and preaching in the desert, some account had to be taken of reality.¹⁵⁹

No trecho acima é possível perceber um pouco do pensamento de P.M. Bardi nessa primeira década do MASP; um intelectual que conhecia os grandes teóricos, que era capaz de formular um ideal de museu em sua estrutura conceitual, e ao mesmo tempo reconhecer o elemento utópico presente. Ele antecipou às críticas que poderiam ser atribuídas a um ambicioso projeto de museu didático e fora dos limites tradicionais, antes de apresentar a estrutura proposta e desenvolvida até então - a data é 1956 - no Museu de Arte de São Paulo. Ele continuou, desta vez situando o contexto do museu no seu traço de realidade:

São Paulo is a city that always takes account the reality without any regrets: it is one of the new cities that must gain time and prosperity, in which art not yet accorded the importance it enjoys in countries with thousands of years of history. On the other hand, the city is full of enthusiasm for all kinds of novelty.¹⁶⁰

O MASP foi inaugurado com quatro áreas em sua sede adaptada nos *Diários Associados*: a galeria principal, que exibiu o acervo; uma sala para as Exposições Didáticas e Vitrine das Formas, a mostra didática fixa do museu que apresentou uma nova proposta para pensar história da arte; sala de exposições temporárias, onde foram exibidas as mostras temporárias que o museu recebeu e/ou organizou ao longo dos anos; e, por fim, o auditório, que foi destinado a palestras, debates, projeção e música. A estrutura inicial do MASP, que em poucos anos se ampliou para abrigar cursos das mais variadas artes, no futuro IAC, foi a síntese do pensamento defendido por Pietro Maria Bardi nesses anos iniciais do museu (LOBÃO, 2014). Um museu vivo, como

¹⁵⁹ BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956. P 18.

¹⁶⁰ Idem.

ele se referiu em muito de seus escritos, didático, no qual as diversas artes e atividades se encontravam e dialogavam; era um museu fora dos limites:

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir (...)

Nossa primeira preocupação é dar às artes uma unidade que, pela distinção ou, mais ainda, o divórcio que, em nossos dias, se estabeleceu entre as artes, cada uma delas se recolhendo e fechando-se em si mesma ciumentamente, como num compartimento estanque (...)¹⁶¹

É possível traçar um paralelo entre o pensamento apresentado por Bardi em seu famoso texto aqui citado, com a ideia do crítico Clement Greenberg, nos anos de 1940, quando afirmou que “the arts have been hunted back to their medium, Where they have been isolated, concentrated and defined” (GREENBERG, 1940). Porém, se Greenberg visava desenvolver uma justificativa histórica para o que ele defendeu como a superioridade da arte abstrata, o trecho de P.M. Bardi denuncia uma crise artística, da estética, mas também social do museu.

Durante a década de 1930, Bardi racionalista advocou pela supremacia da arquitetura sobre todas as artes; ele viu a crise arquitetônica na Itália do entreguerra como a responsável pela crise artística de então – seguindo um paralelo com Paul Valéry, que dissertou que “Peinture et Sculpture ... ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu’elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes.”¹⁶²

Discorrenco d’arte, intendiamo riferirci innanzi tutto all’architettura, che va considerata al vertice delle arti. La pittura e la scultura sono arti ausiliarie dell’architettura, e la dimostrazione di questo ausilio si può avere considerando la decadenza delle prime, in seguito allo svilimento dell’ultima.¹⁶³

O discurso presente nos textos de Pietro Maria Bardi no Brasil nas décadas seguinte, porém, colocou a arquitetura de maneira similar às demais artes, e passou a atribuir ao museu o papel de agente responsável pela crise.

¹⁶¹ BARDI, P.M. *Musée hors des limites. Habitat* nº4, jul/set de 1951.

¹⁶² VALÉRY, P. “Le problème des musées” (1932). In: *Ouvres, tome II, Pièces sur l’art*. Gallimard, Bibl. De la Pléiade, 1960. P 1293.

¹⁶³ BARDI, P.M. *Rapporto sull’ Architettura (per Mussolini)*. Roma: Edizioni Critica Fascista, 1931. Pp 25-26.

Os museus contribuíram muito para separar as artes umas das outras. O museu nos velhos moldes é, por natureza e por constituição, incapaz de servir e de reconstruir de uma maneira viva a unidade fundamental das artes, o que é indispensável, não somente para responder a uma necessidade histórica, mas ainda para dar à própria vida um sentido mais elevado de harmonia, coesão, de equilíbrio e de poesia. (...) a unidade das artes significará: participação da arte na sociedade e contribuição para sua sistematização futura.¹⁶⁴

A crítica feita ao modelo de museu tradicional, herança do século XIX, foi presente na museologia moderna do período, bem como a preocupação com a categorização das artes, colocando-as distantes umas das outras, com pouca possibilidade de diálogo. Bardi responsabilizou aquele museu por tal compartimentalização e atribuiu a este fator a causa pela qual o museu como instituição se tornou incapaz de desempenhar seu principal papel, o de educação social, levando ao que ele colocou como uma crise nas artes e no próprio museu.

Pela análise do trecho citado, a arte como um todo, unificada nas suas variadas formas era, para o diretor, um caminho para o entendimento histórico da sociedade e uma elevação da vida no sentido de “harmonia, coesão”. Se o pensamento da unidade das artes alinhou P.M. Bardi às teorias modernas, sua preocupação com o entendimento histórico, com a relação do museu junto a sociedade, ou ainda das artes na busca por sentido social, o aproximou de teóricos como John Ruskin, como desenvolveremos adiante.

Nota-se que Pietro Maria Bardi criticou não o museu como instituição em si, mas o formato de museu herdado de uma Europa tradicionalista; uma ideologia que seguiu a linha conceitual reformista e que se distanciou do futurismo de Filippo Marinetti, que ao exclamar “Museums: cemeteries!”¹⁶⁵ advogou por sua abolição. Contrário a isso, as formulações de Bardi anteciparam a fala de Adorno que caracteriza o museu como sepulcral (ANAGNOST, 2022).

A expressão “museal” possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do

¹⁶⁴ BARDI, P.M. (1951) Op. Cit.

¹⁶⁵ MARINETTI, F. “The founding and Manifesto of Futurism” In: *Manifesto: a Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. P 188.

presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura.¹⁶⁶

“Museum” is a fine word in itself, evoking thoughts of myth and legend, and the romantic idea of reverence for the vestiges of the past, even if it may have lost something of its glamour, especially in Europe, though the inroads of bureaucracy and its exploitation as a tourist attraction. Moreover, it is still too easy to think of a museum in terms of dusty, dimly lit premises with a general odor of staleness, enough to smother the vital flame of any work of art or destroy all interest in the most remarkable products of nature. The exhibits themselves often seem mortified as if the life had been drained out of them until they evoke no sense of the past nor in any stir the imagination.¹⁶⁷

A necessidade de restaurar a vitalidade ao museu coloca a persona de Bardi em comum acordo com a ideia de museu proposta por Sandberg; alinhou o projeto do Museu de Arte com o ideal moderno de museu vivo, dinâmico, em que o visitante não apenas observava as obras, mas encontrava pela arte um caminho para se educar e conscientizar do presente. A proposta de não compartimentalizar as artes, mas criar exposições e atividades temáticas, também aproxima tais diretores; uma maneira de trazer dinamismo ao museu e permitir que o observador articule relações e crie os seus próprios diálogos.

Esse pensamento evoca duas importantes questões modernas que são: os modos de exibição e a arquitetura, e a relação com o público. Trataremos primeiramente a questão da museografia.

3.2. Expositivo moderno no MASP

A arquitetura, tanto para Pietro Maria Bardi, em conjunto com Lina Bo, como para Willem Sandberg, seguia o preceito moderno e era pensada como caminho para permitir o funcionamento do museu em seu papel social (BALLARIN, 2016). A defesa pelo uso de materiais industriais considerados a base do moderno refletia a apologia ao durável, ao funcional, ao acessível. O vidro e sua transparência permitiam a integração do museu com seus arredores, bem como internamente o diálogo entre os diferentes setores, salas e galerias. Mas

¹⁶⁶ ADORNO, T. *Prismas: crítica cultura e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998. P 173.

¹⁶⁷ BARDI, 1956. P 10.

se para Sandberg o moderno se concretizou na arquitetura da construção da sede do museu, no caso de Bardi e seu recém-inaugurado MASP, foi adaptativo.

Um museu, como nós entendemos, prevê antes de tudo uma arquitetura capaz de conter suas múltiplas atividades. Uma arquitetura sistematizada, de modo a tornar possível o desenvolvimento orgânico de uma pedagogia (...) não uma arquitetura-prisão, mas uma arquitetura livre, com os interiores móveis, paredes automáticas, assoalhos, iluminação e acústica convenientes para um lazer agradável.¹⁶⁸

O projeto do Museu de Arte em seus primeiros anos, desenvolvido pelo casal Bardi, contou com uma galeria que expôs o acervo lado a lado com as Exposições Didáticas (Fig. 22). As pranchas de vidro, bem como a Vitrine das Formas, refletiam as pinturas e esculturas; ao fundo podia-se ver o auditório de cursos e palestras, com suas paredes móveis e pranchas, que permitiam o fechamento necessário a uma projeção de filmes, bem como a abertura que requeria uma aula de história da arte ou ainda um *vernissage*, por exemplo. As cadeiras do auditório (Fig. 23 e 24), invenção de Lina Bo, eram dobráveis e criavam um espaço amplo e vazio para dança, ateliê de pintura, entre tantas atividades (Fig. 25).



Fig. 22: Vista interior do MASP na 7 de abril: integração do espaço das Exposições Didáticas e Vitrine das Formas com o auditório ao fundo.

¹⁶⁸ BARDI, P.M. *Musée hors des limites*. In: TENTORI. Op. Cit. P 190.

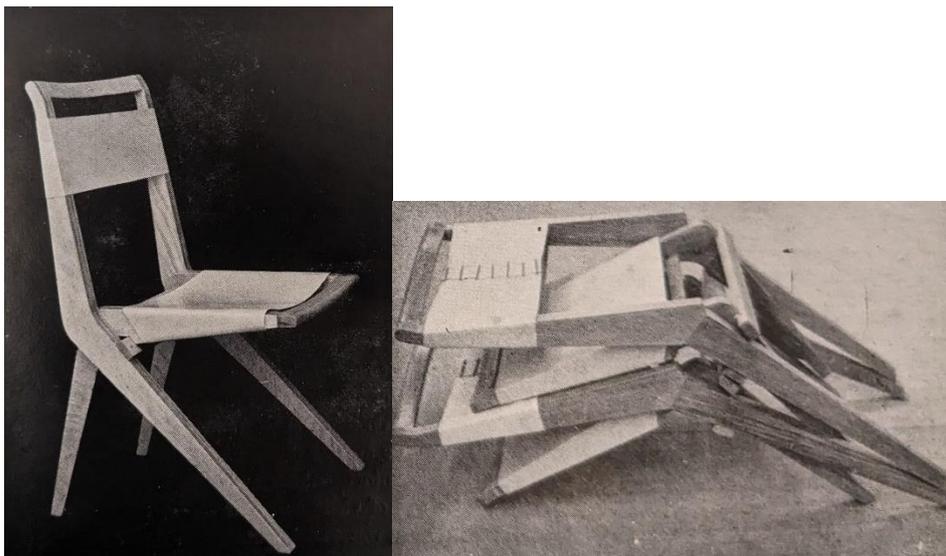


Fig.: 23 e 24: Cadeira do auditório do MASP, criada por Lina Bo; aberta (esq.) e fechada (dir.), o que permitia serem empilhadas criando espaço livre no auditório.



Fig. 25: Vista do auditório sendo usado como espaço para concerto; nota-se a integração do espaço do museu que permite avistar a sala de exposição do acervo.

A more concrete idea of how the Museum functions in practice may be gained from the fact that following events all took place, in various sections, on the same day: an exhibition of all Le Corbusier's work, painting included; a lecture on the difficulties of film-making in Brazil, by Henri-Georges Clouzot; the first performance in the country of

Haydn's "Children's" Symphony, executed by a children's orchestra; the inauguration, in the Picture Gallery, of Manet's *Portrait of Pertuiset the Lion Hunter* (...)

All these activities are distinct from one another, yet if one searches for a unifying theme, it will be seen at once that they are all concerned with some form of art.¹⁶⁹

A unidade das artes aconteceu no MASP majoritariamente pela união entre as atividades propostas e exposições e a flexibilidade de sua museografia. A configuração do museu pelo caminho do moderno criou possibilidades de conversa e diálogo tanto entre os frequentadores das diferentes ações do museu, como entre as artes em si, através dos reflexos internos que podiam reverberar livremente pelo espaço sem paredes, sem limites.

A adaptação do museu nos andares dos *Diários Associados*, se por um lado não concretizou a plenitude moderna do MASP inicial de ter uma sede própria arquitetonicamente pensada, por outro lado conduz a reflexão sobre o modo como o pensamento moderno foi capaz de conceber a existência de um museu nos mais desafiadores espaços, ao propor soluções museográficas e expositivas que representavam o valor conceitual do moderno, bem como a acessibilidade e versatilidade dos materiais industriais.

O metal, em tubos, suportes e grades, bem como do vidro, foi utilizado pelo casal Bardi não apenas na adaptação do espaço, mas como uma maneira de mitigar a estética retrógrada das cortinas e veludos, ainda que sem eliminar totalmente. Foram desenvolvidas no museu estratégias visuais que remetiam às técnicas do design expositivo de seu passado racionalista italiano.

¹⁶⁹ BARDI, P. M. (1956) Op. Cit. P. 22

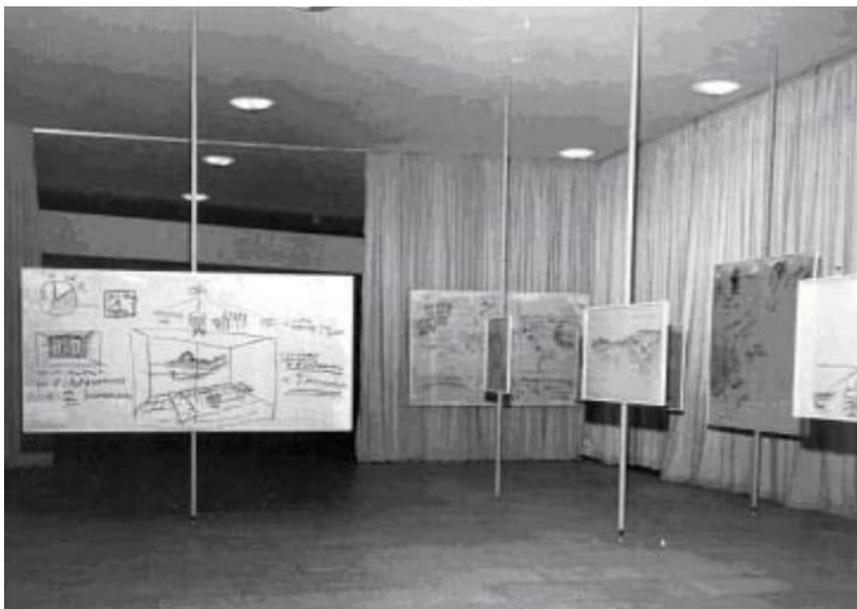


Fig. 26: Vista da exposição de Le Corbusier no MASP; é possível perceber algumas cortinas (fundo e lateral) separando os diferentes setores do museu, bem como os tubos de metal que sustentam as obras da exposição.

As obras do acervo do MASP, expostas na sala principal, bem como nas mostras temporárias, como é o caso da figura 26, tiveram como suporte longos tubos de metal que iam do chão até o teto e se espalhavam por toda a galeria. Sem as paredes limitantes, a obra de arte parecia flutuar no espaço, e permitia que o observador visualizasse mais de uma pintura do mesmo local em que se encontrava (Fig. 27). Isso abriu possibilidades de comparação e diálogo, e deu a liberdade do visitante de criar o seu próprio caminho pelo museu.



Fig. 27: Vista da galeria do acervo do MASP, 1947.

A expografia do MASP deixou em evidência o fundo (ou o verso) de algumas das pinturas, criando identidade e colaborando para sua dessacralização. Desta forma, era possível ao visitante entrar em contato com um outro lado da obra, no sentido prático e simbólico, visualizando as entranhas do suporte, a anatomia da tela, oferecendo um pequeno vislumbre da parte prática e organizacional do museu, seu *background*, e não apenas a mística frontal. A presença da obra era marcada por essa nudez e autonomia que a ausência de paredes permitiu, ao mesmo tempo que o metal brilhante dos tubos de sustentação lembrava sutilmente a existência de uma curadoria.

Rather than an architectural space intended as a neutral backdrop for artworks, the artworks' simultaneous separation from and doubling of the walls and pillars called viewers' attention to the architectonic forms around them.¹⁷⁰

A frase de Anagnost, ao analisar esse período da galeria do acervo do Museu de Arte, pode nos remeter ao ideal arquitetônico e expositivo do MoMA, falado no capítulo um. A proposta apresentada no MASP se diferenciou do ideal do *white cube*, quando ao expor as obras em tubos, mesmo em frente as paredes brancas do museu (Fig. 27), expôs até mesmo as formas arquitetônicas mais simples, como era o caso do andar comercial que sediava o MASP, mas marcando a independência completa da obra com relação ao museu que a abriga.

Nesse momento da discussão, ao observar as figuras e analisar a expografia utilizada pelo casal Bardi, durante a década de 1950, no Museu de Arte, torna-se quase inevitável não pensar nos futuros cavaletes de vidro que Lina Bo desenvolveu para o MASP, em 1968, e de quais maneiras eles foram articulados nesse princípio do museu, bem como em seu passado italiano.

3.2.1. A herança italiana

O desenvolvimento da museografia dos primeiros anos do MASP foi enraizado na vanguarda italiana racionalista. Em 1934, o arquiteto e crítico de arte Edoardo Persico¹⁷¹, em conjunto com o também arquiteto e design gráfico Marcello Nizzoli¹⁷², apresentaram a inovadora *Sale delle Megaglie d'Oro* (Fig. 28). Ao removerem as obras das paredes, utilizaram suportes de ferro

¹⁷⁰ ANAGNOST, 2022. Op. Cit.

¹⁷¹ TENTORI, F. *Edoardo Persico. Grafico e architetto*. Nápoles: Clean, 2006.

¹⁷² Catálogo *Marcello Nizzoli*. Parma: Electa/Università di Parma, 1989.

espalhados uniformemente pelo espaço. As obras foram penduradas em grades quadriculadas e pelos vãos de cada quadro vazio era possível visualizar o resto da galeria, criando respiros e interações entre as imagens e textos que foram apresentados. Foi o início da concretização da ideia da dissolução dos limites estruturais, temporais e hierárquicos da museografia e museologia moderna.

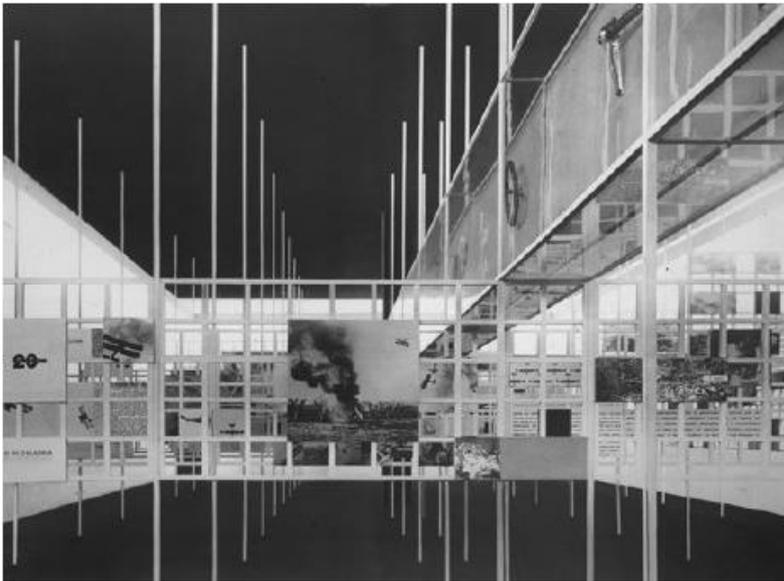


Fig. 28: Edoardo Persico e Marcello Nizzoli *Sala delle Medaglie d'Oro* na Mostra dell'Aeronautica italiana; Triennale di Milano. Milão 1934.

Em 1941, Franco Albini¹⁷³ apresentou o início de sua nova proposta expositiva na Pinacoteca de Brera. Pela figura 29, nota-se as estruturas tubulares semelhantes as utilizadas por Lina Bo no Brasil; poderemos também observar o verso de algumas das obras, como no Museu de Arte, mas em uma disposição ainda bastante uniforme na organização dentro da galeria. Já estavam presentes o vazio e os espaços livres, a visualização da totalidade da sala, bem como a utilização do vidro e de divisórias móveis ao fundo, em mecanismos que rejeitam as paredes e exaltam o espaço e o conteúdo (CARRILHO, 2003; ZEVI, 1996).

¹⁷³ JONES, K. B. *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.



Fig. 29: Franco Albini - Pinacoteca di Brera, Milão, 1941.

The [Palazzo Bianco] museum reconstruction was the first to question the accepted methods of display and to provide solutions that were to be enormously influential later.¹⁷⁴

O arquiteto e autor Michael Brawne, ao tratar em seu livro sobre as técnicas de exposição nos museus do pós-guerra, posiciona a curadoria do *Palazzo Bianco*, de Franco Albini, em Gênova, como um marco para se pensar a questão do *display* (BRAWNE, 1965). Assim como diversos outros críticos, citando aqui Manfredo Tafuri e Gio Ponti, Brawne afirmou que a ação do italiano foi pioneira no sentido de atribuir às obras de arte um isolamento e autonomia ao apresentar pinturas e mesmo esculturas em suportes “aéreos”, dando a sensação ao visitante de que flutuavam pelo museu (ELLARD; STEPHEN, 2019).

Para Marisa Emiliani, o *Palazzo Bianco* de Albini tornou-se chave na compreensão do que ela definiu como “radical new visual modality”¹⁷⁵, que foi percebida na Itália do pós-guerra e se espalhou por diversos países, em especial na América. Não apenas as pinturas flutuavam ao serem expostas em tubos de metal, mas impressionantemente a escultura se equilibrava “no ar”, como foi o caso do famoso fragmento da tumba de *Margherita di Brabante* (1313), de Giovanni Pisano (fig. 30). A obra foi exposta em um suporte fino de metal sob um tubo que podia ser acionado pelo visitante e movia-se para cima e para baixo, em um sistema semelhante ao pistão

¹⁷⁴ BRAWNE, M. *The New Museum – Architecture and display*. Nova York: Praeger, 1965. P 32.

¹⁷⁵ EMILIANI, M. “Per un critica della Museografia del Novocento in Italia: Il ‘saper mostrare’ di carlo scarpa” In: FALGUIÈRES, p. *Politics for the White Cube: The Italian way*. Grey Room n64. Pp 6-39.

hidráulico, e dava a escultura movimento e leveza, apesar de seu pesado mármore e ousada composição, desafiando as convenções e a gravidade.



Fig. 30: Visualização da sala de exposição do Palazzo Bianco; a direita, a escultura *Margherita di Brabante*, flutuando e equilibrando no museu de Franco Albini, em Gênova.

Franco Albini, propôs um modelo expositivo que consistiu fundamentalmente em suspender os objetos no espaço. A atmosfera da galeria visava a ideia da leveza, da sensibilidade aérea ao ter as obras suspensas em tubos de metal fixos no chão, em grandes blocos de concreto, ou ainda penduradas por longos cabos de aço do teto até a altura do olhar do visitante (Fig. 31).



Fig. 31: Franco Albini - Sala do *Palazzo Bianco* (ala de pintura holandesa), Gênova.

A imagem da galeria de Albini está presente no livro de Pietro Maria Bardi *The Arts in Brazil*, o que afirma o conhecimento do casal Bardi da vanguarda italiana. A imagem foi bastante popular no período e circulou pelas mais renomadas revistas italianas de arquitetura como a

*Domus*¹⁷⁶ (1952), bem como diversas publicações do período¹⁷⁷, em variados países da Europa, marcando a influência e propagação da proposta de Albini internacionalmente.

Brawne afirmou em seu livro que a Itália se tornou a casa do museu moderno: “The quantity and quality of Italian museums has been astonishing” (BRAWNE, 1965). Para o autor, o papel do museu deve ser o de comunicar e apresentar o que há de individual e específico em cada obra de arte, o que proporcionaria ao visitante uma experiência intensa em meio a uma seleção de objetos de arte (ELLARD; STEPHEN, 2019). Esse seria o desafio da museografia moderna, oferecer ao público a obra por si mesma, mas ao mesmo tempo a experiência de relacioná-las entre si.

O próprio Franco Albini, ao falar de seu trabalho, se referiu a uma “estética da modernidade” que consistiria em obter uma leveza das densidades, fluidez das formas e superação da sensação de volume e peso¹⁷⁸. Para isso, diversas técnicas foram empregadas, muitas das quais tornaram-se referências para o MASP: remoção de algumas molduras, suspensão das obras em fios ou suportes visíveis, ainda que neutros, paredes brancas, quando presentes, seleção de poucos objetos na galeria, criando espaço de circulação, uso de vidro como recurso material na criação de divisórias, entre outras. (MARCENARO, 1954).

The work of art detached from the environment from which it was once connected, and having lost its practical destination, acquires its essential autonomy as work of art, and becomes a source of spiritual pleasure by way of contemplation.¹⁷⁹

¹⁷⁶ A revista *Domus* foi, e ainda é, uma das mais renomadas revistas italianas de arte, arquitetura e design, apresentando tendências, polêmicas e discussões desde 1928. Acesso a versão digital e arquivo online: <https://www.domusweb.it/it.html>.

¹⁷⁷ Exemplos de importantes obras que referenciaram o *display* de Franco Albini: SMITH, K. *Italy Builds – L1Italia Costruisce; Its Modern Architecture and Native Inheritance*. Londres: The Architectural Press, 1955; BLACK, M. *Public Interiors – An International Survey*. Londres: B.T. Blatsford, 1960; GREGOTTI, V. *New Directions in Italian Architecture*. Nova York: George Braziller, 1968. Atualmente, a referência de Albini continua sendo utilizada e debatida pela museografia, como pode ser percebido no número 61 (2018) da revista *Mousse*, que intitulada “On Display”, traz diversos artigos de autores, críticos, diretores, arquitetos dos mais variados países para pensar a questão dos métodos de exposição; conta inclusive com artigo de Adriano Pedrosa, do atual MASP, sobre a galeria de Lina Bo Bardi. <https://www.mousse magazine.it/shop/mousse-61/>.

¹⁷⁸ JENNER, R. “Ambient Atmospheres: Exhibiting the Immaterial in works by Italian Rationalists Edoardo Persico and Franco Albini” In: *Interstices – Journal of Architecture and Related Arts*, nº14. Nova Zelândia, 2013. <https://interstices.ac.nz/index.php/Interstices>

¹⁷⁹ ALBINI, F. “The function and the Architecture of the Museum: some experiences” (1954) Apud: JONES, K.B. *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014. P 70.

In lightening the Museum space, a modern atmosphere is produced in which paintings and sculptures, whether old or new, can coexist as autonomous artworks.¹⁸⁰

Como pode-se perceber em ambos os excertos, a ideia da autonomia da obra de arte, desconectada de seu ambiente original ou contexto social, nacional etc., seria a meta moderna de apresentar ao visitante a obra por si, visando atingir uma apreciação que tangencia o espiritual, a contemplação. Seguindo essa linha de pensamento, a ideia da atmosfera moderna criada no museu também foi uma discussão comum ao museu do pós-guerra. Ela seria o resultado entre a opção conceitual, museológica da curadoria, e a museografia com suas técnicas expositivas.

A arte, desprendida de seu meio, rejeitaria então os modelos decorativos e acumulativos dos séculos anteriores, e poderia se tornar autônoma. Seria essa autonomia o meio mais eficaz de permitir que o visitante contemplasse verdadeiramente a obra, além de permitir que ele crie suas comparações críticas e relações possíveis, em um sentido pedagógico, e não apenas posicionando a obra em uma linha histórica.

We do not need a mediaeval building for the housing of a Giotto picture (...) On the contrary, the greater the gap which separates us from the past and the more clearly, we can detach an object from the age which created it, the quicker and keener will be our reaction and the better contact established.¹⁸¹

Para Albin, o museu passou a abrigar uma nova função moderna que seria a de promover a contemplação da obra em seus valores essencialmente estéticos (JENNER, 2013). Foi o que o arquiteto chamou de *ambientamento*, que poderia ser entendido como uma ambientação, no sentido de proporcionar um local e uma atmosfera para a contemplação “neutra”. Seria um modo de, ao desconectar a obra de arte de seu contexto originário, permitir que ela crie significados, sugestões ou alusões que remetem ao presente e que em seu estado original de criação não seria possível. O crítico Tafuri, definiu tal ambição como “dreamlike

¹⁸⁰ ELLARD, G., JOHNSTONE, S. “An aerial Sensibility: notes on Franco Albin, Caterina Marcenaro and a Museum of Floating Objects” In: *Afterall – Articles*. Fev, 2019.

¹⁸¹ MARCENARO, C. “The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa” In: *Museum*, Vol. 7, nº 4, 1954.

suggestiveness” no intento de alertar sobre o elemento anacrônico de tal tipo de exibição (JONES, 2014).

No texto de Lina Bo Bardi *A função social dos museus*, de 1950, é feita a menção a questão da atmosfera do museu, bem como da autonomia da arte, com o viés pedagógico como principal objetivo a ser atendido nessa opção expositiva. Para a arquiteta, a função do museu é essencialmente social; é educar o visitante pela arte e esse tipo de *display* funcionaria justamente como método de provocação e para instigar o visitante rumo a investigação.

O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase que propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação.¹⁸²

Lina Bo transita assim entre esse objetivo moderno de independência da obra, na criação de sua identidade própria, e seu apelo social de contextualização com o presente, com o objetivo de formação do visitante e de sua consciência crítica. Nesse sentido, o papel do arquiteto, aquele que desenvolve os meios de exposição, deveria ser sempre o de neutralidade, permitindo para a autonomia da obra, bem como a do observador.

O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência, com uma função didática, e as obras devem ser postas em evidência com uma função que diríamos quase modesta, por parte do arquiteto, que não deve aproveitar-se da ocasião para dar espetáculo em torno de si (...)¹⁸³

¹⁸² BO BARDI, L. “A função social dos museus” In: *Habitat* nº 1. São Paulo, 1950. P. 17.

¹⁸³ BARDI, Lina Bo. “Casas ou museu?” In: *Diário de Notícias*, Salvador, 1958. In GRINOVER, Marina, RUBINO, Silvana (org.). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Pp 99-100.

3.2.2. Os cavaletes de Vidro

Além de ter todo esse caráter singular e radical, [os cavaletes] propõe um tipo de aproximação e experiência da arte bem distintas. Tornam a arte mais acessível, mais democrática. Quando você retira as obras da parede e as coloca como que numa floresta de cavaletes, os espectadores tornam-se mais próximos delas, podem vê-las por todos os lados. O cavalete tem essa qualidade ereta, antropomórfica. Em conjunto evocam uma multidão, e isso de fato os aproxima do público, do mesmo modo que as pinturas expostas neles. Quase que se remove aquela aura de objeto de outro mundo, típica da arte. É como se o espectador, ao caminhar através da floresta de quadros, caminhasse também através de uma história da arte. Como as obras estão fora da parede, não há uma divisão por salas, não há uma orientação curatorial tão marcada, tão forte.¹⁸⁴

Quando o MASP inaugurou sua nova sede na Avenida Paulista, em 1968, seu acervo foi exposto nos inovadores e icônicos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi. A arquiteta utilizou a técnica do suporte com base de concreto, lembrando o suporte proposto por Albin (fig.31). A técnica já havia sido testada pelo casal Bardi, mas que contou com uma base mais leve de madeira (fig. 32), na *Exposição de pintura italiana antiga do século XIII ao XVIII*, que aconteceu no Ministério da Educação do Rio de Janeiro, em 1946.

¹⁸⁴ PEDROSA, Adriano. Entrevista dada a Isabel Salema, 12/10/2018 para *Cultura Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2018/10/12/culturaipsilon/entrevista/ha-muito-pouca-cultura-africana-e-mesmo-indigena-nos-grandes-museus-de-arte-brasileiros-1846561> (acesso: set/2023)



Fig. 32 Vista da a *Exposição de pintura italiana antiga do século XIII ao XVIII*, organizada pelo casal Bardi ainda vinculados ao Studio d'Arte Palma, 1946.

Desta vez, porém, de maneira inovadora, foram afixadas à base de concreto grandes placas de vidro que sustentavam as pinturas mais uma vez “flutuando” pela galeria, também vidrada, do novo prédio do MASP. O vidro, material moderno industrial por excelência, tão discutido por Pietro Maria Bardi - que inclusive publicou uma revista de nome *Il Vetro*¹⁸⁵, ainda na Itália - permitiu a transparência esperada pelos curadores; utilizado pelo casal Bardi diversas vezes na sede da rua 7 de Abril, como veremos logo adiante, nas Exposições Didáticas. Foi retirado o tubo de metal, qualquer vestígio de suporte, restando apenas a pequena base e a transparência suprema do vidro.

¹⁸⁵ Revista editada por P. M. Bardi de 1938-1943, era o veículo oficial da Federação Fascista de Industriais de Vidro e Cerâmica. Pietro Maria Bardi trabalhou com a questão do vidro por alguns anos, principalmente durante o período após ter deixado o Partido Fascista, antes de viajar ao Brasil. Chegou a organizar um livro intitulado *L'industria del vetro in italia*, que foi publicado como “curadoria da Federação Nacional Fascista dos industriais do vidro e da cerâmica”. Há uma cópia deste volume na biblioteca do museu em que Bardi resenha a mão “Este livro foi escrito por P.M. Bardi em 1935-36”. Ver: TENTORI, Op. Cit. P 149-153.



Fig. 33: Modelo do cavalete de vidro utilizado no MASP em 1968, por Lina Bo Bardi, com obra de Vicent van Gogh *O escolar* (1888).

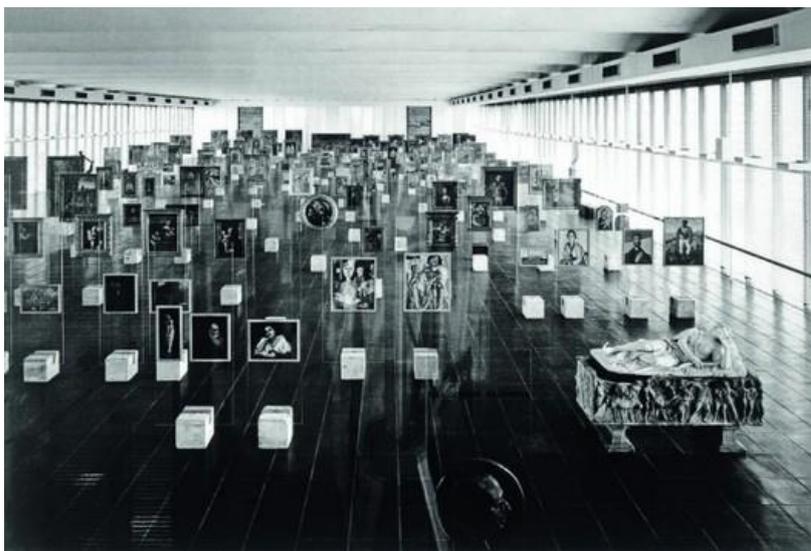


Fig. 34: Vista da galeria do acervo do MASP com os cavaletes de vidro, 1968.

Ao andar livremente pela galeria, o visitante se deparava com um mar de pinturas que pareciam ter sido posicionadas no vazio, flutuando (fig. 33). Não havia uma rota pré-determinada, nem um senso induzido de que as obras estariam agrupadas de acordo com algum período, escola ou nacionalidade. Ao contrário, cada obra de arte exposta era permitida existir nos seus próprios termos. Foi uma proposta de museografia “destituída de elementos evocativos que valorizassem uma obra específica”, como defendeu Adriano Canas e continuou, “isso possibilitava uma

apreensão imediata e sem intermediações”, com o observador vivenciando as obras e relacionando-as nos seus parâmetros ou mesmo aleatoriedade (CANAS, 2014).

Os painéis didáticos de cristal nos quais são expostos os quadros, não agradam os acostumados ao comodismo dos estofados e dos controles remotos, pois para ler os dados técnicos e o nome do autor e título das obras apresentadas, é preciso olhar atrás dos painéis. Acho meu projeto de painel-cavalete da pinacoteca do MASP uma importante contribuição à museografia internacional. Os 3.000 visitantes do Museu, aos sábados e domingos, o demonstram, contra uma dezena de queixosos.¹⁸⁶

A proposta de Lina Bo em seus cavaletes, em conjunto com o pensamento pedagógico de P.M. Bardi, apresentou ainda uma alternativa às legendas, textos explicativos e até mesmo autoria. Todos os dados da obra eram colocados no verso exposto pelo vidro/cristal do cavalete (fig. 35 e 36), e o observador de frente para obra se deparava com a obra em si, pura, na qual a explicação inicial é aquela contida nela mesma. A autonomia da obra ultrapassava até mesmo sua autoria e seu contexto. Aos interessados, porém, havia atrás os dados, comuns às legendas de museu até hoje, e muitas vezes contavam com mais explicações didáticas, fotos de outras obras do mesmo pintor, comparações etc., formando um livro aberto aos que andavam pela galeria observando o verso das obras (fig. 37).

¹⁸⁶ Bo BARDI, L. Apud FERRAZ, 1993. P100.

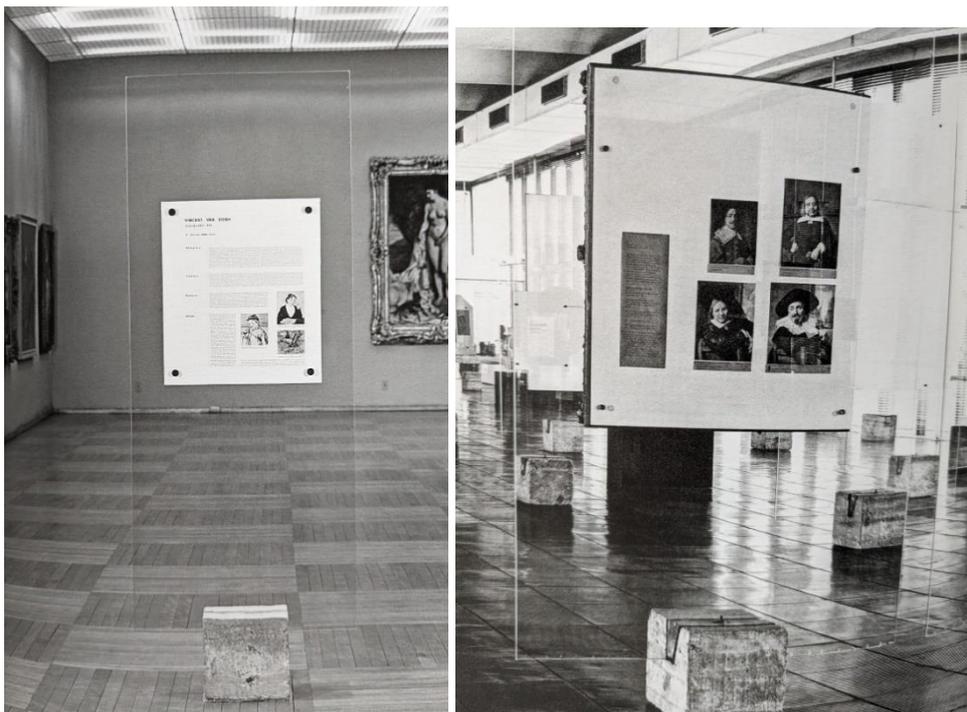


Fig 35 e 36: Exemplos do verso dos cavaletes de vidro com a legenda, dados e explicações. Dir. verso do cavalete com obra *O escolar* (1888), de Vicent van Gogh (atual MASP). Esq. Verso de pintura da *O capitão Andries van Hoorn* (1638), de Frans Hals.



Fig. 37: Vista da galeria do MASP na década de 1970, com visitantes observando o verso das obras e suas legendas, expostas nos cavaletes de vidro.

In a sense it goes even further than the archetypal Modernist ‘white cube’ gallery in removing anything extraneous to the essential confrontation between viewer and object. A passive ‘museum piece’

becomes an active work of art, imbued with the same power as it had when it left its maker's studio.¹⁸⁷

Esse pensamento do casal Bardi para a museografia do MASP foi resultado mais uma vez do objetivo moderno de formação do público. Elementos da modernidade, como uso de materiais industriais, a recorrência do pensamento moderno racionalista italiano, alinhados ao papel social do museu, foram norteadores na concretização do setor pedagógico do primeiro MASP. Esse pilar do museu visou não apenas a educação do visitante no entendimento da arte, mas a formação de artistas, o refinamento do gosto e a instrução do público no desenvolvimento de um pensamento crítico frente a sua sociedade, sua história e a civilização como um todo, através da arte.

3.3. A questão do público

A questão moderna de formação do público foi central no pensamento *bardiano* para o projeto do MASP. A prática do pós-guerra de posicionar o museu como espaço de instrução para o cidadão, com um objetivo de desenvolver uma sociedade mais consciente e crítica, foi refletida nas ações que fundamentaram o Museu de Arte. Diversos autores, como antecipamos nos capítulos anteriores, se dedicaram a pensar de que maneira a educação nos museus poderia servir de instrumento na criação ou manutenção de um mundo pacífico.

(...)Em determinado ponto do processo evolutivo, o homem adquiriu autoconsciência, e de suas relações com os outros seres humanos autoconscientes nasceram essas faculdades intuitivas às quais damos o nome de “consciência moral”. Essa consciência moral foi responsável pelo desenvolvimento das qualidades espirituais mais sutis do homem que forjaram a civilização, e nosso objetivo como educadores não é eliminar essas qualidades, mas incentivar o seu desenvolvimento.¹⁸⁸

Como é possível perceber nesse trecho do livro *Educação pela Arte*, de Herbert Read, há um retorno na história evolutiva do homem, de modo a buscar em que momento se desenvolveu a “consciência moral”; consciência esta que seria capaz de uma vez preparada e educada, impedir

¹⁸⁷ HOPPIKINS, O. Op. Cit. P 201.

¹⁸⁸ READ, 2001. P 03

que o homem como ser social agisse de forma não civilizadora, ou falando de maneira direta, causando guerras.

Apesar de parecer óbvio que numa sociedade democrática o objetivo da educação deveria ser o de encorajar o desenvolvimento individual, surgem muitos problemas quando começamos a considerar quais métodos que deveríamos adotar para atingirmos tal finalidade (...) Será meu objetivo mostrar que a função mais importante da educação está relacionada com esta “orientação” psicológica e que por esta razão a educação da sensibilidade estética é de importância fundamental. (...) – a educação daqueles sentidos em que se baseiam a consciência e, finalmente, a inteligência e raciocínio do indivíduo humano.¹⁸⁹

É possível perceber a busca por um entendimento do indivíduo, de sua formação, dos modos como se desenvolve o pensar, o inventar e o criar, por exemplo, com objetivo de encontrar caminhos para a formação de uma unidade social. Essa busca pela essência que seria capaz de mover o ser humano foi paralela, de certa maneira, a busca pela pureza que muitas vezes foi pensada pela arte moderna em si. A essência da obra, como a essência do ser foi estudo de diversos pensadores do período, nos variados campos que incluiu a psicologia e o desenvolvimento da ideia de subconsciente¹⁹⁰. As duas guerras abalaram o mundo ocidental e as ciências de maneira geral buscaram estudar o ser humano, tanto no seu lado social, quando individual/biológico, de modo a compreender os acontecimentos recentes e de maneira significativa, evitar a sua repetição futura.

Parte-se, portanto, do princípio de que o objetivo geral da educação é o de encorajar o desenvolvimento daquilo que é individual em cada ser humano, harmonizando simultaneamente a individualidade assim induzida com a unidade orgânica do grupo social a que o indivíduo pertence.¹⁹¹

¹⁸⁹ READ, H (1943). *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, 2018. P20.

¹⁹⁰ O final do século IXX, com os primeiros escritos de Sigmund Freud, mas principalmente durante o século XX, em que o médico desenvolveu seus conceitos de psicanálise, foram determinantes no entendimento do campo da psiquiatria, psicologia e ciências da mente. Foi nesse período que atuaram outros importantes nomes como Carl Jung, Jacques Lacan, Sabina Spielrein, Donald Winnicott, entre outros. Para mais: FINE, R. *A história da psicanálise*. São Paulo: Editora Edusp, 1981.

¹⁹¹ READ (1943). Op. Cit. p 21

Para além da educação, a arte se apresentou como caminho. A arte vista como modo de expressão de uma essência humana, bem como de seu trabalho, o que permite um paralelo com pensadores de séculos anteriores; John Ruskin foi um deles, que apesar da crítica de arquitetura moderna condená-lo em sua visão apologética do *novo gótico*, foi algumas vezes relido e reinterpretado por alguns autores sob o viés moderno. O crítico Herbert Read retornou a este pensador quando se propôs a pensar a questão da estética moderna, aqui mais especificamente na crítica de arte, mas inevitavelmente há reflexos desse movimento em sua obra como um todo. Para Solomon Fishman, tal aproximação não é feita no sentido do julgamento moralista de trabalhos artísticos individuais, como propõe algumas interpretações de Ruskin, mas com relação a sua fundamental visão do papel social e moral da arte (FISHMAN, 1963).

For good or ill we now demand from the artist an expression of *truth*; (...) We say of a work of art that it moves us, that it appeals to us, that it fascinates us, that it excites us – all expressions that indicate a psychological and not an intellectual reaction. We have revalued the art of the past in the same subjective way and have nothing but contempt for the aesthetic judgments of the eighteenth and nineteenth centuries. In this revaluation of aesthetic values from beauty to truth, from idealism to realism, from serenity to vitality – the whole of the modern movement of art, beginning with Impressionism, is involved as a practical activity and the whole of the modern criticism of art is involved as a philosophical activity (...). We have discovered that art has a biological function, that the artist, like the photosynthetic cells that absorb creative energy from cosmic rays, is the sensitive organ of an evolving consciousness – of man's progressive apprehension and understanding of his universe.¹⁹²

Não nos interessa ao ler o trecho acima a rejeição a função hedonística da arte presente na estética do século XIX, implícita na forma de pensar a arte como um fim em si, comum a grande parte do pensamento moderno. Mas sim o modo como a arte é vista como instrumento de conhecimento e dessa maneira, não é irrelevante sob os aspectos de estética (FISHMAN, 1963).

A busca por essa essência humana, muitas vezes moralista, pode ser pensada ao analisar a arte moderna, mas no caso do presente trabalho de pesquisa, convidar a uma reflexão sobre sobre o

¹⁹² READ, H. *The Art of Sculpture*. Nova York: Pantheon, 1956. Pp121-22.

papel social dos museus modernos, que ideologicamente abriga tal arte. Esse pensamento, então, da educação pela arte, defendido por Read na década de 1940/50, bem como o resgate moderno da questão da verdade humana presente na arte e sua pureza, ou ainda a arte como expressão fundamental do trabalho e do pensar humano, pode ser percebido em alguns textos de P.M. Bardi¹⁹³.

Quando um visitante entra num museu e vê a fileira de objetos artísticos, a série de estátuas, pergunta logo, consigo mesmo: “Que representa isto?” E passa além, satisfeito. Quer isto dizer que tal visitante não compreende, não sente; é, pois, homem menos completo, homem impróprio.

O homem educado no sentimento da arte, chega, ao contrário, a considerar cada obra, não nos seus dados cronológicos e no seu significado externo, mas como expressão direta da vida, como forma.

Neste sentido, qualquer obra é estritamente moderna.

É a forma que tem a energia genuína de despertar em nós sensações, sentimentos, ideias e de acender instantaneamente um colóquio com o passado, como se o passado fosse – e em realidade é – um fato nosso pessoal, uma coisa nossa.

Nós mesmos somos o passado. Não é longínquo, está em nós. E isto, que é preciso entender, a obra de arte nos pode fazer sentir.¹⁹⁴

O trecho de Bardi traz uma reflexão sobre a relação passado e presente, que na arte pode ser pensada entre antigo e moderno, do qual falaremos mais adiante nesse capítulo. Mas também exemplifica sua preocupação com a educação do público, aquele que passaria frente a obras do museu e não se questionaria ou compreenderia tudo o que é possível perceber pela obra de arte. Para além da semelhança com relação ao pensamento de Herbert Read sobre o papel da educação e da arte, é possível perceber uma aproximação com a visão da arte como aquela

¹⁹³ Não apenas pela aproximação possível de ideias semelhantes entre Herbert Read e P.M. Bardi pode ser feita pela leitura dos textos do último – além do fato do autor inglês ser personalidade conhecida internacionalmente – mas há dados que certificariam o conhecimento de Bardi do crítico: em 1947, o Studio Palma, o qual Bardi ainda era vinculado, organizou a mostra “Quinze pintores ingleses” (que contou com Ben Nicholson, Graham Sutherland e Henry Moore), com curadoria do British Council e apresentação de Herbert Read. Ver: TENTORI, Op. Cit. P 164.

¹⁹⁴ BARDI, P.M. *Pequena história da arte*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1968. P81.

capaz de despertar sensações, permitir uma ligação com o passado e com o entendimento do humano. Aqui, propomos pensar mais detalhadamente de que maneiras o pensamento de John Ruskin foi referência para Pietro Maria Bardi e seu conceito de museu.

3.3.1. Educação social e museu: John Ruskin para P. M. Bardi

It must be understood and undertaken seriously or not at all.¹⁹⁵

Não se deve destruir nem cancelar coisa alguma que tenha características espontâneas da natureza humana.¹⁹⁶

Para Pietro Maria Bardi, era preciso pensar o museu como espaço de educação social. Diversas teorias e intelectuais ao longo dos anos, como vimos, influenciaram a concepção de museu desenvolvida para esses primeiros anos do MASP e um nome que colocamos como fundamental é o de John Ruskin. A atual biblioteca do Museu de Arte de São Paulo contém mais de cinquenta livros de autoria desse importante autor inglês e que teriam pertencido ao acervo particular de Bardi, doado ao museu anos após seu falecimento. Esse é apenas um indício inicial (e prático) do quanto o pensamento de Ruskin está presente nos escritos *bardianos* e em sua concepção social para o museu.

O pilar pedagógico do MASP contava com classes e cursos oferecidos no próprio museu e visava não apenas ensinar arte, desenho, e outros fundamentos práticos aos novos artistas, mas educar todo e qualquer visitante para um olhar crítico da sociedade em que viviam. Era preciso desenvolver o gosto e a consciência estética como forma de transformar a visão do povo, ou da massa, como Bardi se referiu algumas vezes, frente a sua própria realidade, ao mundo que o rodeia.

He [Ruskin] recognised the importance of universal education, and what we now call lifelong learning. He was particularly concerned with communities of craftspeople whom he believed would benefit from seeing new and wonderful things.¹⁹⁷

Essa visão de Ruskin sobre os alcances da arte é uma das bases do pensamento desse autor, como pontua Suzanne Cooper. Ao extrapolar os limites das classes sociais, ao trazer a arte para

¹⁹⁵ RUSKIN, J. *Modern Painters II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

¹⁹⁶ BARDI, P.M. "A cultura figurativa da infância" In: *Mirante das Artes Etc.* nº 4, 1967.

¹⁹⁷ COOPER, Suzanne Fagence. *To see clearly – why Ruskin matters*. London, Quercus Editions Ltd., 2019. P101.

perto daqueles que até então não tinham permissão para mergulhar nesse tipo de conhecimento, John Ruskin atribuiu à arte uma função social das mais complexas. Além do desenvolvimento de um entendimento crítico de mundo, era uma forma de aproximação entre as classes. A democratização da arte e do museu que Ruskin defendeu em suas obras e algumas de suas ações, propôs utilizar a arte como instrumento de ensino e abriu precedente para ser pensada como ferramenta de luta social.

As abordagens reformistas de John Ruskin incluíram o *Sheffield Museum*, por exemplo, criado para educar e inspirar os trabalhadores da pequena cidade industrial inglesa. A criação de tal museu permitiu a reflexão sobre a educação da classe trabalhadora, a conscientização por ela de seu próprio papel fundamental na sociedade capitalista industrial e moderna da época e, a partir daí, pensar o formato no qual o museu deveria se estruturar para que se tornasse não apenas acessível a esse público, mas atrativo.

At its heart, this enterprise was not simply about collecting lovely to entertain Yorkshiremen and women. The museum was part of Ruskin's attempt to transform ideas about government and economics in the city, through fellowship and cooperation. Yes, visitors came to Walkley to look at the pictures. They also came to talk and to ask questions. The museum was a meeting place. Ruskin hoped that those who came would be encouraged to turn their hands and minds to new things. He wanted the metalworkers of Sheffield to think differently about their own skills, and to take pride in their productions.¹⁹⁸

(...) em todos os tempos e em todos os recantos da Terra o homem na intencional necessidade de melhorar o seu estado e, portanto, a sua civilização, no progredir constante do trabalho, deixa a marca de sua passagem pelo mundo através do engenho, da graça, da imaginação, do sentimento com que opera a modificação dos elementos naturais, através da procura do belo, ou, como diz o tratadista romântico que não quer quebrar a tradição, através do “prazer estético”.¹⁹⁹

A ideia proposta por Ruskin para o *Sheffield Museum* foi referência para muitos museus posteriores, apesar de parte de sua teoria, principalmente sobre arquitetura – na qual o autor

¹⁹⁸ COOPER. Op. Cit. P106.

¹⁹⁹ BARDI, Pietro Maria. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968. P 09.

teve significativa importância - ter sido negada pelos modernos desde o início do século XX (CLARK, 1995; HITCHCOCK, 1993). Seu pensamento no campo da museologia nos permite paralelos ao analisar a questão da essência da arte, sua função e o papel do museu como aquele que abriga e expõe tal arte. Não era simples entretenimento, era um local para instigar o debate, a reflexão, a crítica, como Cooper desenvolve no trecho citado. Aqueles trabalhadores constituíram a formação real da sociedade, eram eles que moveram com seus trabalhos e ações, a economia. Era preciso criar um local para que esse grupo pudesse simplesmente tomar consciência do seu papel social, da sua relevância, do seu poder de ação e construção. Para Ruskin, e aqui reforçando nosso paralelo com o pensamento de P.M. Bardi, a arte era o caminho possível.

Arte era consciência, para além do belo. Era preciso ensinar aos homens que toda produção humana é digna de estudo, é dotada de estética, é imbuída de história. Ambos reforçaram a necessidade de ensinar a produção em si e valorização artística do trabalho. O museu seria o espaço que permitiria a essa classe trabalhadora ampliar seus conhecimentos e perceber o impacto de seu trabalho na sociedade ao longo das épocas, e sentir orgulho disso. E aqui, retomando o que tratamos no capítulo um, discutido pelo sociólogo Tony Bennett, implicava um sentimento moral de pertencimento, aceitação e controle social – e não o potencial revolucionário.

- A ação do Museu tende a interessar não o “público”, mas o “não-público”.

- O que significa o “não-público”?

Explica Bardi que o público é o que bem ou mal, sabendo ou fingindo saber, é metido ou se mete nos problemas de arte. O “não-público” é o que não se interessa, mas que se pode atrair ao Museu. É esta tarefa que justifica o esforço. Naturalmente é necessário ir ao encontro dos leigos. O erro estratégico da Bienal [se referindo a Bienal de São Paulo] foi organizar uma exposição para os Latinorum ou pseudo-Latinorum, ignorando os ignorantes dos problemas da arte, o “não-público”.

(...)

- Não é fácil, pois é preciso ir de encontro ao povo, o qual não tem cultura.

- O Sr. está errado. O povo tem a sua cultura como tem seu gosto. Não pense que a cultura seja apenas saber em que ano nasceu Rafael. Por outro lado, cultura, e neste caso falamos de cultura artística, é locução ampla: vai do cinema à pintura, da música ao teatro, da TV, às festas de bairro. Trata-se de despertar a atenção do povo para novas formas de cultura, enriquecedoras de novos elementos.

- Mas o Museu, então, espécie de casa de cultura, acabará, terá função completamente nova.

- De fato, continua Bardi; o Museu nasceu como coleção e tudo fiz, para torná-lo um museu - vivo, posso dizer sozinho com D. Lina e uns poucos moços de espírito pioneiro, infelizmente volatizados.²⁰⁰

Algumas ações que foram propostas no MASP fizeram diferença no processo de acessibilidade do museu a uma gama mais ampla de público. Medidas como não cobrar ingresso para entrar, horário de abertura alongado, permitindo a visita após o período de trabalho, além de funcionar seis dias por semana (com um dia fechado para manutenção), incluindo sua abertura aos fins de semana, permitiram que os trabalhadores considerassem a ida ao museu como uma atividade viável durante suas horas livres - aqui novamente relembramos as propostas de museu tanto de John Ruskin como Henry Cole na Inglaterra vitoriana. Até mesmo a colocação de cadeiras para que o público se sentasse confortavelmente por um longo período foram providências determinantes nesse processo de inclusão, e que atualmente poderiam ser despercebidas dada a sua presença regular nos museus e instituições culturais; foram diferenciais no processo de construção de público do MASP.

Mas ensinar a história de que a pedagogia e a didática jamais contribuíram para formar um único homem quando não animadas por um conteúdo humano mais cálido, mais afável, mais profundo, o que o simples conhecimento dos métodos e sistemas jamais permitiria. Existem leis fundamentais, ou melhor, uma disciplina fundamental, na órbita genérica do que costumamos chamar “didática”. Mas semelhantes leis têm um valor, uma significação e uma eficácia, isto é, um rendimento moral e social exclusivamente quando se movem e se

²⁰⁰ Entrevista dada por P. M. Bardi ao semanário “Trombeta de Lagomirim”, abordando os problemas de museografia. In: *Mirante das Artes*, número 11. São Paulo, 1968. p12

adaptam às condições de ambientes, à complexa estrutura determinada pela sociedade, com determinado grau de desenvolvimento mental e suas exigências típicas. (...)

Levar a arte ao seio do povo não mais significa divulgar noções de estética, as mais das vezes obscuras, frequentemente insignificantes, e sempre distantes dos interesses específicos e da formação mental do povo em questão. Significa, ao contrário, levar progressivamente o povo, a criança, a mulher, o trabalhador, a um exame dos recursos materiais da localidade, a trabalhar os materiais, a retocar os produtos, a agir racionalmente, no sentido social e econômico.²⁰¹

In all museums intended for popular teaching, there are two great evils to be avoided. The first is, super-abundance; the second, disorder. The first is having too much of everything. You will find in your own work that the less you have to look at, the better you attend. You can no more see twenty things worth seeing in an hour, than you can read twenty books worth reading in a day. Give little, but that little good and beautiful, and explain it thoroughly. For instance, here in crystal, you may have literally a thousand specimens, everyone with something new in it to a mineralogist; but what is the use of that to a man who has only a quarter of an hour to spare in a week? Here are four pieces—showing it in perfect purity,—with the substances which it is fondest of working with, woven by it into tissues as fine as Penelope’s; and one crystal of it stainless, with the favourite shape it has here in Europe—the so-called “flute-beak” of Dauphiné,—let a man once understand that crystal, and study the polish of this plane surface, given to it by its own pure growth, and the word “crystal” will become a miracle to him, and a treasure in his heart for evermore.²⁰²

Nos dois últimos trechos citados de P.M. Bardi, a entrevista e o trecho acima, nota-se o reforço da ideia de uma cultura popular. Não apenas a valorização de um conceito mais amplo do que é cultura e arte, mas dos materiais locais; ao localizar a discussão em meados do século XX, o

²⁰¹ BARDI, P. M. e BO BARDI, Lina. *Um museu de arte em São Vicente*. In: Revista Habitat número 8. São Paulo, 1968. P3.

²⁰² RUSKIN, John. *Deucalion. Works*, vol. 26. P 203.

caráter inovador de incluir temas, obras e objetos da chamada cultura popular era inovador no Brasil; não apenas ao pensar a concepção do que é arte em si, mas como metodologia pedagógica de aproximação, identificação do público e do artista presentes no museu – o que hoje colocamos como inclusão.

Na citação de Ruskin também é possível perceber a valorização de qual tipo de material deve ser apresentado no museu de modo a torná-lo acessível ao conhecimento prévio do público ao qual ele se direciona. Ele refletiu sobre as formas de expor objetos e obras, de modo a torná-las compreensível a esse público, no caso específico a que se propunha, os trabalhadores da região de Sheffield. Medidas que parecem simples ao olhar contemporâneo, mas que no contexto das tradicionais galerias europeias do século XIX, sempre abarrotadas de coisas expostas, soaram inovadoras. Era um público específico e era preciso conhecê-lo e entender a sua realidade para de fato conseguir se aproximar dele. Como explicar arte, ciência, para aqueles que não tinham uma formação prévia? Para aqueles que trabalhavam e não dispunham de tempo para apreciar, ler e refletir?

Era preciso tornar o objeto o mais simples possível, relacioná-lo aos poucos com o ambiente e com outros objetos, era preciso utilizar elementos da realidade desse público para criar uma identificação e mesmo um pertencimento; fazer com que o visitante olhasse atentamente, sentisse curiosidade, desejasse de fato entender. O conhecimento viria como resultado, um saber real, que estaria gravado para sempre em sua mente, como apresenta o trecho selecionado, e que o faria relacionar com outros conhecimentos futuros e passados em um desenvolvimento consciente e crítico.

He [John Ruskin] was the man who probably first awakened the English people to a knowledge of what art really meant: art in the life of the people, art in the true sense of the word, as an ennobling faculty which raised men and induced in them a longing for higher and nobler things.²⁰³

(...)Ver uma obra significa justificá-la, associá-la a outras, fazer levar o seu valor e colocá-la no patrimônio da arte. Mas também é necessário ver a obra no seu ato criador, nos seus valores de volume ou de cor; e

²⁰³ BRYDON, J.M. "Introduction to John Ruskin *The Seven Lamps of Architecture*". Works VIII. London, 1903.

para fazer isto é necessário educar a própria sensibilidade a fim de que possa refletir a sensibilidade de quem a criou.²⁰⁴

Explorando a visão de pensar a arte como instrumento de educação social, é preciso reforçar a importância que Ruskin atribuiu ao *processo* para além do objeto artístico em si. Para ele era preciso pensar o processo da arte, de sua criação, de seu desenvolvimento, do pensar ao executar, e não apenas a obra final. O processo incluía aquele que fez e os traços do trabalho que ele manualmente executou, os vestígios. Era a forma de atingir a verdade do objeto.

Em sua tese, Ricardo Sampaio Pintado coloca os cavaletes de vidro, bem como o suporte da museografia anterior da pinacoteca do MASP, que evidenciava o verso da obra, como uma ação que reforçou esse conceito de valorização do *processo* da arte, em seu entendimento da dimensão do trabalho humano. Retirava assim a áurea tantas vezes atribuída às obras de arte e recuperava a sua essência material apresentando a perspectiva do fazer arte e da ação do homem (PINTADO, 2018).

O papel social da arte seria o de pensar todas as etapas da criação, da sua exibição e/ou sua utilidade prática. Pela leitura dos textos de Pietro Maria Bardi é possível notar uma concordância com esse pensamento que amplia o papel do museu como aquele que expõe arte e ensina habilidades artísticas e/ou história da arte. Era preciso ensinar a ver. E ver de novo, olhando todo o processo que está imbuído em cada objeto. Essa era ideia recorrente na obra de John Ruskin, de desenvolver a consciência do trabalho humano “escondido” na arte e assim desenvolver consciência social.

For some, Italy is still too far off. Ruskin recognised this. So he did what he could to make his choice of French, German, Italian and Spanish art accessible to those who never travelled beyond the seven hills of Sheffield.²⁰⁵

Outra aproximação que propomos para pensar John Ruskin e Pietro Maria Bardi é o desejo de, na apologia da democratização da arte do museu, aproximar o público em geral dos grandes nomes da arte, os chamados cânones. Ruskin trouxe ao seu museu exemplares de obras, fotografias, reproduções e desenhos dos grandes mestres europeus, além de seus textos descreverem as viagens, museus e obras que o intelectual visitou, como forma de aproximar do público em geral, incluindo aqueles nos confins da Inglaterra, dos mais importantes nomes da

²⁰⁴ BARDI, P. M. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1968. p12.

²⁰⁵ COOPER, Suzanne Fagence. *To see clearly – why Ruskin matters*. London, Quercus Editions Ltd., 2019. P 106.

história da arte. Semelhante trabalho pode ser percebido no MASP ao analisar as obras que compunham seu acervo, com artistas inéditos no Brasil, e muitos deles na América Latina, bem como as ações didáticas propostas para o Museu de Arte.

No pretendo divulgar nociones. Mi finalidad es la de inducir al espectador a participar de la vida del arte. Quisiera llegar a hacer comprender los vários, infinitos mecanismos de esta máquina ideal. Creo que tan solo entonces, el hombre estará em condición de comprender la obra de arte em su cabal naturaleza. Tan solo entonces podrá extraer de ella um resultado constructivo. Y este resultado debe estar al alcance de todos y no solamente del crítico y del especialista. La aristocracia de la cultura es una equivocación que se transmite desde hace siglos. Creo tener motivos para suponer que este equívoco puede ser eliminado.²⁰⁶

Na busca por acessibilidade e democratização da arte, reafirmando os preceitos modernos expositivos, Pietro Maria Bardi desenvolveu no MASP uma ala didática direcionada a educação geral da arte e da história da arte para todo visitante que entrasse no museu, independentemente de sua idade, classe, formação ou conhecimento prévio.

As *Exposições Didáticas*, em conjunto com a *Vitrine das Formas*, foi um diferencial do Museu de Arte de São Paulo; como falamos no capítulo anterior, foram discutidas no ICOM, nas revistas de edição do casal Bardi e em publicações internacionais. A complexidade conceitual e referências diversas que podem ser percebidas ao analisar as *Exposições Didáticas* nos auxilia a pensar, para além da modernidade do MASP, a sua ambiguidade como museu no Brasil.

3.4. As Exposições Didáticas

As *Exposições Didáticas* foram inauguradas junto com a abertura do MASP e permaneceram até sua mudança de sede, em 1968. Eram compostas por diversas pranchas de vidro, presas em suportes de tubos de metal/alumínio, que lado a lado, formavam corredores por onde o visitante transitava (fig. 38). Em cada prancha havia uma série de imagens escolhidas de forma

²⁰⁶ Resposta de Bardi em entrevista presente no artigo de Roberto Vighi em revista datada de 1947, ano da inauguração do museu. A referência não está completa, pois foi achado apenas o recorte em uma das pastas do acervo da biblioteca do MASP.

meticulosa, que eram separadas por temas e traçavam de um modo único a história da arte e da civilização. O vidro permitia o reflexo de uma prancha em outra, semelhante ao método expositivo do acervo, como uma forma de instigar o observador a criar relações, aproximações ou afastamentos entre artistas, obras, períodos distintos da historiografia e as diversas artes e suportes.

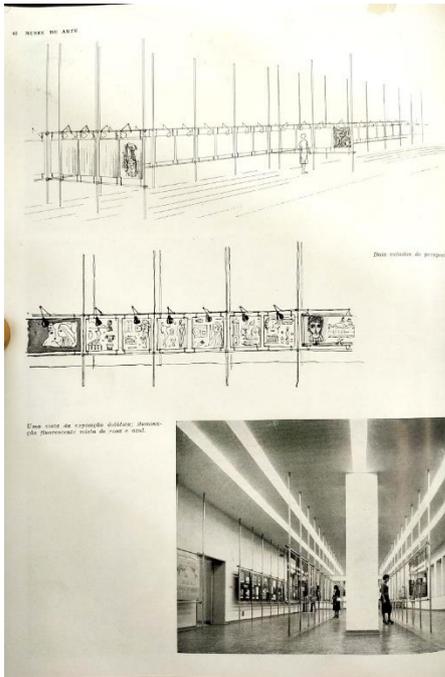


Fig. 38: Rascunho/projeto das *Exposições Didáticas* e seus corredores, 1950.

A room for Didactic Exhibitions illustrating the history of art. The first of these was entitled “From Pre-History to the Present Day” and was made up of 100 panels each enclosed between two sheets of glass, suspended from supports of aluminium tubing. About 1,600 exhibits, original or reproduced in color or in black and white, with explanatory comments, were thus offered to the inspection of the visitor, in the form of interesting, if elementary, story which taught something to the ignorant and reminded the learned of certain facts not, perhaps, altogether clearly explained in the text-books. Taking some historical event, or important historical figure, as a point of orientation, the nature of the architecture, sculpture, painting, and so-called applied arts were

also related to corresponding aspects of literature, music, and science.²⁰⁷

Ao mesmo tempo que a forma de expor os painéis se assemelhava a organização da galeria do acervo, ao contrário das pinturas que se posicionavam de maneira mais solta ou irregular, as *Exposições Didáticas* formaram organizados corredores, relativamente estreitos, com os painéis lado a lado, em uma mistura que unia a ideia da galeria à estrutura estética das revistas (LIMA, 2013), parte tão importante no pensamento do casal Bardi como meio de discussão e divulgação do debate artístico (Fig. 39) – semelhante ao que Bardi havia feito ainda na Itália, como vimos. Diferente da autonomia que a galeria do museu permitia a cada obra de arte, neste setor do museu as imagens eram integradas; o *layout* da “revista aberta”, na vertical, refletindo as supostas páginas que tratavam de escultura, artes plásticas, arquitetura etc., reforçava a unidade e a não hierarquização das artes como um todo.



Fig. 39: Vista de visitante andando pelas Exposições Didáticas, 1947.

A curadoria, produção e organização das *Exposições Didáticas* foram feitas internamente, no próprio Museu de Arte, por sua equipe e parceiros, dentre eles, colegas e amigos de P.M. Bardi que viviam na Itália, alguns trabalhando para o *Studio Palma*. Contrário ao que aconteceu no MAM/SP, por exemplo, que exibiu temporariamente uma exposição didática emprestada do *Art Institute of Chicago* (ANAGNOST, 2019), Bardi e sua equipe, com destaque para Emilio Villa²⁰⁸, desenvolveu a coletânea de fotografias e reproduções, vindas de importantes instituições europeias, sítios arqueológicos, coleções particulares e outros museus, que compuseram as Exposições Didáticas. Emilio Villa chegou a visitar o Brasil, onde trabalhou de

²⁰⁷ BARDI, P.M. (1956) Op. Cit. P 34.

²⁰⁸ SILVA, G. “Emilio Villa: ação intelectual no MASP”, In: AGUILAR, N. (org.) *Pietro Maria Bardi – construtor de um novo paradigma cultural*. Campinas, Editora da Unicamp, 2019.

perto com Pietro Maria Bardi no desenvolvimento dos painéis entre 1951/52 (POLITANO, 2010).

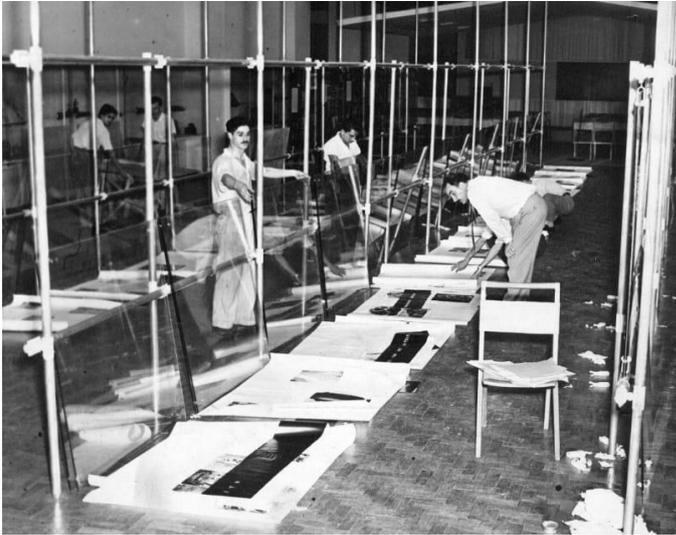


Fig. 40: Instalação das Exposições Didáticas, supervisionada de perto por Pietro Maria Bardi (figura abaixada ao centro), 1947.

Alguns painéis que tiveram temas específicos contaram com a supervisão de um especialista, da rede de relacionamentos e amizade de Bardi. A ideia foi criar um panorama da história da arte, mas não cronológico; ao romper com a tradição historiográfica, as pranchas buscaram misturar períodos, escolas e nacionalidades, de modo a criar paralelos, proximidades e distanciamentos, diálogos e inspirações, e incluíram imagens das diversas artes, rompendo com a hierarquia tradicional (fig. 41, 42 e 43) e mais uma vez, buscando a unidade.

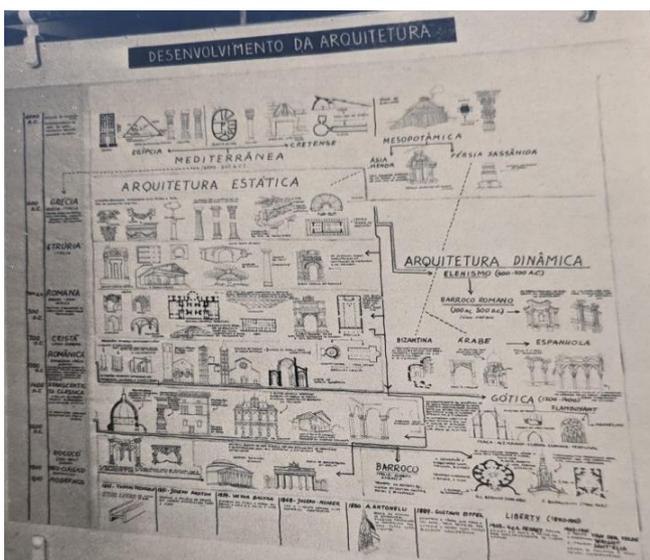


Fig. 41: Imagem do painel com explicação da história da arquitetura, partindo do antigo Egito até o século XIX. Supervisão de Bruno Zevi.



Fig. 42: Exemplos de painéis das Exposições Didáticas; esq. Arte colonial brasileira, com supervisão de Renato Cirell Czerna. Dir. painel sobre tendências de arte moderna.

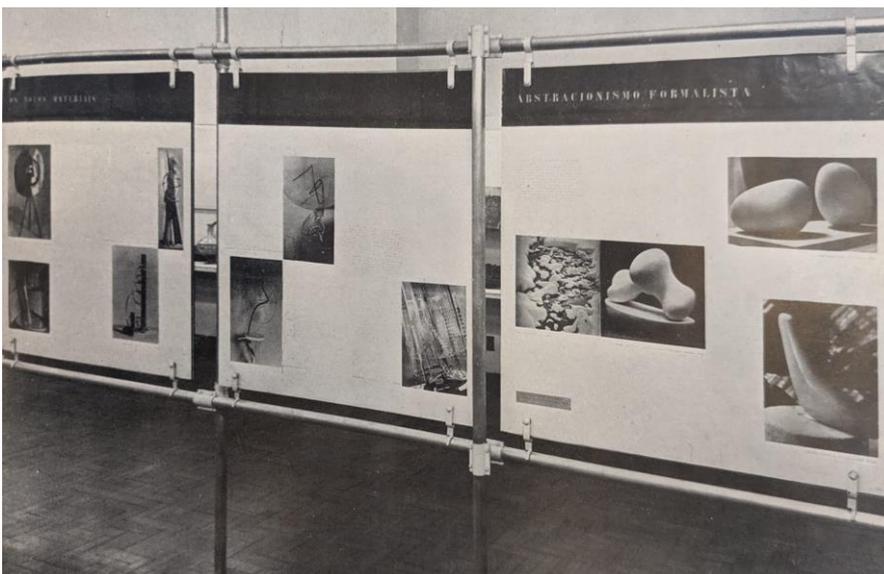


Fig. 43: Painel retratando a história da abstração na arte, com supervisão de Emilio Villa.

Com poucos textos explicativos, as *Exposições* podem ainda nos remeter ao *Bilderatlas Mnemosyne*, de Warburg²⁰⁹. O poder da imagem presente nessa exibição reforçou a ideia de

²⁰⁹ “O célebre Pathosformel de Warburg não é uma categoria prévia, ou axiomática: é uma prática baseada na intuição que persegue a continuidade e a metamorfose das formas em épocas e culturas muito diversas. Trata-se de uma noção que só pode ser apreendida pelo exemplo, e o exemplo é mais importante do que o conceito. Seu *Bilderatlas Mnemosyne* é exercício bem concreto e não teoria: uma colagem de imagens, postas lado a lado, que mantêm secretas relações entre si. Tudo isso pressupõe uma prodigiosa intuição, mergulhada em cultura amplíssima, atenta, vivida, sem compartimentos. O que preside as investigações de Warburg não é uma teoria, é

democratização da arte proposta para esses anos iniciais do MASP. Em um rápido percurso era possível ao visitante, seja ele um estudioso, especialista, ou ainda um curioso observador, criar a sua própria historiografia, relacionando períodos, obras, artistas e estilos. Uma forma de democratizar o conhecimento de maneira rápida, em uma aparente simplicidade, mas que trazia em si um complexo de teorias e referências que não necessariamente estiveram explícitas para o visitante que andava naqueles corredores.

A proposta pedagógica de P.M. Bardi em suas *Exposições Didáticas*, porém, buscou expandir a discussão do potencial da arte e sua historiografia, e pode ser analisada como exemplo de representação do pensamento, citado anteriormente, da arte como caminho para conscientização da história da humanidade. O visitante nesse contexto era não apenas um apreciador ou observador, mas convidado a se inserir como agente, a conhecer e a questionar não somente a arte, mas a forma como se desenvolveram as ações do homem, suas intervenções, valores, técnicas e ideologias, representadas em cada imagem.

[Bardi] tuvo una singular idea: la de quebrar el aislamiento em que siempre se deja a la obra de arte, confinada entre las paredes del museo. Era menester encuadrar cada obra dentro de todo el complejo discurso histórico del cual la misma es expresión. Era necesario exponer, con cada obra, el complejo sistema de las relaciones entre la cultura formal y la realidad del pensamiento, de la vida, de la técnica. Así, y tan solo así, cada obra de arte puede transformar la pura e inerte curiosidad del visitante en un hecho instructivo, obligándolo, del modo más llano y delicado, a tomar conciencia su noción de los desarrollos históricos y por consiguiente, em último análisis, a sentir en profundidad la obra misma.²¹⁰

A escolha expositiva dos museus modernos de, de um modo geral, pensar e expor a obra de arte por si só, na busca do isolamento do cubo branco, seguiu um caminho diferente nesse primeiro MASP. É possível perceber a apologia da autonomia da arte no museu, como vimos, mas tanto a metodologia do espaço expositivo utilizado no acervo, como os corredores do setor didático

uma postura, ou – na falta de palavra melhor- uma convicção, que não existe para nomear tal princípio norteador.”. COLI, Jorge. O corpo da Liberdade. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

²¹⁰ Artigo de Roberto Vighi em revista datado de 1947, ano da inauguração do museu. A referência não está completa, pois foi achado apenas o recorte em uma das pastas do acervo da biblioteca do MASP. Citado no idioma encontrado no recorte de jornal.

podem representar um caminho conceitual que fortaleceu a contextualização crítica e social da arte. Nessa proposta, o objeto artístico não apenas tem origem variada, uma vez que se amplia a ideia do que é arte, como sua identidade teria sido formada a partir do conhecimento crítico do contexto e da história que o permitiu ser criado.

Como exemplo, podemos pensar a própria escolha do vidro como material do suporte dos painéis das *Exposições Didáticas*, que tem um sentido para além do aspecto prático. Mais do que a transparência do material que permitiu os reflexos e comparações, há uma reflexão sobre o significado do vidro como material e produção humana, como arte e como trabalho. O moderno representou em diversos momentos a “era do vidro”, com o desenvolvimento desse material de maneira barata e rápida, tendo sido utilizado em larga escala na arquitetura moderna, em uma apologia do trabalho humano inserido e transformado, na era industrial.

No fundo, tudo é lógico na evolução do progresso humano. Somente hoje, que o trabalho é um direito, o povo é verdadeiramente povo; somente hoje, portanto, há o problema integral da vida do povo. Mas sendo a luz a primeira necessidade da vida, somente a atual poderia – e deveria – ser a época do vidro, triunfo de um mistério na idade mais científica do gênero humano.²¹¹

Pode-se resgatar a aproximação com as ideias defendidas por John Ruskin quando Pietro Maria Bardi apresentou a *Vitrine das Formas* e criou um paralelo entre o objeto considerado artístico e objetos simples do cotidiano ou elementos da natureza. Em espaço paralelo às *Exposições Didáticas*, a *Vitrine das Formas* conteve esculturas, objetos arqueológicos, pedras, utensílios e produtos feitos com design industrial, colocados lado a lado e exibidos em vitrines de vidro, novamente permitindo reflexos entre os objetos em si e com os painéis das *Exposições Didáticas*. Mais uma vez, o *processo* foi colocado em discussão a partir das relações criadas entre as diferentes peças expostas: de materiais brutos e pedras, passando por cerâmicas primitivas, até utilitários industriais. Foi como um convite ao pensamento crítico de que antes de tudo havia a natureza e havia a ação e o pensar do homem.

The display was dense and multilayered, encouraging visitors to think across time and place. Mineral samples, sculpture, photographs all offered different ways into the collections.²¹²

²¹¹ BARDI, 1940, *L'industria del vetro*. Apud: TENTORI, Op. Cit. P 153.

²¹² COOPER, S. Op Cit. P 104.

A descrição acima de Suzanne Cooper trata de uma das vitrines propostas por John Ruskin em seu museu; a mistura de objetos, incluindo alguns que, a priori, não eram considerados arte, serviu como meio didático de instigar o visitante a buscar a estética artística na natureza, ou em objetos cotidianos, e a pensar criticamente sobre o que se define como arte e sobre os contextos socioeconômicos e técnicos que permitem a criação humana. Pela história dos objetos e da arte se colocou possível pensar a história do homem. “É preciso ajudar o homem no seu enorme esforço para perceber as coisas simples”, disse Bardi, “libertá-lo da complicação, do caos; é preciso deixá-lo à vontade na sua pesquisa da medida, da verdade.” (BARDI,1968).

Not too much, is the first law; not in disorder, is the second. Any order will do, if it is fixed and intelligible: no system is of use that is disturbed by additions, or difficult to follow; above all, let all things, for popular use, be beautifully exhibited. In our own houses, we may have our drawers and bookcases as rough as we please; but to teach our people rightly, we must make it a true joy to them to see the pretty things we have to show: and we must let them feel that, although, by poverty, they may be compelled to the pain of labour, they need not, by poverty, be debarred from the felicity and the brightness of rest; nor see the work of great artists, or of the great powers of nature, disgraced by commonness and vileness in the manner of setting them forth. Stateliness, splendour, and order are above all things needful in places dedicated to the highest labours of thought: what we willingly concede to the Graces of Society, we must reverently offer to the Muses of Seclusion; and out of the millions spent annually to give attractiveness to folly, may spare at least what is necessary to give honour to Instruction. ²¹³

No trecho acima, Ruskin apresentou sua defesa não apenas com relação a escolha e organização do museu e seu modelo expositivo, mas pela democratização que a arte seria capaz de permitir, ultrapassando classes sociais, ao apresentar a essência humana comum. Mas se o pensador vitoriano destacou o trabalho manual, os resquícios humanos e naturais dos objetos expostos, há no setor didático do MASP uma valorização que foi para além do manual e artesanal e defendeu a estética industrial contemporânea. Como parte da formação do público moderno do

²¹³ RUSKIN, John. *Deucalion. Works*, vol. 26. P 204.

Museu de Arte era preciso educar o gosto, semelhante ao que foi feito no século XIX das manufaturas, mas com relação ao design industrial.



Fig. 44: Exemplo da máquina de escrever da marca Olivetti, exposta na Vitrine das Formas, durante a década de 1950, no MASP.

O caso da Olivetti²¹⁴ exposta na *Vitrine das Formas* é representativo (Fig.44); junto a cerâmicas, referências da Grécia Antiga e esculturas, Bardi expôs objetos do dia a dia, incluindo uma máquina de escrever. Produzida em fábricas, em larga escala, símbolo de avanço tecnológico, com função original de ser um instrumento de trabalho, e não objeto de apreciação, a máquina foi colocada junto a esculturas e artefatos, em um convite ao visitante para repensar o valor estético, a funcionalidade e a relação histórica e social de cada obra vista no museu e fora dele, no dia a dia de cada um.

A questão da educação do público para P.M. Bardi envolveu o aperfeiçoamento do gosto. Como vimos, o pensamento do museu como local de refinamento do gosto popular surgiu séculos antes; para o italiano, o Museu de Arte nos formatos que ele o concebia, como espaço vivo e integrado a sociedade, era um centro para pensar os valores estéticos e o gosto com um viés moderno e industrial que corresponderia a sua época. Essa construção de ideias nos permite a

²¹⁴ A máquina de escrever da Olivetti apareceu como peça emblemática em algumas mostras de design industrial do período; o lançamento da sua primeira máquina elétrica teve grande repercussão e exigiu um trabalho de divulgação, *marketing*, intenso para garantir uma boa recepção do consumidor. No Brasil, contou com apoio do artista Wesley Duke Lee. Bardi escreveu um artigo na sua revista *Mirante das Artes etc.*, em 1967, apresentando a discussão e pontuando a aproximação do design industrial, modernidade e artes. Ler na íntegra em *Anexos* – item 4.

aproximação do pensamento *bardiano* com uma figura importante para o MASP, o arquiteto suíço Le Corbusier.

3.5. A formação do gosto moderno – Le Corbusier

Questão de moralidade. A mentira é intolerável. Sucumbe-se na mentira.

...No entanto a ARQUITETURA existe. Coisa admirável, a mais bela. O produto dos povos felizes e o que produz povos felizes.

As cidades felizes têm arquitetura.

A arquitetura está no aparelho telefônico e no Parthenon. Como ela poderia estar à vontade nas nossas casas! Nossas casas formam ruas e as ruas formam cidade e mais cidades, é um indivíduo que adquire uma alma, que sente, que sofre, que admira. Como a arquitetura poderia estar bem nas ruas e em toda a cidade! ²¹⁵

O livro originalmente intitulado *Vers une architecture*²¹⁶ é um conjunto de ensaios de Le Corbusier, originalmente publicados na revista *L'Esprit Nouveau*²¹⁷, e foi lançado em 1923, causando uma transformação no campo da arquitetura. Le Corbusier apresentou ali as bases do seu pensamento para a arquitetura moderna; uma arquitetura que buscava a verdade de sua época. Uma arquitetura que não fosse somente reflexo de um tempo ou de uma sociedade, mas uma solução para os problemas dessa sociedade, que fosse integrada a vida e a cidade.

Como resume Aurosa Alison, ao tratar do pensamento de Le Corbusier e a estética da arquitetura, “The concept of architectural space implies a focus on the way in which space develops through images of everyday life experience.”²¹⁸. A autora discorre sobre o fato de Le Corbusier ter ressaltado a necessidade de se criar uma arquitetura condizente com a vida moderna que estava surgindo em meados da década de 1920, tanto em relação aos materiais,

²¹⁵ LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. P 05-6.

²¹⁶ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. Paris, Editions Flammarion, 2008.

²¹⁷ Revista francesa editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant e defendeu o espírito moderno da arquitetura. Nela foi publicado também o manifesto pós-cubista sobre o Purismo. Teve ao todo 28 números publicados entre 1921 e 1925.

²¹⁸ ALISON, A. “Aesthetics of architecture in Le Corbusier: from sensory knowledge to design” In: *Revue de recherches sur Le Corbusier*, nº4, 2021.

mas também a um estilo de vida que incluía as facilidades que o progresso da indústria e da modernidade permitiu.

To submit to the logic of the book [Vers une architecture] is supposedly to submit to the new conditions of modern life that already “demand” an architecture. Architects simply have to accept what has already happened in order to move toward the necessary design. To innovate, they have only to open their eyes.²¹⁹

A frase faz menção a uma colocação de Le Corbusier em seu texto sobre o fato de os arquitetos terem olhos, mas não verem a realidade e suas necessidades. Para ele era preciso criar uma arquitetura que dialogasse com o seu tempo e fosse além ao propor mudar a forma de pensar da sociedade. Era necessário transformar o modo como lidamos com a arquitetura e com o urbanismo, e desta forma, modernizar de fato a sociedade: era preciso uma estética propriamente moderna, “atmosphere of reason”. (WIGLEY, 2007)

Pela leitura de sua obra, bem como ao conhecer seus projetos e casas, é possível perceber a apologia às inovações técnico-construtivas e a busca pela sinceridade do material (é nesse período que se desenvolveu o concreto armado e diversas obras modernas tiveram esse material como a base da construção). Foi uma época chamada por muitos de “era da máquina”; um período em que os modernos defenderam o aperfeiçoamento do gosto que colocava a máquina industrial não como inimigo do trabalho humano, manual, mas como a chave, uma aliada, para uma arquitetura funcional e acessível.

Having posed the problem of post-War building in terms of a shortage of skilled labor overwhelmed by an almost unlimited demand for houses, he [Le Corbusier] adopts a more Futurist tone: “...impossible to wait on the slow collaboration of the successive efforts of excavator, mason, carpenter, joiner, tiler, plumber...*houses must go up all of a piece, made by machine tools in a factory, assembled as Ford assembles cars, on moving conveyor belts.*”²²⁰

O contexto de demanda por casas em uma Europa destruída pós-guerra, somado ao progresso acelerado da indústria, contexto este do Futurismo, pode ser percebido no pensamento de Le

²¹⁹ WIGLEY, M. “Modernist persuasion: Le Corbusier’s *Toward an architecture*” In: *Artforum*, Vol 46, nº3, Novembro de 2007.

²²⁰ BANHAM, R. *Theory and Design in the First Machine Age*, Nova York, 1960. (2ª ed.) P. 222.

Corbusier no que se refere a necessidade de a arquitetura, e em seguida o design, acompanhar o ritmo da vida moderna e suas exigências. A arquitetura foi a base para o desenvolvimento de outros ideais sociais mais amplos; além dos projetos de construção de casas ditas populares, acessíveis, por exemplo, havia o ideal de uma sociedade moderna plena, em seu modo de pensar e na sua demanda estética.

A imagem do “arquiteto integral” surgiu como aquele que era um homem também de cultura, sem deixar de ser técnico. (LE CORBUSIER, 1994). Era preciso repensar conceitualmente a cidade, a indústria, o progresso, a arte; era necessário ensinar o olhar para o moderno.

Como visto ao longo deste trabalho, a defesa da arquitetura moderna como algo amplo que se expande para além do seu viés prático, assemelhando-se a um “estilo de vida”, foi pensamento constante na produção de Pietro Maria Bardi. A relação entre Le Corbusier e o casal Bardi, no Brasil, além do conhecer as casas e construções que o arquiteto executou pelo país, foi marcada por sua participação no MASP.

- Entre os historiadores e estudiosos estrangeiros de arte, qual era aquele ao qual o senhor era mais ligado? Nomes como *Malraux*...
- Malraux não me interessava. Diria Le Corbusier. Que era mais positivo. Aquele que, quando lhe dizia de fazer uma coisa, fazia. O mundo caía, mas ele persistia em fazê-la.
- De acordo com o senhor, era a pintura de Le Corbusier que o ajudava a ser arquiteto ou era a sua arquitetura que ele transcrevia em pintura?
- Era tudo uma coisa só.²²¹

Diversas ações que ocorreram no Museu de Arte podem atestar a presença de Le Corbusier no pensamento *bardiano*; uma delas foi a organização de uma mostra retrospectiva da obra de Le Corbusier no MASP²²², além da escrita de um estudo sobre o arquiteto pelo próprio P.M. Bardi, *Leitura crítica de Le Corbusier*²²³, publicado em 1950.

²²¹ BARDI, Pietro Maria. *Diálogo pré-socrático com Roberto Sambonet e Claudio M. Valentini*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Milão: All’Insegna del Pesce D’oro, 1996.

²²² A exposição “Novo mundo do espaço de Le Corbusier” aconteceu no MASP entre setembro e outubro de 1950.

²²³ BARDI, P. M. *Leitura crítica de Le Corbusier/ A critical review of Le Corbusier*. São Paulo: Editora Habitat, 1950. Versão bilingue.

Para a inauguração da nova sala de exposições do “Museu de Arte”, escolhemos uma mostra retrospectiva da obra completa de Le Corbusier, pelos seguintes motivos: primeiro porque o Museu está empenhado em dar um forte e preponderante incentivo à arquitetura contemporânea; segundo porque consideramos Le Corbusier responsável em grande parte pela renovação construtiva de nossos dias; e finalmente por ter sido ele, no Brasil, o indicador de direções novas que deram projeção à arquitetura nacional. (...)

Consideramos o mestre uma personalidade mundial de exceção, uma ação e uma ideia conjugadas para a paz, para a reconciliação do homem com a natureza, para a recuperação do sentido lírico da vida criando residências e cidades harmoniosas onde se torne possível o trabalho devotado ao bem do próximo acima de todo egoísmo, de todo nacionalismo e municipalismo cultural.²²⁴

O trecho, parte da introdução do livro de Bardi sobre o arquiteto, demonstra que o diretor do MASP reconheceu a importância de Le Corbusier na criação e desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, com sua visão de crítico de arquitetura, herança italiana, mas não apenas nesse sentido; Pietro Maria Bardi destacou o modo como o pensamento de Le Corbusier permitiu ampliar a ideia de modernismo para além da arquitetura e do urbanismo. Destacou como era preciso pensar a sociedade de forma moderna, buscando conhecer a história do homem e das artes para entender o mundo que nos rodeia. E indo além, pensar de que forma o racionalismo se colocou como solução para uma sociedade melhor, mais justa socialmente e mais bela – o valor da estética moderna.

A começar pelo material, Le Corbusier em seus textos fez uma interpretação da relação do homem com a natureza como meio para se entender os fundamentos das civilizações e a base da arquitetura. O homem na busca por moradia, modificou a natureza. A relação entre integração com a natureza em oposição a exploração dela pode ser observada em seus textos, seguindo a defesa por uma sociedade moderna do progresso, mas tendo em conta que o princípio de tudo é a natureza e como o homem a transforma a seu favor.

A maioria dos arquitetos não teria esquecido hoje que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que é função

²²⁴ BARDI, P. M. *Leitura crítica de Le Corbusier. Op. Cit.* P 05.

direta dos instintos humanos? (...) A arquitetura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da natureza, as leis que regem nossa natureza, nosso universo.²²⁵

A arquitetura vai do bidê ao arranha-céu, da cigareira à ponte da estrada de ferro, do lustre caseiro à cidade para 3 milhões de seres humanos. Desde a arte chamada decorativa até o urbanismo, tudo é arquitetura (...)Arquitetura é toda e qualquer modificação que o homem traz à natureza.²²⁶

A arquitetura é a natureza. Não porque estimule, como às vezes acontece, certas formas naturais, mas porque, ao construir, revela-se a alma do homem, que é natureza; revela-se a realidade que está em derredor do homem, e que é a realidade social, a realidade do ambiente. A arquitetura é a natureza, dissemos: mas a natureza que haja alcançado o seu mais elevado grau de manifestação dinâmica e consciente.²²⁷

Essa visão ampla da arquitetura, em seu conhecimento histórico, foi algo que o casal Bardi reproduziu em seus textos. Para eles era preciso desenvolver uma consciência histórica e social com relação a obra, uma visão para além da forma. Defenderam o modo de pensar a obra como um meio pelo qual se pode desenvolver no homem a consciência da realidade social da qual faz parte, buscando seu posicionamento frente a história da civilização.

Pensar os motivos que levaram o homem a construir ou criar, quais os meios e os instrumentos, atribuía à arquitetura um poder educacional, e Bardi expandiu essa ideia para a unidade das artes.

A natureza não oferece ao homem a não ser casualmente, o menor e mais insignificante instrumento. Poderia o homem dizer-se abandonado a si mesmo, se sua mente não tivesse investigado a máquina da natureza e observado o funcionamento de suas peças delicadíssimas e insubstituíveis e se, enfim, não opusesse à surdez da natureza um conjunto de necessidades e uma soma de desejos, bem como, para

²²⁵ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. P 44-45.

²²⁶ BARDI, P. M. *Leitura crítica de Le Corbusier*. Op. Cit. P10.

²²⁷ BARDI, P. M. *Pequena história da arte*. Op. Cit. P 65.

satisfazê-los, uma fundamental possibilidade inventiva e uma disponibilidade criadora.²²⁸

(...) a matéria, esculpida, não é mais a matéria da natureza, porque a arte do homem lhe modificou o valor, o aspecto, a substância. (...) A vista não exercitada sente tais coisas de maneira ainda vaga e confusa. Mas a longa e metódica educação leva o homem que contempla a descobertas sempre novas. (...) Cada arte como a arquitetura, a pintura, a música é, essencialmente, modificação da natureza. Tem-se arte todas as vezes em que a natureza é dominada. A arte é complemento da obra divina, é continuação da vida, é este urgente estímulo da vida para outras formas de vida, que o homem intui e realiza.²²⁹

Seguindo nessa reflexão, o museu deveria ser o local onde o observador seria convidado a deixar sua inércia de pensamento, que vê na paisagem apenas uma casa, para entender a verdade por trás da obra: o trabalho, o fator humano, o motivo, os elementos sociais, e jamais voltaria a andar pela cidade com o olhar cego – e aqui lembramos novamente da referência de John Ruskin. Era preciso desenvolver no museu não apenas cursos, mas diversas ações e exposições que fossem capazes de guiar o visitante por um novo caminho, para sair de sua condição de observador passivo e tornar-se construtor consciente de sua própria realidade. Um homem verdadeiramente moderno.

Let us imagine a true museum, one that contained everything, one that could present a complete picture after the passage of time, after the destruction by time... In order to flesh out this idea, let us put together a museum of our own day with objects of our own day (...) a plain jacket, a bowler hat, a well-made shoe. An electric lightbulb with bayonet fixing, a radiator, a table cloth of fine linen (...) ²³⁰

²²⁸ BARDI, P. M. *Leitura crítica de Le Corbusier*. Op. Cit. P13.

²²⁹ BARDI. *Pequena história da arte*. Op. Cit. P 76-77.

²³⁰ LE CORBUSIER. *Catalogue Mundaneum - Musée mondial*. Genebra, 1929. Online em: <http://fondationlecorbusier.fr/> (acesso ago/23)

The chain of knowledge upon which human works unfold across the thousands of years starts in prehistory and enlarges its links in the recent past where history has already classed certainties.²³¹

Le Corbusier, na década de 1920, pensou sobre o museu como um local de educação para o moderno. Um espaço para se desenvolver uma educação social, educação do gosto e do design contemporâneo. A questão do tempo foi colocada como parte importante desse processo educacional no museu. Ao se pensar o processo de criação de um objeto ou obra, se pensaria inevitavelmente no tempo. Uma semelhança que podemos perceber após a leitura dos trechos de Le Corbusier e P.M. Bardi foi a apologia da ideia de que o homem pouco se difere em sua base, em sua essência; suas necessidades são básicas, as mesmas ao longo da história, e o que se altera na arte, como produção humana, são os recursos disponíveis em cada época. Como disse Le Corbusier “Não há homem primitivo; há meios primitivos. Potencialmente, a ideia é constante desde o começo”²³².

A arquitetura é uma das mais urgentes necessidades do homem, visto que a casa sempre foi o indispensável e primeiro instrumento que ele se forjou. Os instrumentos do homem marcam as etapas da civilização, a idade da pedra, a idade do bronze, a idade do ferro. Os instrumentos procedem de aperfeiçoamentos sucessivos; neles se acumula o trabalho de gerações. O instrumento é a expressão direta, imediata do progresso. O instrumento é o colaborador obrigatório; ele é também aquele que liberta. O velho instrumento é jogado ao ferro velho: a escopeta, a colubrina, o fiacre e a velha locomotiva. Este gesto é uma manifestação de saúde, de saúde moral, também de moral; não temos o direito de produzir mal por causa e um mau instrumento; joga-se fora, substitui-se.²³³

Entre Narciso e a garrafa térmica há, na realidade, um abismo, mas trata-se de um abismo enganoso, profundo apenas como um hiato de respiração; e o tempo anula-se diante da eternidade.

²³¹ LE CORBUSIER. *Catalogue Du Musée d'Art contemporain*. Paris, 1931. Online em: <http://fondationlecorbusier.fr/> (acesso ago/23)

²³² LE CORBUSIER (1994). *Op. Cit.* P 43.

²³³ BARDI. *Pequena história da arte*. Op. Cit. P 05

Entre o rudimento e a perfeição intercorreria uma série infinita de mínimos e de imponderáveis, criados e dirigidos por um estímulo prático que é a necessidade do homem de carregar consigo, segundo normas de turismo, o café quente ou a água gelada, durante 24 horas, num trem de luxo da linha Istambul-Biarretz.²³⁴

Na leitura que Bardi faz de Le Corbusier, o que diferenciaria o homem em sua história seria não as causas que o moveram ou o movem, mas os recursos que estariam ao seu redor, os instrumentos. A cada invenção, a cada conquista de uma época é possível aperfeiçoar uma técnica ou um material e utilizá-lo de forma nova na arquitetura e nas artes. Os chamados movimentos ou estilos da história da arte seriam os resultados obtidos a partir dessa nova necessidade que surgiu com o aperfeiçoamento do instrumento. Isso constituiria o progresso humano, algo a ser almejado. O museu deveria por sua vez expor essa trajetória, de modo a permitir que seu observador contextualize sua época no tempo, no correr das civilizações, criando consciência crítica social, bem como despertando para a estética condizente com sua época e suas demandas atuais.

Conhecemos demais alguns grandes industriais, banqueiros e comerciantes que nos dizem: “Desculpe-me, sou simplesmente um homem de negócios, vivo totalmente estranho às artes, sou um filisteu”. Nós protestamos e lhes dissemos: “Todas as suas energias tendem para esse magnífico objetivo que é o de forjar os instrumentos de uma época e que cria sobre o mundo inteiro essa multidão de coisas belíssimas nas quais reina a lei de economia, o cálculo unido à ousadia e à imaginação. Vejam o que os senhores fazem; é, para falar claramente, o belo”.²³⁵

O design industrial, para pensadores como Le Corbusier e Pietro Maria Bardi, foi um dos modos eficazes de legitimar o pensamento moderno através dos objetos do dia a dia. A necessidade de um design industrial de qualidade foi para Bardi uma preocupação central; para ele era preciso ensinar a produzir um design que concretizasse os valores modernos e que pudesse contribuir para a formação do gosto na sociedade. Como resultado de todo esse pensamento, o diretor criou no MASP o primeiro curso de design industrial do Brasil nas dependências do MASP, no que se tornou o IAC (LEON, 2014; LOBÃO, 2014).

²³⁴ BARDI. *Leitura crítica de Le Corbusier*. Op Cit. P 16.

²³⁵ LE CORBUSIER (1994). Op. Cit. P. 09.

No Museu de Arte, instalação do Instituto de Arte Contemporânea: O belo a serviço da indústria – fundamentos no desenho.

Completará a obra de educação artística que o museu vem oferecendo, dando uma orientação nitidamente vanguardista a seus alunos. Pretendendo o historiador acentuar o espírito de pesquisa no terreno da arquitetura, urbanismo e artes aplicadas, principalmente no setor industrial. Isto visa, sem dúvida, colocar em relevo, no Brasil, um dos temas decisivos da vida moderna, a qual na atividade criadora de objetos de arte e bom gosto. Já não podemos continuar a marcha desordenada de realizar na máquina aquilo que foi estabelecido pelo artesanato. A persistência nesse erro liquida toda a harmonia das formas na vida contemporânea, estabelece a confusão, tira o verdadeiro sentido funcional das coisas (...). Vivemos ameaçados pela falta de um critério seguro na criação de objetos que estão em mais íntimo contato com os homens. A indústria produz aos milhares. E quando ela erra, é o mau gosto divulgado aos milhares. Na Europa, quando a indústria alcançou um certo período de maturação, um grupo de engenheiros, arquitetos, desenhistas e pintores, sentiu-se a necessidade de implantar, em colaboração com os industriais, um sistema de maior seriedade no estudo das formas produzidas. Surgiu então a famosa Bauhaus (...). Hoje, a arte não pode mais ser vista como especialidade de um grupo fechado. Ela tem que ir ao encontro dessa transformação da fisionomia do mundo feita pela indústria (...) O Museu de Arte, assumindo o encargo desse empreendimento, está convencido de que completará a sua missão educativa de resguardar e divulgar o acervo das obras de arte, dando possibilidades para que essa cultura artística frutifique e se torne verdadeiramente nossa.²³⁶

Ao mesmo tempo que temos um setor didático com viés moderno no MASP dos primeiros anos, foi possível notar a necessidade do conhecimento histórico no processo de conscientização e educação artístico e social. O retorno à história e ao antigo, ou a mistura nos reflexos das

²³⁶ Artigo atribuído a BARDI, P.M. "IAC: o Belo a serviço da indústria". In: *Diário de São Paulo*, 08.03.1950. Pasta IAC – Acervo do Instituto Bardi/Casa de Vidro.

pranchas didáticas entre imagens modernas e da antiguidade, por exemplo, apontam para um caminho que poderia parecer paradoxal, do ponto de vista moderno.

O apelo a autonomia da arte, ao isolamento frente aos contextos, ao cubo branco tão próprios do moderno, no Museu de Arte, contraditoriamente, confrontou, quase a todo instante, com o passado das artes, da história e da arquitetura. O antagonismo “moderno x antigo”, que fez muitos museus do pós-guerra rejeitarem aquilo que não era novo, no MASP, apresentou-se como diálogo.

3.6. A ambiguidade do MASP - o antigo e o moderno

Arte é uma só – vale antiga, moderna, futura

P. M. Bardi - Roda Viva/TV Cultura, 1986.

A defesa do moderno pelo casal Bardi, como vimos até aqui, aconteceu desde a Itália, e se concretizou no Brasil na fundação do Museu de Arte de São Paulo. O museu se estruturou conceitualmente moderno; seu papel social de educação pela arte, o uso e defesa dos materiais industriais, a apresentação da arte contemporânea e novos artistas, além de uma museografia que recorreu a todo instante aos suportes racionalistas e funcionais, são características que posicionaram o MASP na corrente internacional.

As exposições temporárias que foram apresentadas e organizadas pelo museu, a escolha dos temas e artistas, reforçaram a posição moderna. Como vimos, o MASP recebeu uma mostra individual de Le Corbusier, referência para pensamento da arquitetura e urbanismo brasileiro modernos. Outra exibição que destacamos foi a do artista concreto Max Bill.

Para o historiador Rodrigo Paiva, a exposição do MASP foi determinante para pensar a “construtividade brasileira”. Lina Bo demonstrou interesse pelo artista anos antes, ainda na Itália, ao conhecer sua *Unidade tripartida*. Após diversos contratempos para a entrada das obras no Brasil, aqui destacando a influência política da equipe fundadora do MASP, ocorreu em 1951 a exposição *As obras de Max Bill*²³⁷. Considerada a maior e mais completa fora do continente

²³⁷ De acordo com Rodrigo Paiva, a exposição de Max Bill foi inicialmente pensada em conjunto com a de Le Corbusier, porém seu efeito foi disjuntivo, como o pesquisador coloca, e causou um “divórcio histórico claro entre arquitetura moderna e arte construtiva no Brasil, muito devido às boas relações entre Le Corbusier e Max Bill, aliados concorrentes contra Oscar Niemeyer”. PAIVA, R. “Max Bill: um projeto de Pietro Maria Bardi”, In: AGUILAR,

europeu, apresentou pinturas, esculturas, projetos arquitetônicos, objetos de design, fotografias, material gráfico e publicações. (PAIVA, 2019).

A escultura *Unidade tripartida* foi a única obra de Max Bill exibida na Bienal de São Paulo de 1951, seis meses após a exposição do Masp (...) a escultura, recebeu, em novembro de 1951, o 1º Prêmio Internacional da Bienal de São Paulo e com este foi desvelada a intenção de sua compra, manifestada a Bill por Wolfgang Pfeiffer (...) conduzida em parceria com Lana Bo Bardi. Assim, a obra foi adquirida em março de 1952 pelo recém-proclamado diretor do MAM-SP à época, o próprio Wolfgang Pfeiffer.²³⁸

Para além da discussão conceitual e temática em torno da produção moderna, nos seus mais variados movimentos e suportes, nota-se pelo trecho citado a influência do MASP no contexto político desse período brasileiro. A exposição do museu, bem como a atuação direta do casal Bardi, foi determinante não apenas para a entrada de Max Bill no país, mas para premiação da primeira Bienal de São Paulo, e que resultou em uma aquisição para o acervo do MAM. A influência da exposição se estendeu a muitos artistas brasileiros como Geraldo de Barros, Franz Weissmann e Lygia Clark; artistas todos presentes no MASP.

Para além de um acervo moderno amplo, contendo nomes fundamentais brasileiros e internacionais, como Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Paul Gauguin, Amedeo Modigliani, Fernand Léger, Giorgio Morandi, para citar alguns, a coleção do museu contou com obras que representavam quase todos os períodos da história da arte ocidental incluindo Rafael Sanzio, Ticiano Vecellio, Jean-Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Francisco Goya, Rembrandt, John Constable, William Turner, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, entre tantos outros nomes.

A questão da antiguidade se mostrou presente na produção e no pensamento de Pietro Maria Bardi ainda em seu *Studio d'Arte Palma*. Mesmo posicionando-se como um defensor do moderno e do racionalismo, seu trabalho como especialista e marchand o colocou em contato com a arte antiga italiana, e Pietro Maria Bardi organizou diversas mostras de arte antiga, incluindo mostras internacionais, como foi o caso da exposição que percorreu a América Latina,

N. Pietro Maria Bardi – construtor de um novo paradigma cultural. Campinas: Editora da UNICAMP, 2019. P 111 – 124.

²³⁸ PAIVA, 2019. Op. Cit. P 121.

aqui citada anteriormente. A questão da dualidade “antigo e moderno”, iniciou-se em sua terra natal, mas foi no MASP que ele pôde elevar a complexidade da discussão ao pensar o acervo e a organização da museologia e didática criando o diálogo da arte moderna, então contemporânea, com obras da antiguidade e do passado clássico e renascentista.

O acervo do MASP se formou de maneira diversa. Algumas pinturas e esculturas vieram das coleções particular dos fundadores Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand. Outras tantas foram adquiridas durante o curto tempo antes da fundação do museu e ao longo dos seus primeiros anos, financiados, como já visto, pela elite paulistana por influência ou persuasão de Chatô. Em uma Europa devastada e em crise pós-guerra, a venda de obras de nomes importantes da história da arte ocidental se deu como meio de adquirir capital raro e permitir a elite e/ou instituições de se reerguerem.

A escolha das obras que vieram a compor o acervo inicial contou com a expertise de P.M. Bardi e muitas vezes de sua equipe italiana do *Studio*, e uniu um contexto de oportunidade com direcionamento, na busca pela criação de um acervo como era ambicionado pelos fundadores do museu, um acervo “panorâmico”.

O objetivo inicial era a formação de uma coleção de qualidade, com autoria reconhecida; uma pinacoteca que deveria ser montada de forma rápida e com obras que fossem representativas dos diversos momentos da história da arte. Com auxílio de uma gama de especialistas para a escolha e construção do acervo, os fundadores contaram com ajuda de historiadores da arte como Lionello Venturi, Federico Zeri e Roberto Longhi (TATSCH, 2015).

(...) quarenta por cento de nossa pinacoteca anterior ao século XIX não foi, portanto, escolhida em virtude de uma qualquer estratégia museológica, mas em função de uma oportuna circunstância. Contudo, seria ingênuo supor que tal circunstância fosse desprovida de significado intelectual, pois permanece a questão de saber por que Bardi possuía em seu acervo comercial exatamente estas e não outras obras quaisquer.²³⁹

Não é o objetivo central desta pesquisa alongar-se nos motivos que permearam a compra das peças do acervo. O que destacamos pela citação acima é a condição favorável que o contexto criou para o surgimento da coleção do MASP, distante da aleatoriedade. Pietro Maria Bardi e

²³⁹ MARQUES, L. “Corpus da Arte Italiana em coleções brasileiras – 1250-1950”, Vol. 1. In: *A arte Italiano no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: MASP, 1996. Apud: TATSCH, 2015.

sua equipe do *Studio Palma* eram reconhecidos como especialistas e comerciantes de arte, e souberam empregar as circunstâncias do pós-guerra a seu favor²⁴⁰.

A batalha pelas obras modernas foi internacional nesse período, incluindo grandes museus referência no mundo; mas o objetivo do MASP desde o início foi marcado pela ambição de obras de todos os períodos da história. O MoMA, pioneiro e central como modelo de museu nas décadas de 1940/50 se formou com acervo moderno, contemporâneo exclusivamente. Mesmo os MAM RJ/SP, no Brasil, buscaram nomes que partiam das vanguardas em diante para compor sua pinacoteca. O MASP seguiu um viés próprio e diferenciado:

A room for the nucleus of the Picture Gallery, containing the first pieces it had been possible to secure by seizing opportunities that occurred just after the war. These included works from the remotest past to the present time: an Egyptian statue of the twentieth dynasty, some fragments of Greek marbles, and some Byzantine objects; among the paintings were a fresco of Ottaviano Nelli and various panels of minor Tuscan and Umbrian masters, a *Self-Portrait* of Rembrandt, a *Madame Cézanne* by Cézanne, Picasso's *Mademoiselle B.*, a landscape by Morandi, *The Sower* of Sironi, and a series of pictures by Candido Portinari; and finally a cabinet of sunbaked terracotas of the Carajas tribes. (This modest collection, partly purchased and partly loaned, was intended to enunciate the somewhat ambitious lines on which further development was to take place: a survey of the art of all ages, to be completed as time and opportunity offered, with the final aim in view of a completely organic whole – a labor, naturally, of generations)²⁴¹

Em seu livro de divulgação internacional do MASP, *The Arts in Brazil*, Bardi reforçou que a composição da pinacoteca do museu foi além de uma oportunidade de compra. Assim como foi visto nas *Exposições Didáticas*, o acervo deveria representar a história da arte como a história do homem, do seu trabalho, da natureza e da sociedade. Pela observação das obras, o visitante poderia ver as semelhanças e diferenças, as influências e rupturas ao longo dos anos, estando em uma só sala. Mais uma vez, junto a obra antiga, a expografia moderna do museu criou um ambiente de diálogo entre obras, autorias e períodos.

²⁴⁰ Sobre o reconhecimento do *Studio Palma*, ver anexo 5 – o caso da doação de Morandi a Tate.

²⁴¹ BARDI (1956) P 34.

Seu destino [do MASP] caracterizava-se por uma inextinguível vontade de elevá-lo a um nível de natureza moderna, viva, coerente, prática, ativa. Elevá-lo a tal ponto que a sua existência e funcionamento pudessem fazer com que começasse a ser considerado como um recurso social e cultural para a metrópole, e não apenas um escrínio, um cofre das pequenas joias do passado, mas uma decoração histórica. A concepção era inédita, parecia fantasiosa ou impossível, como se se tratasse, simplesmente, de uma ideia extravagante.²⁴²

Pietro Maria Bardi, como diretor, apresentou na galeria do Museu de Arte os grandes nomes da história da arte, a maioria deles nunca vistos no acervo de um museu brasileiro. Em seus escritos, como no trecho acima, o italiano defendeu a missão e o papel de educação social do museu e ao selecionar algumas obras representativas dos chamados grandes mestres e dos importantes períodos da historiografia ele criou uma forma de aproximar o conhecimento por tanto tempo retido para além do Atlântico. Revisitando a aproximação com Ruskin, que apresentou aos operários ingleses do interior algumas obras antes só vistas nas capitais europeias, foi um modo de trazer àqueles que não haviam viajado para fora do Brasil, os cânones.

A maioria da população brasileira, desse país considerado novo pelos europeus, jamais teria a oportunidade (e isso pode se estender até hoje) de ver de perto obras de tamanha relevância historiográfica e artística. A riqueza incontestável da coleção do MASP pode ser apreciada em sua diversidade de época, origem e movimento da história da arte. E junto aos renomados nomes europeus, norte-americanos e de famosos artistas brasileiros, P.M. Bardi adquiriu obras em terracota das tribos Carajás, para citar o exemplo mencionado. A valorização da arte popular, indígena e/ou local, por parte do casal Bardi, que foram colocadas em exibição no acervo junto aos Rembrandt e Monet, não apenas elevou a proposta moderna como serviu de apologia a ampliação da visão de arte, sendo considerada inovadora quando olhamos pelo viés que chamamos hoje de representatividade – discussão que retomaremos nas *Considerações Finais*.

Para além da função de democratização da arte, observar a composição do acervo do MASP, bem como a proposta conceitual do casal Bardi no processo de escolha e aquisição das obras, nos permite refletir sobre a valorização do antigo junto ao moderno proposto para o Museu de Arte. O antigo como parte fundamental para compor a didática do museu que visava refletir e

²⁴² Bardi, Pietro Maria. *Um museu de arte em São Vicente*. In: Revista Habitat, número 8. São Paulo, 1951.

ensinar não apenas história da arte, mas uma história crítica do presente e da realidade da sociedade de então.

The fact is that many persons are unable to form any other idea of the influence of Antiquity on modern culture than one which presupposes an avowal of the ancient world as a model for the world of today. Then they proceed to ask in what respects can Antiquity be regarded as a model for modern culture. And they answer, not without reason, “in none”. Can the heathen religion of Antiquity serve as a model or pattern for modern Christianity? Surely not. (...) Are we to force modern poetry, architecture, and painting into the narrow limits imposed on these three arts by ancient technique? No. What, then, is the value of Antiquity for modern culture?

Exceedingly great. The fact is that a theory, which sets up *à priori* a model for imitation, is wrong not merely as regards Antiquity, but also quite generally. (...) No, gentlemen, we have no idea of dragging you back into the past: our gaze is directed forwards and not backwards. When the oak sends its roots deep into the earth on which it flourishes, it is not with the wish to grow back into the earth, but because it is from this soil that it draws the strength to rise to heaven beyond merely from the surface. So Antiquity should be not a model, but a source of quickening strength for modern culture.

(...) They are beginning more and more to recognize in Antiquity a common mother country. Italy and Greece are almost holy lands for all of us. (...) Every discovery of any importance in ancient art and literature engages the interest of the whole civilized world; (...) Yes, Antiquity, the common mother country, is the foundation of the unity of European civilization, and hence the centripetal forces of European culture (...) ²⁴³

O trecho citado é parte do livro de Tadeusz Zielinski, *Our Debt to Antiquity*. Sua leitura nos permite perceber a maneira como Zielinski fez uma tentativa de combater a visão recorrente,

²⁴³ ZIELINSKI, T. *Our debt to Antiquity*. Londres: Routledge & sons, 1909. Pp 117 – 121.

durante o início do século XX e pós-revolução industrial, de que a educação clássica resistia ao progresso (JAKOBIDZE-GITMAN, 2022). O autor russo-polonês não defendeu o retorno a antiguidade como modelo a ser almejado, mas o reconhecimento do papel desta na formação do novo. Ainda que em sua obra e estudos ele se referisse mais especificamente a literatura e não às artes, nesse ensaio Zielinski defendeu de maneira ampla as influências do Antigo na cultura moderna e no processo de entendimento do presente, rejeitando a ideia do desejo de retorno ao passado.

De acordo com Stefan Srebrny, na fase final de seu trabalho, Zielinski pontuou seu descontentamento com o campo teórico que o rodeava, no qual crescia a crítica e descrença frente às obras da antiguidade. “Quite correctly he saw in that a sign of a museum-goer’s familiarity with monuments and the people speaking through them”, explica Srebrny, “small people excited about the pleasure of finding flaws in greatness with the eyeglass of their specialist knowledge”.²⁴⁴.

Para o filólogo e tradutor, Zielinski entendeu a Antiguidade sob a perspectiva da “vida das ideias”; a raiz de onde se nutria o presente. Seria a partir dessa interpretação que o autor russo desenvolveu a compreensão da cultura ao longo da história e era o que permitiria pontuar os princípios básicos que governam as linhas que se estenderiam até os séculos posteriores, da atualidade para além. (SREBRNY, 1960).

A partir desse pensamento, ele combateu a ideia de enxergar o antigo como algo a ser copiado; não era um modelo almejado, mas uma fonte de inspiração, seja ela negativa ou positiva, ou de referência e de união, como aquilo que há em comum nas culturas; no caso específico, em sua obra, para pensar a civilização europeia, mas de maneira conceitual pode-se ampliar para pensar o conceito de arte.

A leitura deste autor feita por Pietro Maria Bardi foi determinante em seu pensamento ao estruturar o museu, suas atividades didáticas e seu acervo. “In an inestimable essay, *Our Debt to Antiquity*”, Bardi continuou, “Thaddeus Zielinski advanced ideas that are very relevant for our present purpose”²⁴⁵.

O Antigo havia sido pensado e ambicionado como modelo durante muitos séculos nas artes em geral; o retorno a Antiguidade tornou-se uma utopia, ao fazer o resgate de sociedades clássicas,

²⁴⁴ SREBRNY, S. (1960) “Tadeusz Zielinski (1859-1944)”, EOS, 2013. P 148. Online em: http://ptf.edu.pl/wp-content/uploads/2016/07/118_EOS-2013-CD.pdf

²⁴⁵ BARDI (1956). Op. Cit. p 14.

como a Grécia, como referência na construção do belo e da estética ideal. A modernidade rejeitou o Antigo como forma de legitimação de sua própria identidade. O rompimento com a tradição foi a afirmação de que frente ao progresso industrial nunca visto, apenas algo novo, o moderno, seria capaz de representar a sociedade e a realidade de então. Foi esse pensamento dualista e antagônico que Bardi rejeitou e encontrou em *Our debt to Antiquity* reflexões teóricas que se tornaram referência em seus textos e ações no Museu de Arte.

O fetichismo do moderno é tão ridículo quanto o ostracismo ao mesmo. Assistimos desde algum tempo a uma luta surda e estranha entre “modernistas” e “tradicionalistas”, isto é, entre aqueles que acreditam estar de acordo com a estética, usando uma cadeira de canos lustrosos e olhando para uma reprodução duma tela de Picasso, e aqueles que pensam de ter a pedra filosofal, sentando-se numa cadeira Luis XV e tendo em sua frente uma cópia de “Aurora” de Guido Reni. (...) Acima dessas multidões, todas agitando-se, em boa fé, no erro, está a gente culta, serena, educada, que raciocina. É àquela à que nos dirigimos: sabemos que onde o arquiteto prescreve a exclusão de objetos antigos ela coloca – digamos – ao lado duma mesa de cristal, uma tapeçaria chinesa do século XV. Harmonizar não significa concordar, mas sim desenvolver seu próprio gosto em aprazível intimidade.²⁴⁶

A crítica a essa abordagem separatista feita pelos modernos foi direta. Contrário à visão dita libertadora, pregada pelos modernistas de maneira geral²⁴⁷, para Bardi era preciso explorar o diálogo que deveria existir entre as artes. Mesmo na defesa do racionalismo como modo de pensar uma arquitetura funcional e democrática, para o italiano a negação total do Antigo, ou dos demais períodos, era um radicalismo que conduziria ao ostracismo. Para ele, foi essa separação que gerou uma crise, desequilíbrio, no campo artístico, a falta de *harmonia* – harmonia esta que não precisava ser na concordância, mas no reconhecimento daquilo que há em comum, na intimidade, no processo de desenvolvimento de um estilo, de uma estética, um gosto próprio.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ SWINGWOOD, A. *Cultural Theory and the Problem of Modernity*. Basingstoke: Macmillan Press, 1998; HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Culture*. Oxford: Blackwell, 1988; SPIROPOULOU, A. “Modernity, Modernism and the Past”, In: *Virginia Woolf, Modernity and History – Constellations with Walter Benjamin*. Basingstoke: Macmillan Press, 2010. Pp 18 – 36.

(...)faremo posto all'Antico, lo faremo apprezzare. È un atto di devozione. L'Antico è um germe di vita, l'elemento orgânico della nostra educazione.²⁴⁸

Os artistas conscientes sabem que o patrimônio que possuem é o resultado de anseios, de procuras de atuar de maneira diferente, para corrigir, para reagir, para superar e ajustar algo ao passado; esse progresso pressupõe o apreço, aliás o conhecimento do Antigo. A obra de De Chirico, de Morandi, de Matisse, de Moore (só para citar alguns) é a prova do que estamos dizendo. Para os homens de talento, o Antigo é uma “energia vital”, como sublinhava Taddeu Zielinski, falando da filologia: e por outro lado, estudar o nosso passado, significa conhecer nós mesmos, que somos seu resultado.²⁴⁹

Pietro Maria Bardi, ainda na Itália, em 1941, escreveu *L'Antico e noi*, na defesa do retorno à Antiguidade para compreensão do moderno. No Brasil, alguns anos depois, escreveu novamente sobre o tema na revista do museu *Habitat*, sob o mesmo título *O Antigo e nós*. Através da leitura de ambos os textos, nota-se, em referência direta a Zielinski, a crítica a oposição “Antigo x Moderno”.

Para Bardi, ainda que defensor das teorias modernas e dos conceitos modernos aplicados a museologia, a questão do antigo era o diferencial do seu museu, como era o diferencial para qualificar a arte e os grandes artistas. O Antigo deveria ser ponto de partida e referência, mesmo que para rejeitá-lo; era preciso antes de tudo reconhecê-lo, e reconhecer sua influência e seu papel artístico e social, ainda que para negá-lo, reagir a ele ou mesmo corrigi-lo. Pelo trecho acima, entende-se que a própria ideia de progresso só existe quando comparada ao passado, quando reconhecido o Antigo numa cadeia de evolução.

Esse pensamento permeou a estrutura dos cursos que foram ministrados no museu e é possível notar pela importância dada às classes sobre história da arte, bem como pela dinâmica das aulas oferecida aos alunos que conviviam no mesmo espaço com os modernos e os cânones, compreendendo inclusive a força do novo frente à tradição que com a qual ele rompia.

²⁴⁸ BARDI, P. M. “L'Antico e noi” In: *Stile*, 1941. Acervo da Università degli Studi di Milano Statale (cedido pelo prof. Paolo Rusconi) – [Tradução livre: (...) daremos espaço ao antigo, faremos com que seja apreciado. É um ato de devoção. O Antigo é o germe da vida, o elemento orgânico da nossa educação.]

²⁴⁹ BARDI, P.M. “O Antigo e nós” In: *Habitat*, nº12, jul/set 1953.

They [os alunos dos cursos de história da arte do museu] are asked to think of the history of art as an immense river system, and the artists as rivers, with they relevant sources, tributaries, dykes, bridges, and anything else pertinent to watercourses. As the carry out their research and exploration, even making some minor discoveries, and, of course, depending a good deal on the imagination, the groups of young students become deeply absorbed in their interesting and entertaining task, and at the same time learn something of what we owe to antiquity – which is far better than going to sleep over the old-fashioned tabulated synopses which have been largely responsible, in Brazil, for an encyclopedic, pigeon-hole culture.²⁵⁰



Fig. 45: Alunos do curso de História da Arte do MASP em atividade desenvolvida pelo professor Flávio Motta (abaixado a frente)

Para P. M. Bardi e sua equipe, era necessário educar no museu para a importância do Antigo, explorando o reconhecimento das diversas forças, influências, artes e tendências que existiram e existem além de nós; além do tempo presente ou do contexto em que cada um se encontra. A metáfora do rio resumiu de forma poética o pensamento que escorreu pelas alas do museu: pensar a arte como meio pelo qual se entende o complexo hídrico que forma a vida e a sociedade contemporânea. Tudo que veio antes, todos os desdobramentos possíveis, pontes e conexões que podem ser construídas, barreiras que devem ser ultrapassadas deveriam ser entendidas. Esse não reconhecimento do sistema e do todo seria capaz de limitar o ser em si mesmo:

²⁵⁰ BARDI (1956). P 231.

The danger to the neophyte of art “absolument modern” is that it makes him think the world began the day he was born, so that he finds himself in the same position as the man who imagines he has discovered the umbrella.²⁵¹

Substancialmente, a história da arte é uma parte orgânica da História. E assim, é indispensável conhecer a História para chegar a compreender os fatos da arte. E quando dizemos História mencionamos especialmente todo o complexo organismo dos fenômenos culturais, sejam políticos, econômicos, religiosos, práticos.²⁵²

A defesa do Antigo dentro do MASP, como podemos ver, não foi feita ao acaso. Sem negar o contexto de oportunidades, a composição do acervo com obras significativas deste chamado *Antigo* da arte fez parte de um pensamento constante do casal Bardi, com P.M. Bardi tendo refletido sobre a questão ainda em sua terra natal, quando era visto como defensor do moderno e do racionalismo frente aos demais estilos.

O acervo era parte de um sistema complexo proposto para o Museu de Arte, e a aparente ambiguidade do MASP, como um museu que se posicionou moderno por excelência conceitual, mas que abrigou os cânones, foi na verdade resultado de um pensamento não antagônico, mas de complementaridade, ou ainda, unidade. O fato de o museu ter sido inaugurado no Brasil foi elemento essencial que pode nos servir como justificativa final para o abrigo dos grandes mestres da arte antiga, junto aos renomados modernos.

The person who was charged with actually creating the museum had to take into consideration the fact that São Paulo, with its two and a half million inhabitants, was, for his purposes, a virgin town. Art and culture, and all the adventures of intellect, require the patience insisted on by Leonardo, and humility must accompany every step. The enthusiastic spirits that wanted to save time by starting where others had left off had to be curbed; and it was particularly necessary to oppose the facile idea of a “museum of modern art” which could have become an easy success and would have encouraged the type who knows the

²⁵¹ BARDI (1956). P 14.

²⁵² BARDI, P. M. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968. P20.

answer to the \$64,000 question on Picasso but has never heard of Beato Angelico.²⁵³

Não nos cabe nesse momento problematizar a visão um tanto patriarcal/colonizadora de pensar o contexto brasileiro quando comparado ao campo artístico e museológico europeu, que pode ser interpretada ao observar alguns pontos do trecho citado. Aqui pretendemos refletir sobre o contexto do pós-guerra brasileiro frente ao europeu.

Como vimos ao longo da pesquisa, a história do museu como instituição na Europa se deu séculos antes do Brasil iniciar sua jornada no campo da museologia. Muito antes dos primeiros museus brasileiros inaugurarem, o continente europeu já contava com coleções particulares, museus nacionais, reais, entre tantos, o que fez com o repertório de cânones fosse bastante amplo e difuso. Durante o pós-guerra e após toda devastação que a Europa sofreu com o conflito, tipo de destruição desconhecida dos brasileiros, a necessidade de uma nova arte e novas instituições fez-se impositora. Mas há um entendimento da necessidade de se criar um museu novo, com novo papel social e urbano quando se tem ao mesmo tempo, na mesma cidade, país e sociedade, instituições tão marcadamente conservadoras, com coleções majoritariamente antigas e com uma função frente a sociedade marcada por anos ou séculos de tradição.

O museu moderno europeu - e mesmo norte-americano, que surgiu após a construção do MET, se posicionou radical, pois é resultado de um contexto bastante específico. De certa maneira, ele reconhece o Antigo que há nas instituições que o antecederam, e cria o diálogo da negação; mas há ali, para o mesmo público que o frequenta, a possibilidade de conhecer e visitar os acervos do passado nos museus tradicionais, há poucas quadras de distância.

A realidade brasileira carecia dos cânones, carecia de referências, do Antigo. O MASP trouxe os grandes mestres que antes poderiam até ser reconhecidos pelos poucos catálogos e livros, muitos em preto e branco, uma vez que se trata da era pós reprodutibilidade técnica²⁵⁴, mas não eram vistos ao vivo, observados pelo público que poderia a partir da inauguração do Museu de Arte pôde apreciar, estudar, copiar e criar releituras. O museu do casal Bardi, porém, não separou alas dividindo os cânones x os contemporâneos, negando o antagonismo Antigo x Moderno, e criou em si sua aparente ambiguidade. Ambiguidade esta parte essencial de sua identidade. Um museu de arte vivo, complexo, de união e diálogos. Um museu sem limites.

²⁵³ BARDI, P.M. "Building a museum on virgin soil". In: *ARTnews*, Nova York: março, 1957.

²⁵⁴ BENJAMIN, W (1935). *A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

It was decided that São Paulo should make a stand against this paradox, and the Museum was called simply “of Art”, with no limiting adjectives, for the only limits are those of the spirit, and the spirit is limitless both in time and space.²⁵⁵

²⁵⁵ BARDI (1956). Op. Cit. p 14.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reflexões sobre o MASP e o museu hoje

Diante da complexidade das propostas que estruturaram o primeiro MASP e a ambiguidade que argumentamos estar presente no museu, fez-se necessário para a análise deste trabalho, traçar o percurso da historiografia dos museus, pontuando e discutindo os principais elementos que vieram a ter influência ou ser referência na formação do pensamento do casal Bardi para o museu.

Pensar o cenário latino-americano, no nosso caso especificamente brasileiro, nessa trajetória dos museus é tema bastante abstruso. Todo o contexto socioeconômico, cultural e político teve e ainda tem suas bases no colonialismo, o que altera a abordagem ao pensar uma história que relaciona o eixo Europa/Estados Unidos, com o “resto do mundo”, América Latina, África, Oriente Médio, Ásia e Oceania. Se, na sua maioria, são países e continentes que não vivenciaram de perto as chamadas grandes guerras mundiais, cada um deles tem sua história de conflitos, exploração, genocídio, massacres, subjugações, entre tantos conturbados substantivos históricos.

Quando olhamos para a relação entre o MASP, como museu brasileiro, e seus idealizadores, o casal Bardi, italianos, com toda a herança europeia que veio com eles, caminhos de reflexão podem ser traçados para pensar não apenas a formação do museu em território nacional, mas seu posicionamento atual. Ressalta-se a relevância de temas que se iniciaram no primeiro MASP, como a presença da arte popular, o incentivo à arte de origem indígena e africana e a valorização da cultura local e tradições nacionais na composição da ideia de arte e do papel social do museu quando aplicado ao contexto brasileiro.

O que propomos nesse momento das considerações finais é, antes de dissertarmos rumo a conclusão da pesquisa, refletir de maneira breve sobre a função do museu nos dias de hoje. Pensar de quais formas a historiografia nos permite não apenas entender a estrutura na qual se embasa o pensamento museológico recente e de quais maneiras tal estrutura tem se repensado e se reformulado a fim de a cumprir com seu papel contemporâneo. Visamos nesse momento também debater sobre os modos nos quais o MASP, como um dos maiores e mais importantes museus do país, tem se posicionado e revisto suas ações dentro desse contexto; e ainda, se é possível perceber diálogos e resgates de sua origem *bardiana*.

Antes nos adentrarmos nas questões mais específicas sobre o MASP, daremos um passo prévio em direção a uma contextualização do debate museológico recente que pode nos trazer elementos para discutir o posicionamento do Museu de Arte de São Paulo atual. Para isso, iniciamos do mesmo ponto que um dia partiu Pietro Maria Bardi: a definição de museu proposta pela comunidade internacional.

Pensar a necessidade de uma sociedade em delinear diretrizes específicas para os seus museus, e criar e manter ao longo dos anos uma organização como o ICOM, conforme tratamos em capítulo anterior, nos conduz a uma reflexão sobre quais as demandas da sociedade em questão; torna-se interessante o exercício de investigar o papel do ICOM ainda hoje e sobre como a sua atual definição, publicada em Praga, em agosto de 2022, poderia refletir as ideologias, necessidades e anseios contemporâneos:

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that research, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection, and knowledge sharing.²⁵⁶

Diversos elementos da definição podem ser analisados e destrinchados, possibilitando complexas críticas em torno de cada ponto. Para não nos afastarmos muito do objeto central de estudos desse trabalho, porém ainda criando um espaço para uma breve reflexão atual, trataremos de alguns desses aspectos que podem traçar paralelos com a situação do MASP.

Primeiramente, podemos notar uma alteração no papel do museu quando ele deixa de ser agente principal, e coloca-se *a serviço de*, no caso, da sociedade. O museu aqui visa ser um espaço não apenas democrático ao se declarar aberto ao público, mas se apresenta como instrumento deste. Não é mais pensado como detentor e transmissor do saber, e sim como um espaço que serve a sociedade, onde a arte e a coleção podem ser utilizadas pelo público para fins diversos, seja ele conhecimento, entretenimento e/ou educação.

²⁵⁶Definição oficial do ICOM, publicado em seu site. Ver: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museumdefinition/#:~:text=Following%20the%20adoption%2C%20the%20new,exhibits%20tangible%20and%20intangible%20heritage>. (acesso Ago/23)

A *pesquisa* aparece em primeiro na enumeração das funções desenvolvidas pela instituição museológica substituindo a ideia central moderna, que vimos, de educar. O museu não educa mais no sentido moderno da palavra, mas se coloca como espaço de investigação. Pressupõe-se então que não há um conhecimento prévio fechado, mas *interpretações* e análises a serem debatidas, *experiências de educação e reflexão*. E mesmo reiterando seu papel mais tradicional de colecionar e conservar, reconhece-se nesta definição o fator da *herança intangível*²⁵⁷; tudo aquilo que representa um objeto ou obra de arte, mesmo que não esteja materialmente presente na exibição.

A questão do público também é colocada em destaque nesta definição do ICOM ao introduzir discussões contemporâneas sobre acessibilidade e inclusão, bem como diversidade, todos termos vastamente debatidos atualmente. Não cabe mais ao museu ser apenas aberto ao público e gratuito, e então se pensar como espaço democrático. É preciso que ele tenha políticas de inclusão que permitam de fato toda e qualquer pessoa frequentar e participar do museu, independente de questões sociais, de raça, gênero, nacionalidade, entre outras. A proposta de colocar-se como democrático, no modelo apresentado pelos museus modernos, foi a tentativa de rompimento de uma barreira, o elitismo intelectual, com intuito de popularizar o acesso para as classes sociais mais baixas, pelos mais variados motivos socioculturais, como falamos. Porém, em uma análise atual é possível perceber que essa linha de pensamento traz em si o elitismo de colocar o museu e seus responsáveis como detentor do saber e a massa como algo a ser educado, sem espaço para trocas e sem maior preocupação com a representatividade.

A falta de amplitude do conceito moderno de público já não cabe no universo contemporâneo. A sociedade iniciou um processo de luta das minorias²⁵⁸, por espaço e voz, que vem demonstrando o real atraso no qual se encontram os museus e instituições culturais quando se

²⁵⁷ De acordo com a UNESCO, o termo “herança cultural intangível” vindo sendo revisto e nos últimos anos mudou consideravelmente. Defende-se que a herança cultural não se encerra em um monumento, ou objeto / obra de arte; inclui tradições ou expressões vivas herdadas de ancestrais e passadas adiante por seus descendentes. Abarcaria então tradições orais, performances artísticas, rituais, festas, práticas sociais, conhecimentos ou práticas relacionadas a natureza/universo ou habilidades de produção de artesanato tradicional. No site oficial a UNESCO ressalta: “while fragile, intangible heritage is an important factor in maintaining cultural diversity in the face of growing globalization”. Entender a importância da herança cultural das diferentes comunidades auxilia no diálogo intercultural e encoraja o respeito mútuo. Ver: <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003#:~:text=It%20also%20includes%20traditions%20or,skills%20to%20produce%20traditional%20crafts>.

²⁵⁸ A discussão sobre a nomenclatura de grupos sociais/minorias é algo complexo e reflete a questão da representatividade. Não cabe aqui entrar no debate sobre os termos; seguimos no intuito de ter uma escrita seja acima de tudo respeitosa. Utilizaremos a expressão “grupos minoritários” para nos referirmos aos grupos historicamente excluídos na sociedade como mulheres, negros, pessoas com deficiência, LGBTQIA+, entre outros, mesmo muitas vezes não sendo minoritários em termos quantitativos.

trata de representatividade e acessibilidade. Ao longo da história, não foi devidamente reconhecido o valor artístico de produções culturais não ocidentais, brancas, heteronormativas, por exemplo, que foram e ainda são pouco exibidas e representadas, e até hoje as estruturas hierárquicas museológicas continuam reforçando a falta desta democratização (e descolonização) do museu.

The DLRCA [Department of Lesbian Revolutionary Communist Art] sees gender as a material relationship that needs to be combated materially. Its first act was therefore to abolish curation. Curation was, before the revolution, more often than not the extraction of surplus value from women artists by men-curators, from trans artists by cis-curators, from gay artists by hetero-curators, from black artists by white curators, from disable-artists by able-curators. It was curators who acted as the gate keepers to the means of production: the means to assign value to art, and the resources with which to create it. The existing border between the curator and the curated has been ripped apart as artist-led, collective practice dominates, whilst the individualized, market-based model of artistic production has all but dissolved as Southend continues to move toward a socialized economy.²⁵⁹

O trecho acima, parte do texto especulativo da historiadora Holly Firmin, é uma provocação em diversos sentidos. Para ela, questão da diversidade e inclusão não se restringe ao tipo de público que frequenta o museu, ou quais artistas estão sendo exibidos; sua *obra-manifesto* acende a questão da representatividade nas estruturas internas do museu, a começar com o curador. Não cabe nesse estudo nos debruçarmos sobre o caminho ou solução proposta aqui pela autora de “não curadoria”, mas refletir sobre uma questão levantada: artistas e obras que foram ao longo dos anos, e ainda são, organizadas, pensadas e curadas não por seus produtores, representantes, não pelo *eu*, mas pelo *outro*, e de que forma isso afeta o público que visita o museu e as exposições. É preciso pensar de que maneira, por exemplo, um visitante negro é capaz de se sentir pertencente aquele local em que nada de sua realidade, herança cultural e/ou comunidade está ali presente; e quando está, foi visto por olhos externos. Olhar do branco, majoritariamente.

²⁵⁹ FIRMIN, Holly. *Report of the Department for Lesbian Revolutionary Communist Art, People's Republic of Southend, 2065*, 2020. Obra completa em “Anexos”.

As autoras Zubaran e Machado (2014) afirmam que é preciso “observa-se que as exposições museais podem contribuir tanto para a reprodução das velhas tradições hierárquicas como para a construção de representações alternativas sobre o ‘outro’”. Não se trata apenas da reafirmação de preconceitos, mas da representação muitas vezes equivocada do outro, mesmo quando o museu, curador ou mostra se posicionam na busca pela veracidade e igualdade. Há um abafamento das minorias tão significativo que inevitavelmente a leitura frente as narrativas que é feita desses grupos passa por filtros, ou “representações alternativas”, que mesmo sendo novas construções que visam romper preconceitos do passado, continuam distantes da realidade ao exibir, mas não dar voz aos grupos representados.

The starting point for critical elaboration is the consciousness of what one really is, and in ‘knowing thyself’ as a product of the historical process to date, which has deposited in you an infinity of traces, without leaving an inventory. (...) Therefore, it is imperative at the outset to compile such an inventory.²⁶⁰

A sociedade permanece, de modo geral, alicerçada sobre preconceitos e padrões de opressão que as elites empregaram, e ainda o fazem sobre todos que não pertencem a essa classe (NASCIMENTO, 2021). Os museus, conforme a definição proposta pelo ICOM, deveriam ser espaço não apenas de debate dessas questões, como de representação em si, inclusão e diversidade. Deveriam ser locais quando não o de desenvolver e apresentar propriamente o *inventory*, proposto por Gramsci, ao menos um espaço de diálogo que proporcione meios para elaboração desse *inventory* por parte de sua equipe e público, ainda que isso se materialize em forma de consciência crítica e reconhecimento. Nota-se mais uma vez aqui o intuito de criar uma sociedade futura mais justa; não mais respondendo a uma Guerra Mundial, como no ICOM recém-criado de 1946, mas, possivelmente propondo aqui uma interpretação, na busca por se atualizar e reparar anos de exclusão.

A inclusão no sentido mais amplo nos convida não somente a pensar a luta por um museu mais igualitário, mas a refletir sobre causas sociais e históricas que conduziram instituições culturais mesmo após a abertura moderna e às políticas de democratização e popularização, a permanecerem fechadas para uma parcela significativa da sociedade. Desde os anos que se seguiram ao chamado pós-guerra, por volta da década de 1970 em diante, a questão de

²⁶⁰ GRAMSCI, A. *Prison Notebooks*. Nova York: International Publishers, 1971. P 324. – GRAMSCI. *Quaderni del Carcere*. Turin: Einaudi Editore, 1975, v2: 1363.

representatividade de minorias começou a surgir com maior força na crítica de arte e museu, também em relação a artistas do então chamado “terceiro mundo”; imigrantes (não europeus) que começaram a formar um movimento de contestação a determinadas propostas culturais modernas.

Who am I? Where do I come from? How do I non-European relate to European society I find myself living in but do not belong to? How do I react to its assumptions of white superiority? are the few questions which confront me today and which I'm trying to deal with my work – artwork as well as writing. (...)

It is believed that there exists human essence which is universal, and that Art should express this essence by transcending the specificity of a material predicament. It is understandable why bourgeois ideology is so concerned with “human essence”. The dire poverty of the two-third of humanity is the direct consequence of Eurocentric, bourgeois worldview, its actual world domination, and exploitation. The actual blame for the world predicament today must therefore be shifted to a natural or metaphysical plane so as to confuse those who are struggling for a better life on Earth.²⁶¹

A questão da identidade ou da representação é crucial para aqueles que, seguindo o pensamento do artista paquistanês Rasheed Araeen, não pertencem a essa classe privilegiada europeia. O artista burguês europeu, como ele coloca, tenderia a buscar a harmonia do *status quo* e ao fazer isso, se limita na busca individual do chamado “estilo próprio” em sua produção artística, sem maiores preocupações com coletividade. Essa questão se tornaria muito mais crítica e complexa então quando o artista não europeu, o *outro*, não vivendo em seu país de origem, torna-se desenraizado e tem seu contexto cultural e histórico negado na representação do seu eu e de sua arte.

Desta forma, tais questões não poderiam ser resolvidas se inseridas em um contexto em que a história da arte e o museu continuam sendo orientados em uma direção euro centrada (ou com suas variações: patriarcais, heteronormativas etc.), que teriam suas raízes na exploração e dominação. Isso se aplicaria do mesmo modo a países de fora desse polo central, formado por Europa e Estados Unidos, podendo ser eles latino-americanos, orientais, africanos etc., mas

²⁶¹ ARAEEN R. *Making myself visible*. Londres: Kala Press, 1984.

locais que apesar das fronteiras nacionais, aceitam e propagam tais modelos para o seu próprio desenvolvimento socioeconômico, político e/ou cultural (BRETT, 1984).

Para Rasheed Araeen, o internacionalismo proposto pela arte moderna é falso uma vez que não oferece espaço de participação verdadeiro para artistas não-europeus. O projeto do internacionalismo, ou mesmo universalismo, para ele, seria na verdade reflexo de um monopólio de capital internacional, bem como da ética imperialista europeia. Seguindo esse preceito, o artista vindo de fora do eixo europeu/norte americano, jamais teria protagonismo nessa arte, nesse museu, e apenas um papel secundário.

One of the most powerful forces to challenge the established mainstream has been the desire for self-representation of those who have formerly been represented by others. Third World artists and women artists have this in common. The efforts of Third World people to picture the world from *their* perspective has its own history of complexities and contradictions.²⁶²

Para Brett, a luta por representatividade de artistas não europeus, no caso, mas que podemos analisar de maneira geral para artistas de minorias buscando espaço de representação, pode conduzir a uma aparente contradição quando, na luta por reconhecimento, o artista cede a preceitos preestabelecidos pelo dito *mainstream*. Como quando tais artistas utilizam dos instrumentos museológicos predeterminados para formar e legitimar sua arte.

Artists of Third World origin have also been amongst the most radical and innovative figures in the avantgarde since the last war. To begin with, they have had a much sharper sense of the subversive insights of early modern artists than most of their European contemporaries. This more sense of modernity, combined paradoxically perhaps with cultural roots in the memory of a more communal and sensuous way of life, has led them to question the central bourgeois convention of the concentration of creativity in the unique artist and the merchandising of artistic expression. The concept of participation – a vital contribution to theory and practice in post war art – has owed most to artists like the Brazilians Lygia Clark and Helio Oiticica (...). In them the resistance

²⁶² BRETT, G. Introduction. ARAEEN, R. Op. Cit. p12.

to cultural domination, to ‘ethnic’ ghettoization and to appropriation by the market/media is present in just about equal proportions.²⁶³

A necessidade do desenvolvimento de uma análise crítica frente a este contexto se coloca imperativa para o cenário das artes e da museologia atual; a busca por novas direções e propostas para criação de um discurso próprio e não universalizante seria a base para pensar um museu de fato inclusivo e diverso. Quando questionado hoje sobre sua visibilidade nos museus e no campo das artes, Araeen afirmou que ele é tão visível quanto invisível. Após trinta e cinco anos de seu aparecimento profissional em Londres, ele ainda se sente não representado; ele é visível, pois é conhecido, por exemplo, no mundo da arte da capital inglesa²⁶⁴, onde vive e atuou majoritariamente em sua carreira, mas segue ainda excluído dos programas acadêmicos e de formação, assim como não foi incluído em nenhuma mostra histórica de arte produzida em terras britânicas²⁶⁵.

O escritor, e artista Raju Rage, faz uma reflexão sobre a ideia da inclusão buscando as causas reais e ocultas por traz deste conceito. Ele alude ao termo *ableism*, proposto por Talila Lewis²⁶⁶, como questão central para entender a política de inclusão e os motivos pelo qual ela não se torna de fato efetiva, e nunca se tornará. De acordo com Rage, muito se divulga sobre inclusão, mas não acontece *empatia* com relação a tal ideia, e seria essa falta que não permite internalizar o conceito, nem mesmo desenvolver entendimento e compreensão necessária para agir em prol da causa. Para o autor, qualquer ação recente foi na realidade uma resposta às políticas institucionais, e a falta de envolvimento é o que faz com que permaneça em tal condição, tornando qualquer ação dita inclusiva pouco eficaz e não sustentável.

The problem is that people who are excluded are absent in the first instance. Often, it’s their absence we feel guilty about, but we cannot

²⁶³ BRETT. Op. Cit. p13.

²⁶⁴ Recentemente, uma atividade artística voltada para crianças foi desenvolvida na Tate Modern com base em sua obra e teve enorme repercussão na capital inglesa: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/uniqlo-tate-play/uniqlo-tate-play-zero-to-infinity> (acesso set/23)

²⁶⁵ Entrevista – H.G. Masters and Hoor Al Qasimi “Rasheed Araeen: creating a global modernism”. Art Basel, Year 49. <https://www.artbasel.com/news/rasheed-araeen-art-basel-rossi-and-rossi>

²⁶⁶Talila Lewis propos uma definição do termo *ableism* em conversa com Disable Black and other negatively racialized folk, Dustin Gibson, Jan/20: “*Ableism* – a system that places value on people’s bodies and minds based on societally constructed ideas of normalcy, intelligence, excellence and productivity. These constructed ideas are deeply rooted in anti-Blackness, eugenics, colonialism and capitalism. This form of system oppression leads to people and society determining who is valuable and worthy based on a person’s appearance and/or their ability to satisfactorily [re]produce, excel and “behave”. You do not have to be disabled to experience ableism.”. Para mais: <https://www.talilalewis.com/blog/ableism-2020-an-updated-definition> e também: <https://www.talilalewis.com/blog/longmore-lecture-context-clarity-grounding>.

hold space for their presence and what that might entail. What that might ask of us, from us.²⁶⁷

A ideia de incluir pessoas que fujam do conceito imposto de normalidade incomodaria, pois interrompe o senso de controle e organização, que é pautado em ideais majoritariamente cis branco centrados. Isso conduziria ao que o autor chama de “ligação liberal”, em que ninguém quer se sentir excluído, ao mesmo tempo que ninguém quer sentir que está excluindo outros, mesmo que esteja. Assim, Rage defende que vivemos em um jogo de dualidade lógica/prática.

Nas instituições culturais nota-se uma contínua exclusão de uma série de grupos e que ainda não foi superada, seja por ignorância, que levaria a uma falta de empoderamento dessas minorias, seja pela inserção no sistema; ou ainda pela falsa ideia de esperança e crença na possibilidade de mudança pelo sistema, mesmo este sendo de origem burocrática colonial. O que estaria implícito é a ideia de salvação, como se fosse preciso que as instituições por si resolvessem rever suas bases ideológicas e ter a inclusão como prática e não apenas *slogan*. Rage responde: “That isn’t what we are actually seeking, being saved”, e continua, “rather, we’re seeking to be empowered and affirmed in our diverse bodies – with agency.”.

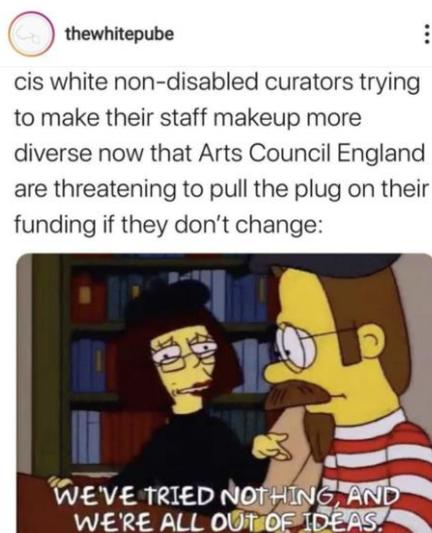


Fig 46: Print Screen da tela de *The White Pube*, Instagram, 2020

O conceito de *Access Intimacy*, foi apresentado por Mia Mingus em um ensaio de 2011²⁶⁸ e tornou-se referência na discussão sobre inclusão, em diversos campos. Para autora, essa seria a

²⁶⁷ RAGE, Raju. *Access Intimacy and Institutional Ableism – the problem with ‘inclusion’*. Abril/20 - <https://disabilityarts.online/magazine/opinion/access-intimacy-and-institutional-ableism-raj-rage-on-the-problem-with-inclusion/>

²⁶⁸ MINGUS, Mia. *Access Intimacy: The missing link*. Leaving Evidence, Maio/11 - <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>

essência para tornar efetiva qualquer ação que se propõe inclusiva. A ressalva de alguns sobre possível tom íntimo e pessoal do ensaio levou a autora apenas a argumentar que críticas com tais embasamentos são reafirmações da ideia do *ableism* como algo que perpassa a nossa realidade atual e estaria enraizado culturalmente e na qual conceitos ditos *humanizados* seriam desclassificados. Ela reforça que é justamente esse fator de entendimento e conexão que rompe a barreira capitalista que dita a estruturação político social em que vivemos, e que se reflete em todas as instituições, incluindo as culturais.

Access intimacy is that elusive, hard to describe feeling when someone else “gets” your access needs (...) disabled or not. Access intimacy is not just the action of access of “helping” someone. We have all experienced access that has left us feeling like a burden, violated (...) Many of us experienced obligatory access where there is no intimacy, just a stoic counting down of the seconds until it is over. This is not Access intimacy. (...) Access intimacy is not charity, resentment enacted, intimidation, a humiliating trade for survival (...) It brings the people who are a part of it closer; it builds and deepens of connection. Sometimes access intimacy doesn’t even mean that everything is 100% accessible. Sometimes it looks like both of you trying to create access as hard as you can with no avail in an ableist world. Sometimes it is someone just sitting and holding your hand while you both stare back at an inaccessible world.²⁶⁹

Mia Mingus, em um segundo ensaio, defende que *access intimacy* é um instrumento de libertação capaz de transformar de fato as estruturas, como substituição às políticas que reforçam a inclusão e igualdade. Para autora, a ideia de inclusão pressupõe que os então “grupos excluídos” (no caso dela pessoas com deficiência, mas a própria autora estende seu conceito para negros, mulheres, mães, pessoas trans, queers e tantos outros que são, cada um ao seu modo, excluídos) precisam simplesmente serem incluídos na sociedade como ela é, serem inseridos na agenda das instituições regidas ainda pelas “pessoas padrão”. Para autora, esse tipo

²⁶⁹ MINGUS, M. Op. Cit.

de ação não é sustentável: “we don’t simply want to join the ranks of the privileged, we want to challenge and dismantle those ranks”²⁷⁰.

Desta forma, se apropriando do conceito de *access intimacy*, Rage diz que as instituições culturais protegem suas estruturas de poder e privilégio na forma de hierarquias (e meritocracia), e assim justificam o fato de serem inclusivas, mas sem jamais se elevar ao status de *access intimacy*. Na maioria dos museus, por exemplo, os altos cargos seguem tendo como representantes homens brancos héteros e sem deficiência; sob a alegação de credenciais e experiências, reforçam preconceitos de exclusão (PUWAR, 2004).

E mesmo quando há uma política de inclusão, diversos grupos supostamente incluídos continuam a não *pertencer* a tais instituições:

They frame themselves as shrugging off their colonial ties to history, and ‘including’ those who are excluded, in order to ‘create’ diversity (that already exists) but isn’t embraced, repackaged as new.²⁷¹

Estruturas de poder e cultura em uma sociedade são fortemente conectadas, e para o autor, o rompimento é raro. Pequenas transformações e alterações nas diretrizes institucionais são algumas vezes criadas sem reais rupturas, e na maioria com base em leis de incentivos fiscais e imposições, muitas apenas midiáticas para fins de marketing. Acrescentar “diversidade” no item referente a “missão e valores” de uma instituição, ou a pequena contratação de pessoas de grupos minoritários, não altera o fato de que elas recebam menores salários, por exemplo, cargos inferiores, tratamentos desiguais ou mesmo necessidades de acesso negadas. Um dos maiores impasses com relação às instituições culturais e museus é ainda dependerem de decisões de pessoas “não-excluídas”, mas com poder político e social, para incluir grupos minoritários - em uma sociedade que se construiu e desenvolveu de modo a marginalizá-los.

Para Rage, estar dentro das galerias como trabalhadores, artistas, público, estudante ou ainda curadores não implica automaticamente a alteração de tais estruturas sociais e políticas, uma vez que uma parte significativa das pessoas de tais grupos buscam apenas sobreviver internamente, sem espaço para criar ou se expressar de fato em plena liberdade de origem.

Often we the ‘marginalised’ are called to solve the problem/s, though we aren’t listened when we use our precious energy to try. This results

²⁷⁰ MINGUS, M. *Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice*. Leaving Evidence, Abril/17 - <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/>

²⁷¹ RAGE, R. Op. Cit.

not only in exceptional individualistic status, careerism and tokenism, but also in emotional battle fatigue, a deep exhaustion and trauma that manifests in our bodies as actual feelings.²⁷²

Para diversos pensadores, artistas e autores, a inclusão rompendo com as estruturas hierárquicas, pode parecer utópica, ou uma solução que, caso ocorra, será atingida lentamente. Um caminho que se apresenta viável seria a criação de novas instituições, mesmo que ainda menores, mas geradas, pensadas e administradas pelos próprios representantes de cada grupo ou um coletivo deles e, a partir delas, criar pontes de conexão com as instituições, centros e museus já existentes²⁷³. Seriam galerias, espaços, coletivos, plataformas, entre tantos outros meios e veículos de expressão e comunicação, onde não há inclusão, pois não é preciso incluir; é de fato um espaço igualitário e diverso desde o princípio.

A atual definição de museu do ICOM, podemos dizer, mais do que definir, deveria servir como proposta de reflexão; nos abre uma vasta gama de possibilidades de discussão sobre a função social do museu, sua formação, construção e objetivos hoje. De cada item apresentado por ela pode ser criado um debate sobre a real eficácia da proposta, o intuito das instituições museológicas, quais missões e metas é desejável atingirem, quais conceitos são defendidos, bem como, por ausência, o que já não cabe ou não é almejado pelos museus hoje. Permite-nos também refletir comparativamente sobre todas as transformações pela qual o museu foi submetido ao longo de sua história, e de que forma as bases ideológicas e teóricas são capazes de se alterar ou se manter.

O que restou do MASP de Bardi

A ambiguidade do Museu de Arte de São Paulo, como propomos nesse trabalho, foi elemento fundamental na sua constituição. O diálogo do próprio acervo, entre o antigo e o moderno, a presença dos grandes mestres da arte expostas na moderna expografia *bardiana*, e atuando em conjunto com o setor didático do MASP, formaram a complexa estrutura na qual se amparou as

²⁷² Rage, R. Op. Cit.

²⁷³ O periódico feminista que circulou de 1981 a 2008, "The bridge called my back" discorreu sobre a criação de espaços e coletivos e esse conceito de desenvolver uma *ponte* entre as novas instituições "independentes" e as tradicionais já estabelecidas e renomadas como museus e centros culturais. Para mais: MORAGA, C.; ANZALDÚA, G. *The bridge called my back – writings by radical women of color*. Albany: State University of New York Press, 2015.

atividades e exposições do museu. Tal estrutura permitiu que algumas ações de viés inovador se concretizassem no MASP, deixando marcas na sua história e na história da museologia do país.

A presença e incentivo às artes populares dentro do museu foi tema constantemente defendido pelo casal Bardi, não apenas na formação do acervo, com compra de obras regionais, indígenas, de herança africana, para citar exemplos, mas no espaço dado em exposições temporárias e individuais de artistas que, na década de 1950/60, não teriam sido considerados por grande parte da curadoria tradicional em museus. A dita arte popular e tais artistas foram expostos compartilhando a mesma galeria com mestres da Renascença, considerados grandes mestres.

É conveniente lembrar que as palestras aqui reunidas tiveram como lema, permanentemente escrito no quadro negro, a frase de Rui Barbosa. “Não se pode viver dentro da Civilização e fora da Arte”. Isso indica sobretudo que não se trata de vir para o Brasil ensinar algo que já não fosse sabido, mas o que se pretendia era, pelo contrário, reinserir-se naquela linha de pensamento acerca da arte e de seus problemas, que havia florescido nos espíritos que criaram a cultura artística do País, do Padre Anchieta aos missionários construtores de igrejas e de imagens; de artistas como Frei Ricardo do Pilar ao Aleijadinho e aos artistas baianos, da missão francesa do Lebreton aos ardorosos paisagistas vindos da Itália e de Portugal, dos pintores estrangeiros aqui naturalizados aos filhos de imigrantes. Por outras palavras: de Franz Post a Cândido Portinari o Brasil tem seu passado no campo das artes que agora se desenvolvem, tornando-se ainda mais populares, na medida do progresso, das conquistas e das originalidades de sua cultura.²⁷⁴

Falar em descolonização aplicado ao MASP em seus primeiros anos poderia parecer anacrônico, mas é preciso ressaltar aqui o pensamento de vanguarda do casal Bardi ao defender a então chamada arte popular.

The Museum collects the statuettes of clay baked in the sun which it is still possible to secure by means of barter; (...) the so-called Marajoan art (...) Any function the Museum organizes that has to do with Indian

²⁷⁴ BARDI, P. M. *Pequena história da arte*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1968. P 06.

life or history always draws an attentive audience, (...) The Museum faithfully reflects the general sentiment in this matter [the lack of reticence about one's origins], and, as may be seen from the photographs of the visitors, whites, negroes and orientals mix on terms of perfect equality.²⁷⁵

O trecho acima reflete parte da intenção de Pietro Maria e Lina Bo Bardi de ressaltar a importância da arte indígena, bem como as demais artes de origem popular. A questão da igualdade pode ser duvidosa ao fazer uma análise sob o ponto de vista contemporâneo, mas nosso objetivo é discutir sobre um museu de arte brasileiro que buscou resgatar a arte indígena, como uma arte de origem, e posicioná-la frente as demais obras europeias cânones ou mesmo aos já renomados nomes nacionais, ainda na década de 1940/50. E se há pontos polêmicos em tal declaração para o olhar atual, pode-se ainda destacar a preocupação de pontuar questões raciais no Brasil de 1956.

A modernidade do MASP incluiu o desenvolvimento de exposições como *A Mão do Povo brasileiro*, além de mostras individuais de artistas como Maria Auxiliadora e Agostinho Batista de Freitas, que discutiremos logo a seguir. Contou ainda com exposições coletivas como as mostras de 1948 e 1954 com desenhos e pinturas criados em Juqueri²⁷⁶. Quando, em 1968, o MASP se mudou para sua nova sede, no que seria a concretização final do intuito moderno do casal Bardi, o museu passou por contratempos em seu setor pedagógico que abalaram Pietro Maria Bardi e sua proposta para o museu de maneira definitiva - o rompimento de acordo feito com a FAAP e que fez o MASP perder parte significativa de seus cursos do IAC, abalando definitivamente o setor pedagógico do museu (LOBÃO, 2014).

²⁷⁵ BARDI (1956) Op. Cit. Pp 61 – 62.

²⁷⁶ Juqueri (Juquery) foi um hospital psiquiátrico, sediado em Franco da Rocha, São Paulo, inaugurado em 1898 e teve suas atividades encerradas em 2021. “Médico psiquiatra do Juquery por mais de quatro décadas, Dr. Osório César foi um dos pioneiros no Brasil a pesquisar e a aplicar o uso da arte como recurso terapêutico em pacientes psiquiátricos. Por acreditar tanto na potência artística dos internos quanto nas qualidades estéticas de seus trabalhos, Dr. Osório César, que foi casado com a artista Tarsila do Amaral, promoveu exposições de desenhos e pinturas criados em Juquery. O MASP sediou duas delas: em 1948, um ano após a inauguração do museu, e em 1954. Em 1974, o médico doou sua coleção particular ao MASP, fato que atestava seu desejo de salvaguardá-la como um acervo de arte, ao invés de arquivá-la como parte de seus estudos.” In: *Histórias da Loucura: desenhos do Juquery* (2015). Texto de abertura de exposição do MASP: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-loucura-desenhos-do-juquery>). O faro de P.M. Bardi aceitar a coleção, além das exposições, apenas reforça a visão também por parte do museu de uma ideia de arte ampliada para a época.

Mesmo sofrendo algumas alterações significativas na expografia, como a retirada dos cavaletes de vidro em 1996²⁷⁷, e sua retomada com nova organização em 2015, ou ainda antes, com o fim das *Exposições Didáticas*, por exemplo, há de se esperar que o museu que abriga uma das mais importantes coleções do país continuasse propondo revisões artísticas e sociais para cidade de São Paulo, e o Brasil como um todo. Se a ambiguidade do MASP foi capaz de abrir caminhos para reflexões sobre o papel social do museu, a ampliação da visão de arte e ainda a contextualização da modernidade e dos cânones da arte em terras brasileiras, nos resta questionar: o que a atualidade trouxe para o museu.

Em entrevista realizada no ano de 2018, o curador do MASP Adriano Pedrosa, ao responder sobre as ações do museu atual com relação a uma “descolonização da arte e suas histórias” – expressões que ele mesmo utilizou - se posicionou:

Um dos nossos instrumentos aqui são os cavaletes, que afinal permitem uma aproximação diferenciada à obra de arte, que de certa forma se vê dessacralizada. Essa era a intenção de Lina Bo Bardi. Uma das coisas que tentamos fazer aqui é olhar para o nosso “sul” também. Daí o interesse em produções e artistas e narrativas tradicionalmente marginalizados da história da arte e do cânone brasileiro. Daí o nosso interesse nos artistas autodidatas, como a Maria Auxiliadora e o Agostinho Batista de Freitas, de quem fizemos individuais nos últimos anos.

Apesar de sermos essa nação com uma presença africana tão forte, o cânone brasileiro é composto ainda de uma arte feita por uma elite branca ou mestiça. Encontramos muito poucas representações da cultura africana e mesmo da cultura indígena nos grandes museus brasileiros – elas vão aparecer nos museus de antropologia, nos museus de cultura afro-brasileira.

A obra de Maria Auxiliadora (1935 – 1974), feita nos anos de 1960 e 1970, traz muitas representações da cultura e do cotidiano dos negros no Brasil, da capoeira, do samba, do candomblé, dos orixás, das festas. É uma artista que tem uma história íntima com o MASP, pois a primeira

²⁷⁷ LIMA, Z. “Memória por um fio e através de um pano de vidro” In: *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Catálogo do MASP, São Paulo, 2015.

obra que entrou na coleção foi doada por Pietro Maria Bardi (1900 – 1999), nosso diretor fundador, e ele organizou uma exposição monográfica dela aqui nos anos 1980. Ou seja, há uma relação com o museu, a obra da artista foi capa de um catálogo de uma coletiva nos anos 1975, *Festa de Cores*²⁷⁸. No momento atual do museu, após inclusive rever no ano passado nossa missão para nos definir como um museu “diverso, inclusivo e plural”, dando atenção especial a representações da cultura afro-atlântica, Maria Auxiliadora se torna um emblema para nós.²⁷⁹

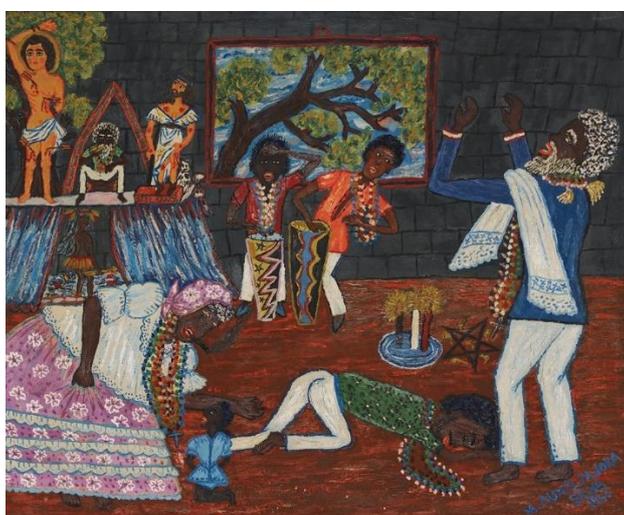


Fig. 47: *Umbanda*, Maria Auxiliadora, 1968.

A exposição recente *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*²⁸⁰, que ocorreu no MASP em 2018, fez parte do programa do museu dedicado às histórias afro-atlânticas, “as histórias dos fluxos e dos refluxos entre a África e as Américas através do Atlântico”, como descreve o site oficial do museu. A curadoria, como é de praxe no MASP, foi feita por membros do Museu de Arte, no caso o próprio Adriano Pedrosa em parceria com Fernando Oliva. Novamente, não é nosso objetivo aqui fazer uma análise expositiva, mas refletir sobre as contribuições do MASP hoje; pensar questões como a da inclusão nos museus, aponta para o

²⁷⁸ Imagem presente em *Anexos* – item 5.

²⁷⁹ PEDROSA, A. “Há muito pouca cultura africana nos grandes museus de arte brasileiros” Entrevista dada a Isabel Salema, *Cultura Ípsilon*, 12.10.2018. <https://www.publico.pt/2018/10/12/culturaipsilon/entrevista/ha-muito-pouca-cultura-africana-e-mesmo-indigena-nos-grandes-museus-de-arte-brasileiros-1846561>

²⁸⁰ Exposição do MASP que ocorreu de 10.03 – 02.06.2018: <https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia> (acesso set/23)

entendimento de como o museu se posiciona frente as discussões contemporâneas e qual seu papel social no debate atual.

Dois homens brancos foram então os responsáveis pela exposição da artista negra, no ano de homenagem às heranças africanas e suas trocas com a América. Reforçando mais uma vez o ponto de vista branco, deixando de abordar aqui questões sociais e econômicas, a curadoria escolhida negou uma oportunidade de representatividade significativa. O argumento de não ter sido feito um convite à um curador africano ou afrodescendente pelo simples fato de as exposições serem organizadas internamente, nos conduz a uma pergunta ainda mais profunda: só havia brancos no time curatorial do museu em 2018?

O curador pontuou em sua fala que no momento *atual*, e cumprindo a missão de ser um museu *inclusivo*, o MASP refez uma exposição do museu que aconteceu sob direção de Pietro Maria Bardi décadas antes. A artista Maria Auxiliadora foi descoberta por Bardi, exposta e discutida no MASP, durante a década de 1970. Foi dado o espaço para uma artista pouco conhecida, negra, mulher, dentro de um dos mais importantes museus do Brasil. O que se coloca necessário analisar na exposição refeita não é a validade da artista, ou mesmo da mostra de Bardi, mas de que maneira a sua reprodução ou rerepresentação foi de fato atualizada para o cenário museológico contemporâneo e sob quais aspectos o MASP respondeu às demandas sociais recentes.

Questionamento semelhante caberia com relação a outra exposição, também citada no trecho anterior, *Agostinho Batista de Freitas, São Paulo*²⁸¹, com curadoria de Adriano Pedrosa e tendo a participação, como curador adjunto de arte brasileira, Rodrigo Moura. No texto curatorial, a exposição é apresentada como “eixo importante da direção artística do MASP” e ele seguiu argumentando “que pretende questionar os conceitos de arte erudita e popular, dedicando mostras a artistas autodidatas, frequentemente de origem humilde ou reclusos”.

As obras desse artista foram pela primeira vez introduzidas no cenário artístico brasileiro sob a direção P. M. Bardi, em 1952, quando ele organizou uma mostra individual de Agostinho. Bardi o conheceu ao andar pelas ruas de São Paulo, e o quis representar ao ver a qualidade artística, pelos seus olhos de *connoisseur*; um dos exemplos de sua busca pela introdução da arte popular e local dentro do museu²⁸². Quando, em 2016, o curador do MASP utilizou como referência

²⁸¹ Exposição do MASP que ocorreu de 10.12.2016 – 16.09.2017: <https://masp.org.br/exposicoes/agostinho-batista-de-freitas-sao-paulo>. Ver imagem de obra em *Anexos* – item 6.

²⁸² BARDI (1956) Op. Cit. P 15 (imagem da obra *View of São Paulo*, 1952 – ver *Anexos* – item 7)

para repensar os conceitos de *arte erudita X arte popular*, não o artista trazido por Bardi mais de cinquenta anos antes – prática recorrente em museus ao trabalhar com seu próprio acervo – mas a exposição montada décadas antes, há de se questionar novamente, mais do que a dualidade proposta pelos curadores, a atualidade do museu.

Em um contexto contemporâneo tão complexo que problematiza a questão da inclusão, da diversidade, da descolonização, entre tantos temas que foram trazidos à superfície nos últimos tempos, posicionar o Museu de Arte colocando como eixo a discussão sobre arte popular através da reprodução de uma exibição de 1952, sob nosso ponto de vista, pode reforçar a dúvida com relação ao desenvolvimento do pensamento museológico no MASP. O objetivo aqui não é contestar a qualidade inegável de tais artistas citados ou mostras, nem invalidar o modelo de homenagem, mas propõe refletir sobre o tipo de revisão histórica que foi e vem sendo traçada pelo Museu de Arte de São Paulo.

Ao mesmo tempo, é inevitável pensar que ao refazer exposições históricas ocorre um processo de legitimação do pensamento do casal Bardi. Ao analisar duas vistas de duas exposições que ocorreram no museu (Fig. 48 e 49), com diferença de sessenta e cinco anos entre elas, a inspiração com relação ao suporte e toda a expografia, reforça novamente a atualidade das propostas que Pietro Maria Bardi e Lina Bo concretizaram no MASP. A forma como a questão da autonomia das obras e a atmosfera de leveza se recoloca, conduz a afirmação de que parte do pensamento moderno se mantém como solução democrática e funcional para os museus de arte e pode ser percebida não somente pelo retorno recente dos cavaletes, mas pela própria reprodução contínua das mostras temporárias que vem acontecendo no museu.



Fig. 48: Vista da exposição *Agostinho Batista*, São Paulo, de 2016, no MASP.



Fig. 49: Vista de exposição de Geraldo de Barros, de 1951, no MASP.

A reapresentação da icônica exposição *A mão do povo brasileiro*, desenvolvida no MASP pelo casal após Lina Bo ter contribuído para a formação do Museu de Arte Moderna da Bahia, retoma a questão do pensamento dito *descolonizador* defendido por eles, ainda que não colocado sob esses termos na época. A complexidade da descolonização dos museus hoje, como tratamos, exigiria, ao nosso ver, um posicionamento mais crítico por parte da direção atual do MASP; porém, nesse momento, visamos pontuar a herança *bardiana* como propulsora de possíveis caminhos para as demandas sócio-políticas atuais.

A mão do povo brasileiro foi a mostra temporária inaugural do MASP na avenida Paulista em 1969, apresentando um vasto panorama da rica cultura material do Brasil — cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas. A mostra, concebida por Lina Bo Bardi com o diretor do museu, Pietro Maria Bardi, o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martim Gonçalves, era um desdobramento de outras mostras organizadas pela arquiteta do MASP em São Paulo (1959), Salvador (1963) e Roma (1965) (...)

Ao valorizar uma produção frequentemente marginalizada pelo museu e pela história da arte, o MASP, **conhecido por sua coleção de obras-primas europeias, realiza um gesto radical de descolonização.** Descolonizar o museu significava repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como trabalho. Nesse sentido, tanto uma pintura de Candido Portinari quanto uma enxada são consideradas um trabalho — uma noção que supera as distinções entre arte, artefato e artesanato.

Em sua nova fase, o MASP busca restabelecer e aprofundar sua relação com essa produção, tomando como ponto de partida a reencenação de uma de suas exposições mais icônicas. *A mão do povo brasileiro* se insere em um histórico de muitas outras exposições no MASP (inclusive a pioneira *Arte popular pernambucana*, em 1949). Aqui, ela é tomada como um objeto de estudo e um precedente exemplar da prática museológica descolonizadora. É, sobretudo, uma oportunidade para expor ao público um pouco dessa produção, para estimular a reflexão e o debate sobre seu estatuto e contexto no museu e na história da arte, e as contestadas noções de “arte popular” e “cultura popular”. A questão central da mostra (e possivelmente subversiva aos olhos dos generais do gosto) é: **de que maneira podem ser reconstruídas, lembradas e reconfiguradas as histórias sobre a arte e a cultura no Brasil, para além dos modos, gostos e ofícios das classes dominantes?**²⁸³

O trecho de apresentação da mostra no MASP, em 2016, apresentado em catálogo e no site oficial do museu, traça um pensamento que evoca a diversos pontos tratados ao longo desse trabalho: ampliação da noção de arte proposta pelo casal Bardi, ao incluir objetos do dia a dia; a dessacralização da obra, ao aproximar tais objetos das pinturas e esculturas; a questão da ambiguidade do MASP, que apresenta as obras-primas, cânones europeus junto com a produção popular; a questão da descolonização do museu; a influência *russianiana* de pensar a relação arte e trabalho; a relação público, que tem a oportunidade não apenas de presenciar a exposição, como pensar a mostra como objeto de estudo; a formação do gosto. Resumo dos caminhos

²⁸³ <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016> (grifos da autora)

percorridos por Pietro Maria e Lina Bo Bardi e do modo como temas modernos foram determinantes no pensamento e na formação do modelo de museu aplicado até os dias de hoje.

A pergunta final do trecho, em destaque, pode parecer paradoxal frente algumas das ações recentes do próprio museu, com sua curadoria dominante, para citar o exemplo que discutimos, mas ao mesmo tempo ressalta a importância do processo de revisão histórica por parte do próprio museu, que nos últimos anos se dedicou fortemente a utilizar a ideia de reescrever a história como forma de atualizá-la.

Desde 2016, o MASP tem organizado uma série de mostras e projetos em torno de diferentes histórias – *Histórias da infância* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017), *Histórias afro-atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* (2019), *Histórias da dança* (2020) e, agora, estas *Histórias brasileiras* (2022). (...) Não por acaso, elas se aproximam dos conteúdos, das imagens e das agendas da história social, cultural e política, estando mais relacionadas a pautas contemporâneas e à vida cotidiana, do que estritamente à história da arte – como indica a sucessão de nossa série de *Histórias*.

Histórias brasileiras (...) inclui mais de 400 objetos: pinturas, desenhos, esculturas, fotografias, vídeos, instalações, jornais, revistas, livros, documentos, bandeiras e mapas. Ela é organizada por 11 curadores, o que sublinha o caráter polifônico (com muitas vozes) do projeto. (...) Nas escolas, ainda aprendemos que a história é uma só. Mas não é. Nossas *Histórias* (no plural) indicam que este é um processo aberto, que não contempla apenas uma narrativa (definitiva, coerente, monolítica e evolutiva), mas inclui muitas (abertas, diversas, inconstantes, insurgentes, preliminares e em conflito).²⁸⁴

O trecho citado é parte do texto de apresentação da recente exposição do MASP *Histórias brasileiras*, que aconteceu em 2022. O intuito de uma curadoria que inclui diversas vozes se coloca mais inserido no debate museal contemporâneo internacional; ainda em 2018, a exposição *Histórias Afro-Atlânticas*²⁸⁵, contou com múltipla curadoria, que incluiu Hélio

²⁸⁴ <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>

²⁸⁵ <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Menezes, apontando para uma possível revisão por parte do time curatorial com relação a questão de representatividade e inclusão, e ao seu modo descolonização. Também em 2022, a exposição *Dalton Paula: retratos brasileiros*²⁸⁶, teve a participação da curadora assistente Glaucea Helena de Britto. Porém, citar aqui nomes de curadores que contribuíram para exposições como modo de elevar o MASP no discurso de inclusão tornaria simplista a discussão que tem bases mais profundas e exigem uma revisão mais completa por parte da instituição, como buscamos apresentar ao longo da pesquisa.

No debate internacional, diversos movimentos defendem que é preciso que os museus de hoje aceitem suas origens e ao invés de camuflá-las com medidas pouco eficazes, afirmem sua história, exponham-na e proponham o debate em torno dos temas que são colocados em evidência. O movimento *Museums are not neutral*²⁸⁷, bem como o *Museum Detox*²⁸⁸, fazem a apologia pelo reconhecimento do papel não apenas social, mas político ao longo dos séculos, negando a neutralidade do museu como instituição. Apenas por esse caminho poderia se iniciar um processo de reparação:

To refuse the myth of neutrality that many museum professionals and others put forward. Some people routinely state that museums should be neutral or that museums can't be 'political'. As museums are cultural products that originate from colonial enterprise, they are about power. They are political constructs. Their ongoing practices also are rooted in power. The very fact that this field has a long history of excluding and marginalizing people of color in terms of selection, interpretation, and care of art and other objects, jobs, visitor services, board representation, and more indicates that museums are political spaces. Everything in them and about them involves decisions.²⁸⁹

²⁸⁶ <https://www.masp.org.br/exposicoes/dalton-paula>

²⁸⁷ Movimento criado por La Tanya Austry e Mike Murawski chamado *#MuseumsAreNotNeutral*, ao fazerem uma campanha em 2017 de recusa do mito de neutralidade que profissionais de museus defendiam.

²⁸⁸ O movimento se posiciona como uma *network* para pessoas negras que trabalham em museus, galerias, livrarias, arquivos e no setor de patrimônio: "Museum Detox champions fair representation and the inclusion of cultural, intellectual, and creative contributions from POCs. We challenge and work to deconstruct systems of inequality that exist to enable a sector where the workforce and audience is reflective of the UK's 21st century population". www.museumdetox.org/museumdetox-about-us.

²⁸⁹ AUSTRY, L. "Museums are not neutral", In: *Artstuffmatters*, s/d. <https://artstuffmatters.wordpress.com/museums-are-not-neutral/>.

Duas décadas após a virada do milênio, parece cada vez mais insustentável para os museus a busca por um discurso de neutralidade²⁹⁰ ou mesmo a hegemonia fictícia de uma voz comum para os museus do mundo. É preciso que os museus se tornem espaços de promoção de novas e diferentes perspectivas, reconhecendo suas particularidades e os contextos em que se encontram e de onde vieram. (HOPKINS, 2021). Desse modo de pensar derivou a ideia de que os museus hoje deveriam ser espaços pioneiros para refletir sobre e desafiar a ordem existente. Para Hopkins, essa aspiração é necessária e somente desta forma os museus poderão começar a abordar adequadamente questões como, por exemplo, a descolonização.

A comunidade global de museus durante anos teve sua atenção consumida pela preocupação com relação a educação, entretenimento e até mesmo consumo, quando pensamos na explosão das lojas de museu, que incluiu um processo de criação de marcas próprias, produtos e esforço de marketing. Para autores como Robert Janes, essa preocupação tem levado muitos museus ao sonambulismo ao se contentarem com “sleep walking into the future” (JANES, 2014).

The mindful museum cannot help but be activist, and the activist museum is grounded in mindfulness. Museum workers are fond of saying that they are taking care of their collections for posterity. We submit that posterity has arrived for the museum’s mission, role, values and responsibilities – all of which require a radical rethinking in the early 21st century.²⁹¹

Para Janes e Sandell, os museus ao longo de sua história sempre tiveram o que definem como *adaptive intuition* para se reinventar e se transformar, e, de acordo com autores, uma das importantes lições que sua trajetória histórica pode oferecer é a habilidade dos museus de aprender e se adaptar conforme as circunstâncias requerem. Argumentam que o próprio fenômeno do museu-loja foi uma resposta adaptativa, focado na audiência, para além do pensamento sobre público, cedendo ao consumismo materialista, ao *over-merchandise* e ao entretenimento tão comum da nossa era. A busca pelo capital via novas fontes, bem como por um aumento no número de visitantes, é compreensível, mas, para os autores, se coloca como fator na diminuição do posicionamento do museu como instituição de recurso social.

²⁹⁰ STEINHAUER, J. “Museums have a duty to be political” In: *The Art Newspaper*, Março de 2018. <https://www.theartnewspaper.com/comment/museums-have-a-duty-to-be-political>

²⁹¹ JANES, R, SANDELL, R. *Museum Activism*. Londres: Routledge, 2019.

Infelizmente, sabemos dos desafios de financiamento e sustentabilidade que são recorrentes no contexto dos museus brasileiros e que são anteriores aos desafios de programação e conceptualização. Vide, por exemplo, o caso do MAM/RJ ao sugerir a venda de uma obra importante de seu acervo, a obra *Nº16*, de Jackson Pollock, como solução para conseguir verba básica de manutenção²⁹². Ou ainda o infortúnio como o incêndio que assolou o Museu Nacional no Rio de Janeiro, em 2018²⁹³, para muitos considerado o maior desastre museológico dos últimos anos, com uma perda de acervo irreparável.

A parte os museus que são capitaneados por indivíduos, em geral empresários afortunados, a maioria dos museus brasileiros, e podemos aqui estender para América Latina²⁹⁴, são públicos e dependem de financiamento estatal, o que faz com que esteja exposto às instabilidades políticas. O *merchandise*, como efeito museal global, apresentou-se no Brasil como uma possível opção financeira e para além de uma tendência.

One toxic expression of this material fixation is the incessant talk of shortage in the museum world—be it money, staff, technology, or public support, and this self-limiting refrain continues. We reject this thinking, as perceived shortages of all kinds have become an overriding excuse for maintaining the status quo in museum practice. Museums already have a boundless capacity to act with intelligence and sensitivity—money is not required to do this. Everything that is required to fulfill the true potential of museums is here—now. There is nothing lacking.²⁹⁵

Para os autores, em seu livro *Museum Activism*, o argumento do orçamento restrito dos museus não é válido como causa de inanição. Não há uma negatória do curto financiamento que as instituições culturais de modo geral recebem dos governos e apoiadores/patrocinadores; ambos defendem que a questão financeira tem sido utilizada erradamente como justificativa para um posicionamento confortável por parte dos museus, visando manter o *status quo*. Para eles, os

²⁹²<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/casa-de-leiloes-preve-vender-tela-de-pollock-do-mam-por-us-18-milhoes-nesta-quinta.shtml>

²⁹³ https://www.museunacional.ufrj.br/see/o_incendio_de_2018.html

²⁹⁴ Alguns dos famosos museus privados latino-americanos seriam o Museu Jumex, do México, o Museu Malba, na Argentina e no Brasil, Inhotim. O MASP contou com seu fundador Assis Chateaubriand, que com seu capital e articulações políticas, como sabemos, foi essencial para a manutenção do museu e compra de acervo; mas desde quando o Museu de Arte passou a depender de apoio público, a questão de verba é pauta de constante preocupação, uma vez que depende diretamente de políticas de incentivo como a lei Rouanet e seus recursos próprios gerados pela venda de ingressos e produtos, insuficientes para manter uma instituição de tal porte.

²⁹⁵ JANES, SANDELL. “Posterity has arrived – the necessary emergence of museum activism”. Op. Cit. 2019.

museus atuais já contam com recursos, não apenas financeiro, mas tecnológico, entre outros, suficientes para um engajamento que seria esperado quando se pensa a função social de tais instituições hoje. É preciso que os trabalhadores de museu se reconheçam como um grupo privilegiado, trabalhando em organizações cujo propósito é o seu significado (HANDY, 1994).

The museum community must move beyond the doomed economy of industrial growth to the recognition that the connection between individuals, communities, and the natural environment is the key to our collective well-being. It is incumbent upon all museums to help envision and create this new narrative in partnership with their communities, and then deliver this story using their unique skills and perspectives.²⁹⁶

No trecho citado acima, os autores fazem um apelo para a comunidade dos museus para reverem seus papéis, reconhecendo, no cenário contemporâneo, as falhas de uma economia que não previu uma série de efeitos colaterais, como eles argumentam ao longo da obra, como avanço da tecnologia e sua relação com a ética social, a emergência climática e a desigualdade dos direitos humanos, para pontuar alguns. A necessidade de conexão, e aqui pode-se fazer uma aproximação com o conceito de *access intimacy* que tratado, a preocupação com a comunidade, seja no resgate cultural, na descolonização ou no sentido inclusivo mais amplo, e o reconhecimento da questão ambiental como determinante para o futuro do planeta são caminhos apontados pelos especialistas rumo a um museu que de fato se repense e se reposicione como instituição social.

One should not underestimate the importance of trust in human affairs—it is the social, economic and political glue that underlies and coheres social capital. Museums are civil society organizations (distinct from state, family and market) and both generate and contribute to the norms, networks, shared values and trust that constitute social capital. This social capital is transferred into the social sphere and holds society together by facilitating interconnectedness and long-term associations that are not self-interested or coerced.²⁹⁷

²⁹⁶ JANES, SANDELL. *Op. Cit.*, 2019. P 02.

²⁹⁷ JANES, R. "Museums, corporatism and the civil society" In: *Curator*, 50, nº 2, 2007. Pp 219 – 237.

To be concerned with the precarisation of collective life in contemporary cities is to be concerned with the institutional processes that led to this, such as forms of work, the ways in which cities are designed, the types of collective practices and spaces that are available, etc., and therefore with the effects on our mental health; as well as with the resulting consequences for the types of social relations we establish among ourselves and the world we inhabit. It is to be concerned with care. The key spaces where alternative models are being tested today are those of third-sector organisations exploring different models of being together, of social movements and popular organisations working on intergenerational relations, of community- and citizen-led projects.²⁹⁸

Nota-se, principalmente no segundo trecho, as raízes modernas do discurso, que se apresenta atualizado ao novo tempo. Pode-se traçar um paralelo com o pensamento de Le Corbusier para o urbanismo, a relação com o trabalho, por exemplo, e o intuito de formar uma sociedade que se propõe harmônica, incluindo o bem-estar social, ou a saúde mental, também como uma reformulação, ou aprofundamento, e derivação de tal conceito. Argumentos tais que são pensados para refletir sobre o papel social das instituições, no caso específico aqui, museus.

Torna-se necessário refletir, antes de vislumbrar a ideia de uma nova história proposta pelos museus, para além das tensões que permeiam o século XXI, a relação dos museus com o “aqui e agora”. Robert Janes apontou para o suposto paradoxo do museu que carrega em si *passados*, mas deve também vivenciar *presentes* (JANES, 2013). Retoma-se, de modo repaginado, o pensar sobre *o Antigo e o Moderno*, e as necessárias relações que derivam dessa dualidade no ambiente museológico.

O artifício de se repensar internamente, sua estrutura curatorial, suas coleções e seus modos de se relacionar com o público, é necessário como parte do processo do museu de acompanhar o contexto contemporâneo social, político e econômico. Rever o seu *Antigo*, criar o diálogo frente ao *moderno*, como vimos, pode ser construído como uma ambiguidade que soluciona e uni, e não paradoxal. Porém, a defesa do movimento que apela para um *Museum Activism*, convida o

²⁹⁸ CALÓ, S. “Can an Institution be Militant?” In: *Metabolic Rifts for Art, Education and Knowledge Production*. Lisboa/Berlin: Atlas Projectos, 2019. Pp 115 – 130.

museu a mais uma vez romper suas paredes e rever seu papel como instituição social, em um desenvolvimento necessário da proposta moderna.

With this unparalleled trust comes a profound choice for both mainstream and activist museums. They can continue their hectic search for popularity and conformity, or they can honour society's trust by critically assessing the role and meaning of museum work at this point in history. With the advent of activist museums, and all the unforeseen complexities, this trust cannot be taken for granted and will have to be earned. All thoughtful museums can provide their communities with the means of intellectual self-defence to move beyond the increasing dominance of corporations and the consumer society. Museums, as social institutions, have the opportunity and the obligation to question the way in which society is manipulated and governed. Activism also means resistance—the critical questioning and re-imagining of the status quo.²⁹⁹

Palavras finais

Em 2017, Roger Buergel, então diretor do *Johann Jacobs Museum*, em Zurique, e curador da 12ª Documenta, em Kassel, apresentou a conferência *The Museum of Things in-Between* (O museu das coisas intermediárias), para o Instituto de Estudos Avançados da USP³⁰⁰. Em sua fala, o curador defendeu o fim das categorizações nos museus e da distinção feita entre arte e não arte, promovendo a apreciação única dos objetos em exposição. O formato de museu proposto por Buergel operaria então em um modo pós-colonial (transcultural).

O especialista Martin Grossmann pontou no período que no campo da crítica e teorias culturais, o Brasil já havia apresentado tais possibilidades de atuação deslocadas da tradição europeia e citou *As ideias fora do lugar* (1977), de Roberto Schwartz e *O entre-lugar do discurso latino-americano* (1971), de Silviano Santiago. A falta de referência ao casal Bardi, especificamente a Pietro Maria Bardi e às ações do MASP, pode ser lida como alerta sobre um desconhecimento

²⁹⁹ JANES, SANDELL. *Op. Cit.*, 2019. P 06.

³⁰⁰ <http://www.iea.usp.br/noticias/museu-das-coisas-intermediarias>

ou apagamento da história do Museu de Arte e de um significativo nome da museologia e crítica de arte e curadoria do país.

Quando, em 2018, o mesmo Roger Buergel fez a curadoria da mostra *Mobile Worlds or the Museum of our Transcultural Present*, no *Museum für Kunst und Gewerbe*, em Hamburgo, o paralelo com as teorias *bardianas* se fez ainda mais evidente. No setor de artes decorativas e design, ele apresentou o novo e o antigo, o raro e o cotidiano, o valioso e tido como inútil, lado a lado, sem distinção curatorial, convidando a uma reflexão frente a arte, às classificações, a curadoria e ao museu, quando pensado com relação a sociedade que o rodeia.

Rather than classify objects according to epochs, geographies, art and non-art, the exhibition focused on the global movement of the objects, people and ideas past and present and the associated intertwining of cultural forms and worlds of life.³⁰¹

A mostra repercutiu no campo curatorial por seu caráter inovador, descolonizador e transcultural. Após as reflexões propostas no presente trabalho, é possível traçar um paralelo entre tal pensamento e aquele defendido por P.M. Bardi. Quando em 2018, mais de setenta anos após a inauguração do primeiro MASP, um curador de renome internacional foi aclamado por sua abordagem museográfica que tanto se aproximou das *Exposição Didáticas* e da expografia do Museu de Arte em seus primeiros anos, a atualidade do pensamento do casal Bardi se coloca presente e necessária.

A ideia de resgate da história do MASP, perpassando partes do discurso e debate museológico contemporâneo, em muito se baseou na apologia da relevância e da atualidade das propostas que Pietro Maria Bardi, Lina Bo e a equipe do museu apresentaram no museu. Entender os caminhos e heranças de tais conceitos pode permitir uma análise crítica da construção do museu no Brasil, bem como embasamento teórico necessário para pensar as ações do museu como instituição social nos dias de hoje, destacando as do próprio MASP.

Pensar o Museu de Arte de São Paula de agora é questão complexa; buscamos aqui não uma análise crítica aprofundada e detalhada, em todos os seus pormenores, do museu recente, mas um convite para pensar o museu frente ao contexto global. Refletir sobre a trajetória dos últimos anos do MASP admite falar em um encerramento, quando pensamos no período moderno do

³⁰¹ Nota do curador em artigo. <https://brunoclaessens.com/2018/07/good-curating-mobile-worlds-at-the-mkg-hamburg/>

museu, ao mesmo tempo que permite perceber uma linha de continuidade que, ao se atualizar, carrega em si marcas de suas origens e sua história.

Não apenas as ações de resgatar os cavaletes de vidro, mas a reprodução de mostras e de parte da museologia proposta para o museu em seus primeiros anos, conduz a uma reafirmação da relevância da expografia e pedagogia do MASP moderno. “Chegamos a colocar vídeo nos cavaletes [um trabalho da Cinthia Marcelle]”, comentou o curador Adriano Pedrosa sobre as inovações museológicas e segue: “Gostamos dessa ideia de algo em transformação, vivo, dinâmico, em movimento. A sedimentação tende à canonização, à história estabelecida, definitiva, imutável, e estamos cada vez mais questionando isso”, ele continuou.

A presença do pensamento do casal Bardi pode ser percebida em tais declarações, bem como nas galerias do Museu de Arte de São Paulo hoje. A ambiguidade, parte da identidade do MASP, permanece; entre cânones dessacralizados, arte europeia e indígena, entre fotos *instagramáveis* e molduras douradas, nos resta entender seus caminhos possíveis.



Fig. 50 e 51: Imagens de interação do público com as obras expostas nos cavaletes de vidro no MASP. Esq. Obras *Renée* (1917) e *Retrato de Leopold Zborowski* (1916-19), de Amedeo Modigliani. Dir. Obra *Cristo abençoador* (1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- _____. *Valéry Proust Museum -Prisms*. London: Neville Spearman, 1967.
- AGUILAR, Nelson. *Pietro Maria Bardi – Construtor de um novo paradigma cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.
- ALMEIDA, P. *De Anita ao Museu São Paulo: Perspectiva*, 1976.
- AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ANAGNOST, A. *Spatial Orders, Social forms – Art and the City in Modern Brazil*. New Haven: Yale University Press, 2022.
- ARGAN, C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A arte moderna na Europa – de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARRUDA, M. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.
- BACHMANN; CARRILO-MORELLO; MASSENO; OLIVEIRA. *Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade*. Lausanne: Peter Lang, 2021.
- BAGHLI, S., BOYLAN, P., HERREMAN, Y. *History of ICOM (1946 – 1996)*. Paris: International Council of Museums, 1998.
- BALLARIN, Matteo *Rivière, Sandberg, Bardi – Il Museo degli anni cinquanta*. Veneza: DODO/IUAV, 2016.
- BANHAM, R. *Theory and Design in the First Machine Age*. Nova York: Praeger Publishers, 1960. (2ª edição 1967)
- BARBOSA, M. *MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947 – 1969)*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2015.
- BARDI, Lina B. *Museu de Arte de São Paulo, 1957 – 1968*. São Paulo: Blau; Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Casa de Vidro, 1997.
- BARDI, Pietro Maria. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986.
- _____. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.
- _____. *A Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso*. São Paulo: Banco Safra, 1982.
- _____. *Belvedere dell'architettura d'oggi: 36 tavole composte e commentate da P. M. Bardi*. Roma: Edizioni Quadrante, 1933.
- _____. *Coleção Lina Bo e P. M. Bardi no acervo do MASP*. São Paulo: MASP, 2000.
- _____. *Diálogo pré-socrático com Roberto Sambonet e Claudio M. Valentineti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Milão: All'Insegna del Pesce D'oro, 1996.

- _____. *História do MASP*. São Paulo: Editora Quadrante, 1992.
- _____. *MASP Assis Chateaubriand ano 30*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado, 1978.
- _____. *Leitura crítica de Le Corbusier/ A critical review of Le Corbusier*. São Paulo: Editora Habitat, 1950. Versão bilingue.
- _____. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.
- _____. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968.
- _____. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982
- _____. *The Arts in Brazil*. Milão: Edizioni del Milione, 1956.
- BAYER, H.; GROPIUS, W. (ed.) *Bauhaus 1919–1928*. Londres: Secker & Warburg, 1975.
- BENJAMIN, W (1935). *A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum; History, Theory, Politics*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1995.
- _____. *Past beyond memory. Evolution, Museums Colonialism*. Londres: Routledge, 2004.
- BIRKETT, W. *To infinity and beyond: a critique of the aesthetic white cube*. New Jersey: Theses Setton Hall University, 2012.
- BLACK, Graham. *Museums and the challenge of change: Old Institutions in a New World*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2020.
- BOCAST, A. *Chambers on Definition*. McLean: Berkeley Bridge Press, 2016.
- BONYTHON, E. e BURTON, A. *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*. Londres: V&A Publications, 2003.
- BORASI, Giovanna. FERRÉ, Albert. GARUTTI, Francesco. KELLEY, Jayne. ZARDINI, Mirko eds. *The Museum in not enough*. Berlin: Sternberg Press: 2020.
- BOURDIEU, P. *Manet – a symbolic Revolution*. Polity, 2017
- BOZAL, V. *El tiempo del estupor*. Madri: Siruela, 2003.
- BRADSHAW, L. "Ephraim Chambers' Cyclopedias". *Notable Encyclopedias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Nine Predecessors of the Encyclopédie*. Oxford: The Voltaire Foundation, 1981.
- BRAWNE, M. *The New Museum – Architecture and Display*. Nova York: Praeger, 1965.
- BREFE, A. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional – 1917 – 1945*. São Paulo: Editora UNESP/ Museu Paulista, 2005.
- BRETT, Guy. Introduction. ARAEEN, R. *Making myself visible*. Londres: Kala Press, 1984.

- BRESC-BAUTIER, Genevieve. *Le Louvre, une histoire de palais*. Paris: Musée du Louvre/Somogy Editions, 2008.
- BREWER, D. *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-century France: Diderot and the Art of Philosophizing*. Cambridge: Cambridge Uni., 1993.
- BRITTO, M. *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. São Paulo: Banco Safra, 1999.
- BRYANT, Julius. *Designing the V&A – the Museum as a work of art (1857 – 1909)*. Londres: Lund Humphries Publishers Ltd, 2017.
- _____. *Creating the V&A – Victoria and Albert’s Museum (1851 – 1861)*. Londres: Lund Humphries Publishers Ltd, 2019.
- _____. *Enriching the V&A – a collection of collections (1862 – 1914)*. Londres: Lund Humphries Publishers Ltd, 2022.
- BRYDON, J.M. “Introduction to John Ruskin *The Seven Lamps of Architecture*”. Works VIII. London, 1903.
- BROWN, J. *Kings & Connoisseurs. Collecting art in seventeenth-century Europe*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- BUCKINGHAM, J. S. *National Evils and Practical Remedies, with the Plan of a model town*. Londres: Augustus M. Kelley Clifton, 1973.
- BURCHELL, G., GORDON, C. e MILLER, P. *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Londres: Harvester/Wheatsheaf, 1991.
- BURKE, P. *Uma história social do conhecimento – de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CAGOL, S. *The body of energy (of the mind)*. Berlim/Londres: Revolver, 2015.
- CAMFIELD, W. *Marcel Duchamp: Fountain*. Houston, 1989.
- CANAS, A. *MASP: museu laboratório – projeto de museu para a cidade: 1947 – 1957*. Tese de doutorado. São Paulo: USP/FAU, 2010.
- CASSON, Dinah. *Closed on Mondays – behind the scenes at the museum*. Londres: Lund Humphries, 2020.
- CASTILLO, S. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CATALANO, M. *Snodi di critica: Musei, mostre, restauro, e diagnostica artistica in Italia 1930 – 1940*. Roma: Gangemi, 2013.
- CÉSAIRE, A. *Discourse on colonialism*. New York: Monthly Review Press, 2000.
- CHAGAS, M. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos Editora, 2015.
- CLARK, K. (1928). *The Gothic Revival*. Londres: John Murray, 1995.

- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COLE, Henry. *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole*. Vol 2. Londres: Forgotten Books, 1884.
- COLE, Henry. *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole*. Vol 2. Londres: Forgotten Books, 2018.
- COLLINGS, M. *This is modern art*. Londres: Seven Dials, 2000.
- COOPER, Suzanne Fagence. *To see clearly – why Ruskin matters*. London, Quercus Editions Ltd., 2019.
- CRAY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on vision and Modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- CURZI, V. *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bolonha: Minerva Edizioni, 2004.
- DECKKER, Z. *Brazil Built – The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. Londres: Taylor & Francis, 2001.
- DELBOURGO, James. *Collecting the world: the life and curiosity of Hans Sloane*. Londres: Allen Lane, 2017.
- ELIAS, Norbert. *The Court Society*. Oxford: Blackwell, 1983.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. São Paulo: Zahar, 2022.
- _____. *The Wretched of the Earth*. Nova York: Grove Press, 1963.
- FERRAZ, M. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro – Romano Guerra Editora, 2018.
- FINE, R. *A história da psicanálise*. São Paulo: Editora Edusp, 1981.
- FISHMAN, S. *The Interpretation Of Art Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*. Londres: Cambridge University Press, 1963.
- FINDLEN, P. *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: selected interviews and other writings*. Nova Iorque: Pantheons Books, 1980.
- _____. *Vigiar e punir – nascimento da prisão*. São Paulo: Editora Vozes, 2014.
- _____. *Manet and the object of painting*. Londres: Tate Publishing, 2011
- FRAMPTON, K. "The Bauhaus: Evolution of an Idea 1919–32". In: *Modern Architecture: A Critical History*. Nova York: Thames and Hudson, Inc., 1992.
- FRANCONETI, M. *Confortos do olhar: a pintura e a figuração feminina por Édouard Manet*. Dissertação de mestrado na FFLCH/USP, 2021

- FULLER, Mia. *Moderns Abroad: Architectura, Cities and Italian Imperislm*. Nova York: Routledge, 2007.
- GALINOU, M. *London's South Bank*. Londres: Your London Publishing, 2023.
- GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity – a Cultural Biography*. Cambridge, Massachusetts, 2002
- GARDNER, James. *The Louvre – the many lives of the world's most famous museum*. Londres: Black Cat, 2020.
- GRAMSCI, A. *Concepção dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- _____. *Prison Notebooks*. Nova York: International Publishers, 1971.
- _____. *Quaderni del Carcere*. Turin: Einaudi Editore, 1975.
- GRINOVER, Marina, RUBINO, Silvana (org.). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- HANDY, C. *The Age of Paradox*. Boston: Harvard Business School Press, 1994.
- HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Culture*. Oxford: Blackwell, 1988.
- HIPÓLITO, J. *A construção do discurso expositivo como ferramenta de identificação: museus, hegemonia e subalternidade*. Dissertação de mestrado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- HITCHCOCK, HR. (1929). *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. Nova York: Da Capo Press, 1993.
- HOPKINS, Owen. *The Museum*. Londres: Frances Lincoln, 2021.
- HOWE, w. *A History of the Metropolitan Museum of Art – with a chapter on the Early Institutions of Art in New York*. Kronenberger, 2009.
- HUBER, A. *Il museo italiano – La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museográfica degli anni '50 / The Italian Museum*. FISHER, B. (trad.) Milão: Edizioni Lybra Immagine, 1997.
- ITTEN, J. *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. Nova York: John Wiley & Sons, 1963.
- JÄGER, J. MARLIN, C. *Neue Nationalgalerie – Das Museum von Mies van der Rohe*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2021.
- JANES, R. SANDELL, R. *Museum Activism*. Londres: Routledge, 2019.
- JONES, A. J. H. *On South Bank: the production of Public Space*. Londres: Routledge, 2014.
- JONES, K. B. *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

KIRK, T. *The Architecture of Modern Italy: Visions of Utopia (1900 – present)*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2005.

KLONK, C. *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Londres: Yale University Press, 2009.

LATOUR, Bruno. *Changer de Société – refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2006. E também a versão em inglês: *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. New York: Oxford University Press, 2005.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. Paris, Editions Flammarion, 2008. / *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

LEON, E. *IAC – Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Editora Blucher, 2014.

LEON, M; CAMACHO, S; COLOMINA, B; COOTER, M; FRANÇA, J. *Lina Bo Bardi – Material Ideologies*. Princeton: Princeton University Press, 2022.

LIMA, Z. *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. *Lina Bo Bardi*. New Haven/London: Yale University Press, 2013.

LOBÃO, Luna. *A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp/IFCH, 2014.

MACFARLANE, C. THOMSON, T. *Comprehensive History of England*. Vol. 4. Londres: Blackie and Son, 1861.

MACGREGOR, Arthur. *Curiosity and Enlightenment: collectors and collections from the sixteenth to nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, 2007.

MARIANI, R. *Razionalismo e Architettura Moderna – Storia di una polemica*. Milão: Edizione di Comunità, 1989.

MATTOS, J. R. *Museus e Africanidades*. Porto Alegre, EDIJUC, 2013.

MENEGUELLO, C. *Da ruína ao edifício – neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2008.

MIYOSHI, A. *Arquitetura em Suspensão – o Edifício do Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Autores Associados, 2011.

MONOTTI, F. “Un museo al tropico”. In: *Atti del Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative*. Firenze: Edizioni U, 1948.

MORAGA, C.; ANZALDÚA, G. *The bridge called my back – writings by radical women of color*. Albany: State University of New York Press, 2015.

MORAIS, F. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOSER, S. *Wondrous Curiosities: Ancient Egypt at the British Museum*. Chicago: IL, 2006.

- NASCIMENTO, A. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/FAU, 2003.
- NIZZOLI, M. *Catálogo Marcello Nizzoli*. Parma: Electa/Università di Parma, 1989.
- O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco – a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLMI, G. 'Dal "teatro del mondo" ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna', in: Barocchi, P. and Ragionieri, G. *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi*. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1983.
- PAUL, C. and MARCHESANO, L. *Viewing antiquity. The Grand Tour, antiquarianism and collecting*, Roma: Carocci, 2000.
- PEDROSA, A. SCHWARCZ, L. *Histórias mestiças: antologia de textos*. Cobogó, 2014.
- PEDROSA, A; GIUFRIDA, G (org.). *O MASP de Lina*. São Paulo: MASP, 2019.
- PERROTTA-BOSCH, F. *Lina: uma biografia*. São Paulo, Editora Todavia, 2021.
- PINTADO, L. *A imaginação museal de Lina Bo Bardi: expografias (1947-1968)*. Tese de Doutorado. Pelotas: UFPEL, 2018.
- POLITANO, S. *Exposição Didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2007.
- POMIAN, K. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milão: Il saggiatore, 2007.
- _____. *La Culture de la Curiosité. Le temps de la reflexion*. Paris: Gallimard, 1986.
- PONTES, H. *Destinos Mistos. Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PUWAR, N. *Space invaders – race, gender and bodies out of place*. Oxford: Berg Publishers, 2004.
- RAZACK, S. "Stealing the pain of others: reflections on Canadian humanitarian responses". In: *The review of education, pedagogy, and culture studies*, 29. Canada, 2007.
- READ, H (1943). *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- REEVES, Graham. *Palace of the people*. Londres: London Borough of Bromley Library Service, 1986.
- RUBINO, S. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi (1947 – 1968)*. Tese de Doutorado. Campinas, UNICAMP, 2002.
- RUSCONI, Paolo, ZANCHETTI, Giorgio. *The Thirties – the arts in Italy beyond fascism*. Florença: Giunti Editore, 2012.

- RUSKIN, John. *Deucalion. Works, vol. 26*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- _____. *Modern Painters II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- _____. *Selected Writings*. Oxford: OUP Oxford, 2009.
- _____. *The Seven Lamps of Architecture*. Pantianos Classics, 2017.
- _____. *The stones of Venice. Works, vol. 10*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- SAGGIO, Antonino. *Giuseppe Terragni – vita e opere*. Roma: Editori Laterza, 2011
- RUSKIN, John. *Salvatiqueza – excerto de A Natureza do Gótico*. LIRA, José Tavares (trad). São Paulo: FAU- USP, 2006. Online em: https://www.academia.edu/25690314/Ruskin_a_natureza_do_gotivco_pelo_lira (acesso Dez/22)
- SANDBERG, W. *Museums at the Crossroads. Herbert Read lecture by Willem Sandberg*. Londres: ICA, 1973.
- SCHINCARIOL, Z. *Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/FAU, 2000.
- SCHWARZ, A. *The complete work of Marcel Duchamp*. Nova Iorque: 1997.
- SMITH, Charles Saumarez. *The art museum in modern times*. Londres: Thames & Hudson, 2021.
- STUCHI, F. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/FAU, 2006.
- SWINGEWOOD, A. *Cultural Theory and the Problem of Modernity*. Basingstoke: Macmillan Press, 1998.
- TENTORI, Francesco. *Edoardo Persico. Grafico e architetto*. Nápoles: Clean, 2006.
- _____. *P.M Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado 2000.
- THOMPSON, Edward. *William Morris – from romantic to revolutionary*. Londres: The Merlin Press Ltd., 1977.
- WALFORD, Edward. “The Great Exhibition of 1851”, In: *Old and New London, Vol. 5*. London: Cassel, Petter & Galpin, 1878.
- WILSON, D. *The British Museum – a history*. Londres: British Museum Press, 2002.
- WOOLF, V. *Killing the angel in the house*. Londres: Penguin, 1993.
- WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos*. São Paulo: Editora L&PM, 2012.
- WOOLLEY, L. *Ur of the Chaldees: a record of seven years of excavation*. Londres: E. Benn, 1929.
- ZEVI, B. *Controstoria dell'Architettura in Italia – Otocento Novecento*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1996.

ZIELINSKI, T. *Our debt to Antiquity*. Londres: Routledge & sons, 1909

Artigos

AJZENBERG, E. “A Semana de Arte Moderna de 1922” In: Revista *Cultura e extensão USP*, São Paulo, 2012.

ALISON, A. “Aesthetics of architecture in Le Corbusier: from sensory knowledge to design” In: *Revue de recherches sur Le Corbusier*, nº4, 2021.

ANAGNOST, A. *Limitless Museum: P. M. Bardi's Aesthetic Reeducation*. In: Revista *Modernism Modernity*, Vol 04. John Hopkins University Press, 2019.

ANELLI, R. “Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design” In: *ArqTexto* Ano X, nº 1. Porto Alegre: EFRGS, 2009.

AUTRY, L. “Museums are not neutral”, In: *Artstuffmatters*, s/d. Online em: <https://artstuffmatters.wordpress.com/museums-are-not-neutral/> (acesso Dez/23)

BALDOCCINI, C. *Comment um urinoir a changé l'histoire de l'art: la Fontaine de Duchamp*. Artsper Magazine, março, 2022. Online em: <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-art/comment-un-urinoir-a-change-lhistoire-de-lart-la-fountain-duchamp/> (acesso junho/23)

BARDI, P. M. “A cultura figurativa da infância” In: *Mirante das Artes Etc.* nº 4, 1967

_____. “Building a museum on virgin soil”. In: *ARTnews*, Nova York: março, 1957.

_____. “Le Museu de Arte. São Paulo/The Museu de Arte, São Paulo” In: *Museum International*, v7, nº4, 1954.

_____. *Musée hors des limites. Habitat* nº4, jul/set de 1951.

_____. “O Antigo e nós” In: *Habitat*, nº12, jul/set 1953.

BO BARDI, L. “A função social dos museus” In: *Habitat* nº 1. São Paulo, 1950.

_____. “Um museu de Arte em São Vicente” In: *Habitat* nº 8. São Paulo, 1952.

BARBUY, H. “O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado” In: ARAÚJO, M.; CAMARGOS, M (org.). *Pinacoteca do Estado: A história de um museu*. São Paulo: Artemeios, 2007.

BARDI, P. M. e BO BARDI, Lina. *Um museu de arte em São Vicente*. In: Revista *Habitat* número 8. São Paulo, 1968.

CAFFEY, S. CAMPAGNOL, G. “Dis/Solution: Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo” In: *Journal of Conservation and Museum Studies*, 13. Online em: <https://storage.googleapis.com/jnl-up-j-jcms-files/journals/1/articles/90/submission/proof/90-1-1040-2-10-20150316.pdf> (acesso Novembro/23)

CAGOL, S. “Exhibition History and the Institution as a Medium” In: *Stedelijk Studies Journal* nº2, 2015. Online em: https://stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/#_edn2 (acesso Outubro/2023)

CALÓ, S. “Can an Institution be Militant?” In: *Metabolic Rifts for Art, Education and Knowledge Production*. Lisboa/Berlin: Atlas Projectos, 2019. Pp 115 – 130. Online em: https://www.academia.edu/38568214/Can_an_Institution_be_Militant (acesso dezembro/23)

CANAS, A. “Lina Bo Bardi e a Museografia para o Masp – Sete de Abril” In: *Arquimuseus*, seminário 2014. Online em: https://arquimuseus.arq.br/seminario2014/transferencias/_lina_bo_bardi/_lina_bo_bardi-adriano_canas.pdf (acesso: novembro/23)

CARDINALI, M. *Technical Art History and the First Conference on the Scientific Analysis of Works of Art (Rome, 1930)* In: *History of Humanities*, Vol 02, Issue 1. Chicago: University of Chicago Press, Spring/2017. Online em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/690580> (acesso Agosto/2023)

CARNEIRO, A. MESQUITA, A. “Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz” In: *MASP – Afterall*. São Paulo, 2019. Online em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-itvQHku7C75b73oJSTIG.pdf> (acesso Dez/23)

CARRILHO, MJ. “A preservação do Edifício do Museu de Arte de São Paulo” In: 5º Seminário DCOMOMO Brasil. São Carlos, 2003.

CARLI, C. “Argan: L’Arte di educare”. In: LORANDI, M.; PINESSI, O. *Rileggere Argan. L’uomo. Lo storico dell’arte. Il didatta. Il politico*. Bergamo: Moretti&Vitali, 2002.

CECCHINI, S. “L’Italia e l’Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell’arte, critica e restauro nei documenti dell’inchiesta Internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)”. In: *Il Capitale Culturale* nº 14, Università degli Studi di Macerata, 2016.

DAIFUKU, H. “Museum and Monuments: UNESCO’s Pioneering Role” In: *Museum International*, v50, nº 01, 1998. Online em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110497> (acesso Novembro/2023)

D’ORSI, A. “O fascismo, os intelectuais e a política cultural” In: *Modernidade Latina – Os italianos e os Centros do modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC- USP, 2013. Online em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANGELO_PORT.pdf (acesso 2020).

DECOLOZE THIS PLACE - <https://decolonizethisplace.org/>. “Strike MoMA”: https://static1.squarespace.com/static/5c5e0c57d86cc9226827c754/t/6127cc6be338366a540418b0/1629998189041/Strike%2BMoMA_Pamphlet_PrinterSpreads.pdf

ELLARD, G., JOHNSTONE, S. “An aerial Sensibility: notes on Franco Albini, Caterina Marcenaro and a Museum of Floating Objects” In: *Afterall – Articles*. Fev, 2019. Online em: <https://www.afterall.org/articles/an-aerial-sensibility-notes-on-franco-albini-caterina-marcenaro-and-a-museum-of-floating-objects/> (acesso: Nov/23)

FALGUIÈRES, P. “Politics for the White Cube: The Italian Way. In: Grey Room, nº 64. MIT Press Direct, 2016.

FOWLER, D. “A Natural History of Man: Reflections on Antropology, Museums and Science” In: *Fieldiana Anthropology* número 36, 2003. Online em: www.jstor.org/stable/29782665 (acesso Junho/23)

FRANÇOIS, J. “Decolonise this museum: can cultural institutions care?”, In: *The Architectural Review*, Março, 2021. Online em: Decolonise this museum: can cultural institutions care? - Architectural Review (architectural-review.com) (acesso abril/22)

GHIRARDO, D. “Architecture and the Fascist State”. In: *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*. Londres: Routledge, 2010.

GREENBERG, C. “Towards a Newer Laocoön”, *Partisan Review*, Jul/Ag de 1940. In: FRASCINA, F. *Pollock and after*. Londres: Routledge, 2000.

HORTA, M. “Semiótica e Museu” In: *Cadernos de Ensaio: estudos de museologia*. Nº 2. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

HOWE, W. *A History of the Metropolitan Museum of Art*. Nova Iorque/MET, 1913. Online em: www.metmuseum.org/art/metpublications/A_History_of_the_Metropolitan_Museum_of_Art_and_Early_Institutions_of_Art (acesso Maio/23)

JANES, R. “Museums, corporatism and the civil society” In: *Curator*, 50, nº 2, 2007.

JAKOBIDZE-GITMAN, A. “Classical education and Darwinism: Tadeusz Zielinski’s attempt at reconciliation”, In: *History of Education*, Vol. 51, 2022. Online em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0046760X.2021.2012602?scroll=top&needAccess=true> (acesso Dez/23)

LE CORBUSIER. *Catalogue Mundaneum - Musée mondial*. Genebra, 1929. Online em: <http://fondationlecorbusier.fr/> (acesso ago/23)

_____. *Catalogue Du Musée d’Art contemporain*. Paris, 1931. Online em: <http://fondationlecorbusier.fr/> (acesso ago/23)

LIMA, Z. “Memória por um fio e através de um pano de vidro” In: *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Catálogo do MASP, São Paulo, 2015.

MARCENARO, C. “The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa” In: *Museum*, Vol. 7, nº 4, 1954.

MARINETTI, F. “The founding and Manifesto of Futurism” In: *Manifesto: a Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

MARSDEN, C. “The Great Exhibition of 1851”, In: *The Gazette*, 34. Online em: thegazette.co.uk/content/100717 (acesso Jun/23)

MET. *History of the Museum* In: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/history> (acesso Junho/23)

MIGLIACCIO, L. *Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte*. In: *Modernidade Latina – Os italianos e os Centros do modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 2013. Online em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/LUCIANO_PORT.pdf (acesso 2020).

MINGUS, Mia. *Access Intimacy: The missing link*. Leaving Evidence, Maio/11 - <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>

MINGUS, M. *Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice*. Leaving Evidence, Abril/17 - <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/>

NASCIMENTO, M. O desafio da representatividade negra nos museus. In: *Museologia e Interdisciplinaridade*. V10, nº 20. Jul/Dez, 2021. Online em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/33996> (acesso: Ago/23)

NEVES, J. São Paulo no segundo pós-guerra: imprensa, mercado editorial e o campo da cultura na cidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 26, n. 75 (2011). Online em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/fdRMmS9YV7KVJgKbPMJ8Gmg/?lang=pt> (acesso Jan/23)

OLIVEIRA, G. “O museu como um instrumento de reflexão social” In: *MIDAS*, 2, 2013. Online em: <https://journals.openedition.org/midas/222> (acesso Jul/23)

OLIVEIRA, M. *Mostrar, narrar, vender e convencer: a invenção da tática do display*. São Paulo: Projeto “Museu do Louvre/pau brazil”, 2016-2021.

PEDROSA, A. “Há muito pouca cultura africana nos grandes museus de arte brasileiros” Entrevista dada a Isabel Salema, *Cultura Ípsilon*, 12.10.2018. Online em: <https://www.publico.pt/2018/10/12/culturaipsilon/entrevista/ha-muito-pouca-cultura-africana-e-mesmo-indigena-nos-grandes-museus-de-arte-brasileiros-1846561> (acesso Julho/23)

PEDROSA, M. “Semana de Arte Moderna” In: *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: MEC, 1964.

POZZOLI, V. *1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?*, In: *Modernidade Latina – Os italianos e os Centros do modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 2013. Online em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VIVIAN_PORT.pdf (acesso 2020)

_____. *Lo Studio d'Arte Palma: Storia di un'impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*. Milão, 2016.

PRANDI, E. *The Museum as a School (of Architecture)*. Online em: <https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/307/1183> (acesso out/23)

RIFKIND, David. “Pietro Maria Bardi, Quadrante e a Arquitetura da Itália Fascista.” In: *Anais Modernidade Latina – Os italianos e o Centro do Modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 20XX

RICCIOTTI, D. “The 1939 Building of the Museum of Modern Art: The Goodwin-Stone Collaboration”, In: *The American Art Journal* vol. 17, nº3. Kennedy Galleries, summer 1985.

RUSCONI, P. “Invenção de um personagem: iconografia e sina de Pietro Maria Bardi nos primeiros anos 1930”, In: AGUILAR, N. *Pietro Maria Bardi – Construtor de um novo paradigma cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

_____. “Rua Brera n.16 – A galeria de Pietro Maria Bardi”, In: *Modernidade Latina – Os italianos e os Centros do modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC- USP, 2013. Online em:

http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/PAOLO_PORT.pdf (acesso fev/20)

SCOTTÁ, L. *Brazil Builds - repercussão e disseminação da arquitetura moderna brasileira*. Salvador: DOCOMOMO Brasil – Seminário Outubro, 2019. Online em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/110889.pdf> (acesso out/23)

SCHLUMBERGER, E. “Sandberg mon experience avec l’art” In: *Connaissance des arts* nº 254. Abril, 2017

SILVA, G. “Emilio Villa: ação intelectual no MASP”, In: AGUILAR, N. (org.) *Pietro Maria Bardi – construtor de um novo paradigma cultural*. Campinas, Editora da Unicamp, 2019.

SIMÃO, M. *Museu, memória e cultura afro-brasileira*. Brasília: IBRAM, 2018. Online em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/11/Online-Museu-memoria-culturaafro-v9c.pdf> (acesso set/23)

SOUTH BANK: <https://alondoninheritance.com/londonvistas/building-the-foundations-of-the-royal-festival-hall/> (acesso Ago/23)

SPIROPOULOU, A. “Modernity, Modernism and the Past”, In: *Virginia Woolf, Modernity and History – Constellations with Walter Benjamin*. Basingstoke: Macmillan Press, 2010.

SREBRNY, S. (1960) “Tadeusz Zielinski (1859-1944)”, EOS, 2013. P 148. Online em: http://ptf.edu.pl/wp-content/uploads/2016/07/118_EOS-2013-CD.pdf

STEINHAUER, J. “Museums have a duty to be political” In: *The Art Newspaper*, Março de 2018. Online em: <https://www.theartnewspaper.com/comment/museums-have-a-duty-to-be-political> (acesso Out/23)

TATSCH, F. “O acervo do MASP como possibilidade de ensino, pesquisa e análise de formação da coleção: pinturas italianas séculos XIII-XV”, In: ABELLA; BRANDÃO; CARROZA; DIAS; DRIEN; HOFFMANN; PERALES (org.). *História da Arte: coleções, arquivos e narrativas*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2015.

TOGNON, M. *Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

TROILA, Simona. *National Museums in Italy: A Matter of Multifaceted Identity*. Bolonha: 2011. http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064 (Acesso em abril/23)

TUCK, E. e YANG, K. W. “Decolonization is not a metaphor” In: *Decolonization: Indigeneity, Education and Society*. Vol 1, nº1, 2012.

VALÉRY, P. “Le problème des musées” (trad.), *The collected works of Paul Valéry: Degas. Manet. Morisot*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

V&A Catálogo Online. “Building the museum” Online em: <https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum> (acesso Junho/23)

WIGLEY, M. “Modernist persuasion: Le Corbusier’s *Toward an architecture*” In: *Artforum*, Vol 46, nº3, Novembro de 2007.

WINTLE, Claire. “Decolonising the museum: the case of the imperial and commonwealth institutes” In: *Museum and Society* Vol. 11, nº 2, University of Leicester, 2013.

WOLFE, P. *Settler colonialismo and the transformation of anthropology*. Londres: Cassell, 1999.

ZUBARAN, M.; MACHADO, L. O que se expõe e o que se ensina: representações do negro nos museus do Rio Grande do Sul. In: *Momento: diálogos em Educação*. V 22, nº 01, jan/jun, 2013. Online em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/4225> (acesso: set/23)

224 years of defining the museum. República Checa: International Council of Museums, 2020. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf (acesso: Agosto/2023)

APÊNDICE

1. Breve reflexão sobre a doação de um Morandi para Tate – cartas entre Studio d'Arte Palma e Tate Gallery

No dia 15 de março de 1947, o então diretor do Studio d'Arte Palma, Francesco Monotti, escreve ao diretor da Tate prof. John Rothenstein³⁰² para tratar de uma possível doação de uma natureza morta de Morandi aos acervos da galeria inglesa. A doação demora alguns meses, chegando à Inglaterra em outubro do mesmo ano. No parágrafo de abertura da carta, Monotti relata que esteve ocupado trabalhando para o Museu de Arte de São Paulo, preparando uma exibição didática que iria dos grafites à Morandi, tendo como base a fotografia, exibidas em painéis; para em seguida, tratar da oferta de doação propriamente dita (Fig. 46). Essa singela troca de cartas, totalizando nove, demonstra importantes detalhes para legitimação da ideia do reconhecimento internacional de Pietro Maria Bardi e sua equipe do *Studio*.

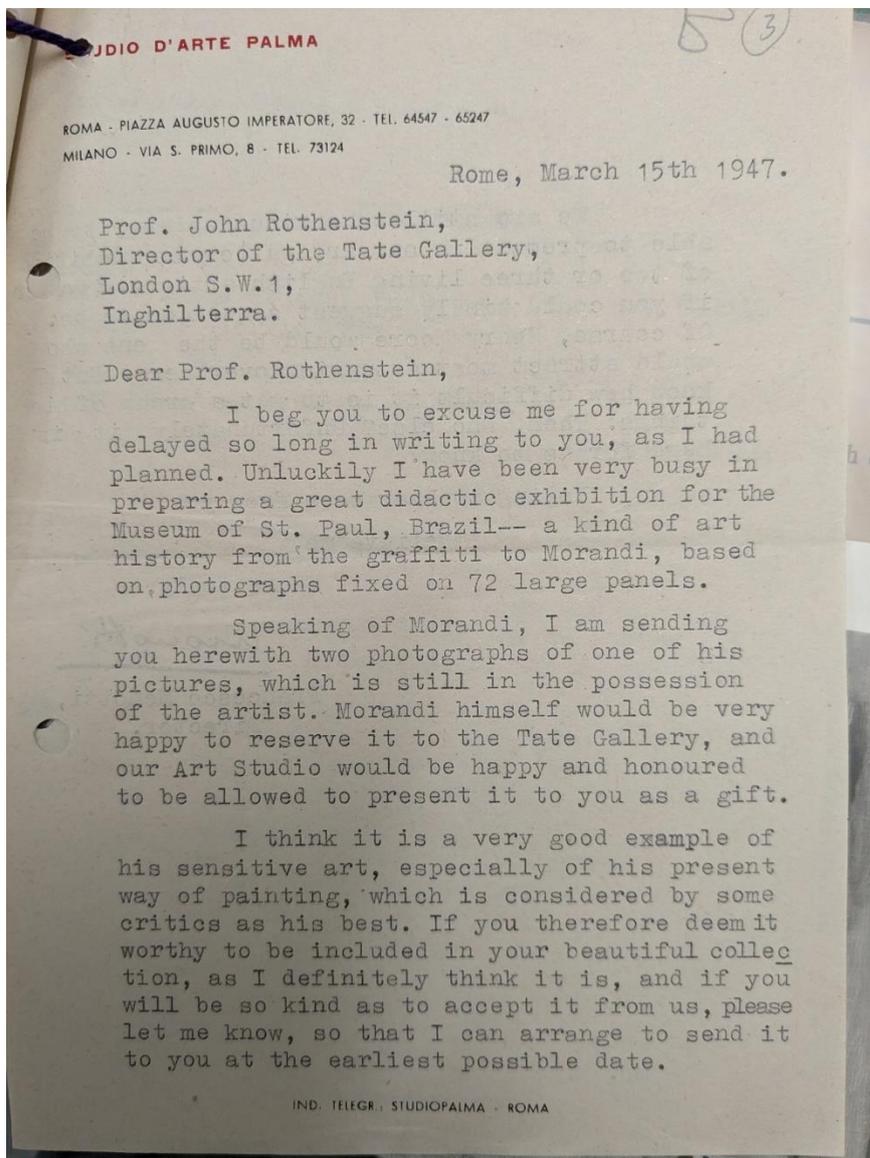
Primeiro, o próprio contato e troca de cartas entre os diretores, do *Studio Palma*, uma instituição considerada pequena no campo dos museus e da Tate Gallery de Londres, demonstra como a galeria de PM Bardi sempre foi bem relacionado e posicionado no campo internacional das artes. Segundo, a declaração do diretor italiano explicando que estava trabalhando nas ações didáticas do MASP, afirma não apenas a direta participação da equipe italiana, aqui especialmente de Francesco Monotti, na organização e preparação do setor didático do museu, mas de forma a notícia do Muse de Arte se divulgou entre as instituições europeias até mesmo em um campo mais privado de correspondências.

O contato e presença da herança italiana confirma-se mais uma vez, reforçando o papel do MASP numa espécie de representação europeia na cidade de São Paulo. Considerável parte do

³⁰² John Rothenstein foi historiador da arte e administrador inglês, filho do pintor inglês e crítico Sir William Rothenstein. Sua família era ligada ao *Bloomsbury Set* (um grupo inglês de escritores, intelectuais, filósofos e artistas durante a primeira metade do século XX, e inclui figuras como Virginia Woolf, John Maynard Keynes, E. M. Forster and Lytton Strachey). Formado em Worcester, Oxford, foi director da Tate Gallery entre 1939 – 1964 e sua gestão na Tate foi considerada um enorme sucesso (ele recebe até hoje, anualmente, uma palestra em sua honra na Tate Britain). O fundo destinado a compra de obras de arte da Tate, no período, não era suficiente para competir com as instituições de arte norte-americanas, por esse motivo poucas obras consideradas modernas foram adicionadas à coleção da galeria; porém, foi Rothenstein quem escreveu “Picasso is a Proteus, the prodigiously gifted master of all styles and media” (Picasso é um Proteu, o mestre prodigiosamente talentoso de todos os estilos e mídias), frase que afirmava a importância de Picasso para arte Moderna quando ela estava ainda sendo reconhecida como tal. Segundo o historiador da arte e crítico inglês, Richard Cork, Rothenstein cometeu um erro em 1941 quando não adquiriu para Tate uma obra de Henri Matisse “L’Atelier Rouge” (1911), apesar de ter sido oferecido por apenas algumas centenas de libras; o quadro foi comprado pelo MoMA. Isso demonstra a importância da doação da obra de Morandi pelo Studio Palma, em 1947, bem como da aceitação por parte de Rothenstein enquanto diretor da Tate.

setor pedagógico de Bardi ainda era ligado a seus contatos em sua terra natal, não apenas com a vinda de artistas, críticos e intelectuais ao MASP, mas continuamente, à distância, com a colaboração e troca de expertise.

Por fim, como nota-se em uma das respostas do diretor da Tate a Monotti (Fig. 47), a credibilidade da equipe *bardiana* internacionalmente; sem nem mesmo ter tido contato com a obra original de Morandi, o que pela descrição na carta é algo excepcional ou raro ao menos para a equipe técnica da Tate, eles aceitam a doação, acreditando na originalidade da obra em questão apenas via carta e fotografia.



Carta do diretor do *Studio Palma* Francesco Monotti ao diretor da Tate John Rothenstein, março de 1947.

We are still as anxious as ever to be able to represent in our art gallery an exhibition of two or three living English artists. I wonder if you could kindly suggest some name to us. Of course, Henry Moore would be the one who would attract most attention over here. But I know how difficult it is to get a group of his things. Then, who else? Unfortunately, it is hard for us to know.

Hoping to hear soon from you,

Believe me,

Yours truly,

Monotti

Francesco Monotti,
Director.

Carta do diretor do *Studio Palma* Francesco Monotti ao diretor da Tate John Rothenstein, março de 1947. (parte 2)

Gifts
⑤

Morandi

16th May, 1947

Signor Francesco Monotti,
Studio d'Arte Palma,
Piazzo Augusto Imperatore, 32.
Roma.

Dear Signor Monotti,

Our Trustees met yesterday for the first time since the receipt of your letter of 15th March, and considered the generous offer which you made to present "Still Life" by Morandi of which you sent me photographs. I now hasten to tell you with what result. The photographs were examined with keen interest and the Trustees took a decision almost without precedent, namely to accept the offer of a gift to the collection without seeing the original. The Trustees ask me to tell you how deeply they appreciate your generosity and how gratified they are at the prospect of this distinguished Italian artist being represented in the Gallery.

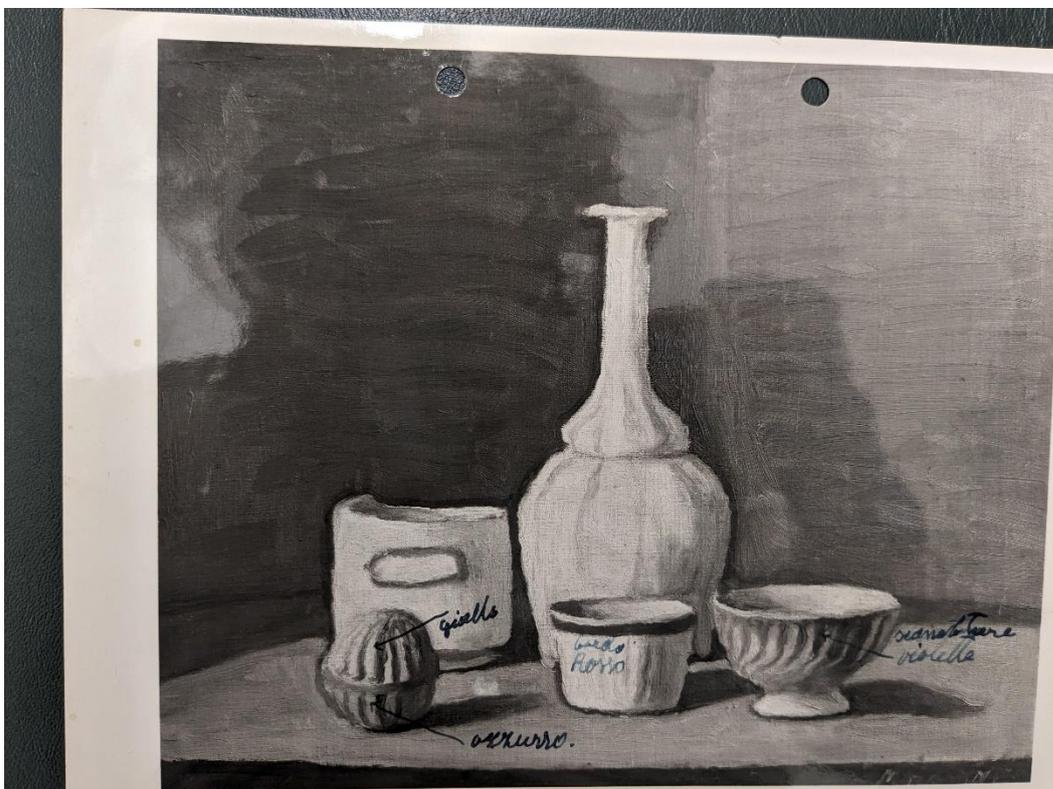
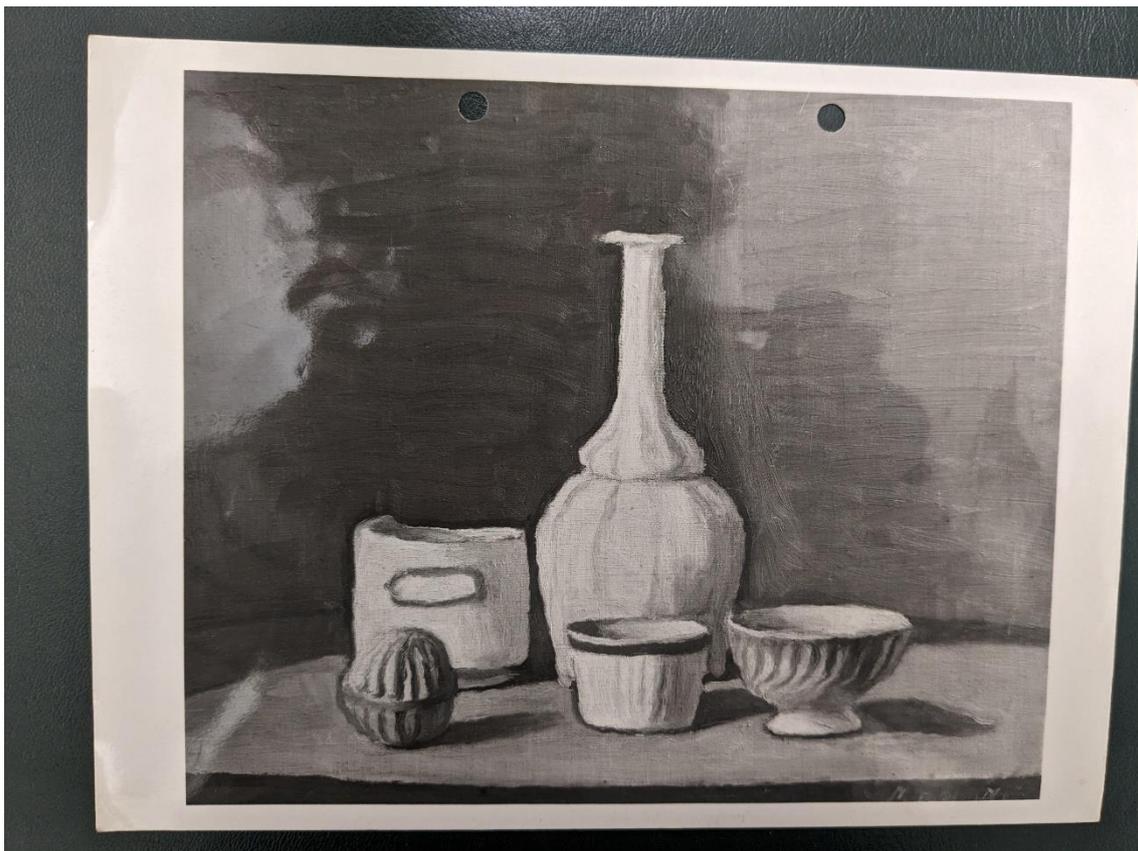
We greatly look forward to receiving the picture.

With renewed thanks for your benevolent interest in the Tate Gallery,

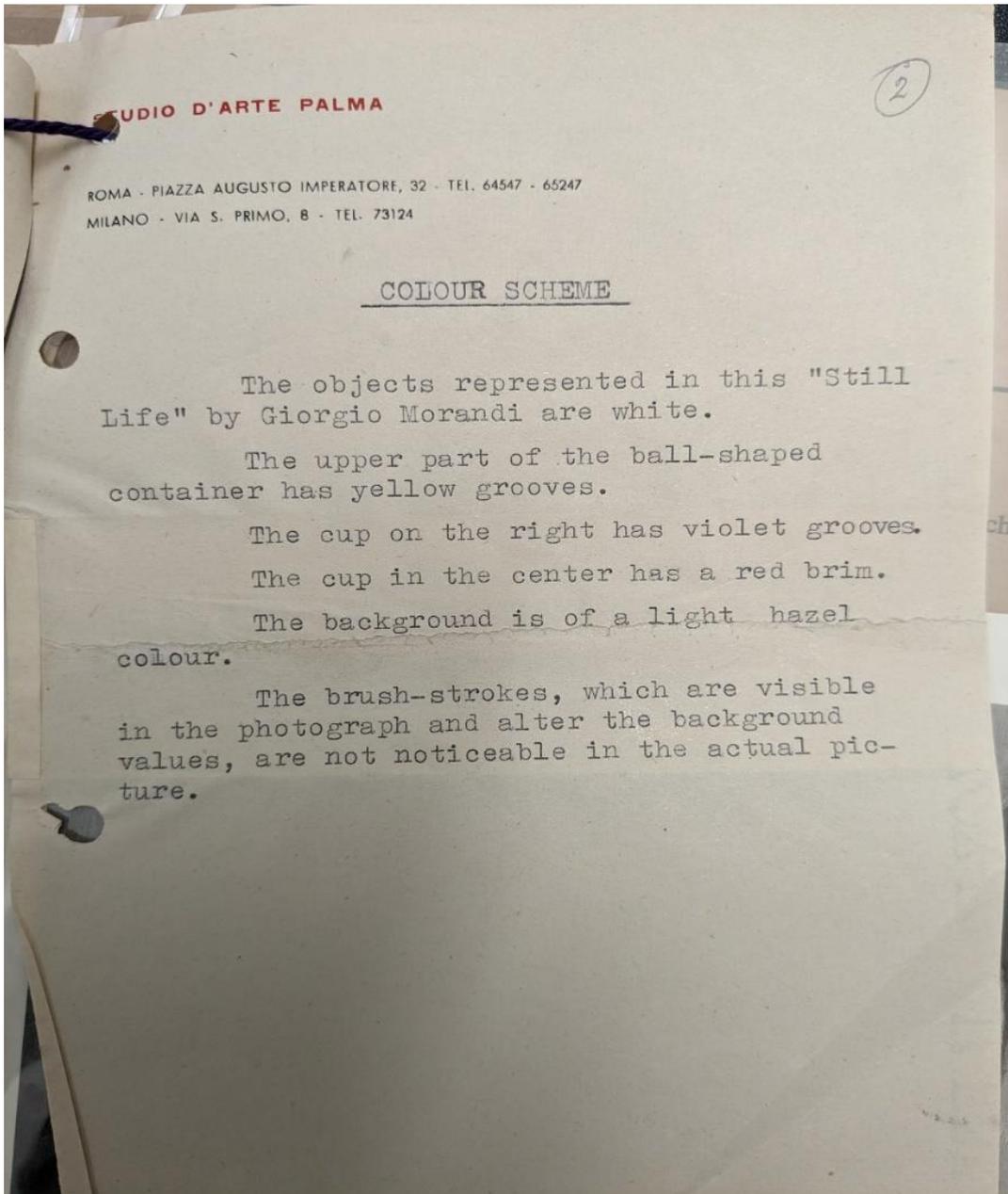
Yours sincerely,

Director.

Carta do diretor da Tate John Rothenstein ao diretor do *Studio Palma* Francesco Monotti, maio de 1947.



Fotografias do quadro de Morandi a ser doado pelo *Studio* a Tate (acima) e a mesma foto com indicações de cores (abaixo), 1947.



Esquema de descrição de cores enviado junto a fotografia em preto e branco da obra de Morandi a ser doada à Tate, 1947.

2. Traduções

Epígrafe:

WOOLF, V. "Profissões para mulheres". In: *Profissões para mulheres e outros artigos*. São Paulo: Editora L&PM, 2012. Tradução: Denise Bottmann.

E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome... “O Anjo do Lar”. Era ela que costumava aparecer entre mim e papel enquanto eu fazia as resenhas. (...) Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé (...) E, quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto. (...) Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa.

Introdução

Nota 2 (tradução livre) - As pinturas de Mantegna, Bellini, Bosch e Chardin, até as obras modernas de Cézanne, Van Gogh e Léger, são as peças da coleção do Museu; como substrato que, em certo sentido, apoia, honra e justifica a posse de grandes obras de arte, há as atividades didáticas do Museu, nas quais a arte é considerada não como uma marca de superioridade social, mas como uma necessidade educativa.

Nota 3 (tradução livre) - Isto pode ter o efeito de isolar momentos ou lugares particulares como momentos singulares de criatividade, em detrimento dos vínculos, conexões e paralelos que quase sempre existiram. E, claro, estes atos de agrupamento ou categorização, que necessitam tanto de exclusão como de inclusão, têm também dimensões políticas, que na sociedade atual estão a tornar-se cada vez mais controversas, especialmente quando se trata da questão da restituição.

Nota 5 (tradução livre) - Este é um livro sobre um novo museu que surgiu quase da noite para o dia. Alertamos imediatamente o leitor para não esperar uma das brochuras habituais compiladas de acordo com o esquema desgastado de um prefácio arrogante seguido de uma série de imagens das obras mais notáveis do museu, pelo motivo de que o próprio Museu não segue nenhuma das regras tradicionais às quais essas instituições geralmente se adequam. Pode ser que colocar uma paisagem de Van Gogh entre duas fotografias, uma de uma floresta de palmeiras e a outra de uma cena da vida indiana, pareça excêntrico para algumas pessoas; nesse caso, nos apressamos em negar qualquer motivo como excentricidade pela excentricidade, admitindo apenas que este livro será diferente.

Nota 12 (tradução livre) - Quando visitamos um museu esperamos acima de tudo aprender alguma coisa. Mas é provável que uma experiência só seja significativa se pudermos nos relacionar com ela de alguma forma. Como resultado, cabe também aos museus agir como árbitros do conhecimento que detêm, necessariamente colocando em primeiro plano algumas histórias, culturas e objetos em detrimento de outras (...) uma vez considerados locais de estudo e aprendizagem, os museus estão constantemente criando novos conhecimentos com o potencial de mudar os termos através dos quais eles atuam como árbitros. Seja através da análise técnica especializada de um objeto – por exemplo, através de algum tipo de nova técnica de imagem – ou simplesmente de uma nova visão obtida através do estudo histórico tradicional, novas pesquisas têm o potencial de alterar completamente a forma como vemos não apenas esse objeto, mas culturas ou períodos inteiros.

Capítulo 1

Nota 13 (tradução livre) - Ele se conduz para um *studio*... Quando chega aqui, olha seus livros. (...) Ele tem tantos tipos diferentes que não seria necessário apenas um dia, mas mais de um mês para ver e compreender a sua dignidade. (...) Tem efigies e retratos de todos os imperadores e homens nobres que já viveram feitos em ouro, prata, bronze, jóias, mármore, ou outros materiais. São coisas maravilhosas de se ver. (...) Parece ter vindo do céu e não ter sido feito pelo homem. Ele sente maior prazer e deleite nessas coisas. Outro dia ele olha suas joias e pedras preciosas. (...) Outro dia aprecia os vasos de ouro, prata e outros materiais feitos nobremente e com grandes gastos e trazidos de diversos lugares (...) Disseram-me que ele tinha tantas coisas diferentes que se olhasse para uma delas por um dia, levaria um mês [para ver todos eles].

Nota 16 (tradução livre) – Porque é que tantos europeus encararam o colecionismo como a chave para compreender o seu mundo? Num certo sentido, a criação do museu foi uma tentativa de gerir a explosão empírica de materiais que a ampla disseminação de textos antigos, o aumento das viagens, os descobrimentos e as formas mais sistemáticas de comunicação e intercâmbio produziram. Embora todos estes fatores tenham contribuído para o aumento da curiosidade dos europeus em relação a outras culturas e, em última análise, tenham redefinido

a visão do mundo europeia como uma medida relativa e não absoluta de “civilização”, também produziram novas atitudes em relação à natureza e à disciplina da história natural.

Nota 19 – CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Editora Letras Contemporâneas, 2010 P. 15. Tradução: Anísio Garlez Homem.

Uma civilização que se mostra incapaz de resolver os problemas que suscita seu funcionamento é uma civilização decadente.

Uma civilização que escolhe fechar os olhos antes seus problemas mais cruciais é uma civilização ferida.

Uma civilização que engana a seus próprios princípios é uma civilização moribunda.

Nota 23 - Os curadores (diretores) acreditam firmemente que há uma vantagem positiva e um benefício público em ter as esculturas divididas entre dois grandes museus, cada um contando uma história complementar, mas diferente.

Nota 24 – FANON, F. *Os condenados da terra*. São Paulo: Editora Zahar, 2022. Tradução: Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos.

A descolonização, que se propõe transformar a ordem do mundo, é, como se vê, um programa de desordem absoluta. Não pode, todavia, ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável. Sabemos que a descolonização é um processo histórico, ou seja, que só pode ser compreendida, só encontra sua inteligibilidade, só se torna transparente para si mesma na medida exata em que se percebe claramente o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo.

Nota 25 (tradução livre) - Descolonizar (um verbo) e descolonizar (um substantivo) não podem ser facilmente enxertados em discursos/enquadramentos pré-existentes, mesmo que sejam críticos, mesmo que sejam antirracistas, mesmo que sejam enquadramentos justos. A fácil absorção, adoção e transposição da descolonização é mais uma forma de apropriação dos colonos. Quando escrevemos sobre a descolonização, não a oferecemos como uma metáfora; não é uma aproximação de outras experiências de opressão. A descolonização não é um termo que pode ser trocado e utilizado para outras coisas que queremos fazer para melhorar as nossas sociedades e escolas. Descolonização não tem sinônimo.

Nota 26 (tradução livre) - Durante séculos, o imperialismo europeu manifestou-se em preconceitos em torno de quem empregamos, como empregamos e do que fazemos curadoria. Museus, jardins botânicos, universidades e patrimónios estão todos implicados em tais histórias e tensões. (...)

Em 2012, o Museu Britânico terceirizou todos os seus faxineiros, porteiros, técnicos, encanadores e eletricitas, a maioria dos quais são mulheres, migrantes, BIPOC e pessoas da classe trabalhadora e suas interseções. Estes são agora os mesmos grupos mais afetados pela precariedade laboral e pela morte prematura durante esta pandemia global: pessoas que foram contratadas para cuidar de uma instituição que dá pouco cuidado em retorno(...) Instituições culturais como o Museu Britânico não podem declarar apoio ao *Black Lives Matters* ou afirmar que estão “descolonizando” (até certo ponto) sem examinar as interligações da colonização via terceirização do trabalho e as suas forças de trabalho racialmente desiguais, bem como o roubo de artefactos culturais – mais visivelmente em exposição.

Nota 27 (tradução livre) - Achamos que estamos reconhecendo não apenas a dor do outro, mas também a sua diferença. A diferença torna-se meio de identificação da mesma forma que a dor o faz.

Nota 29 (tradução livre) - Enquanto o gabinete de curiosidades representava uma tentativa de encapsular o mundo conhecido no microcosmo, o museu do Iluminismo procurou classificá-lo, ordenar e apresentar os seus artefactos de uma forma sistemática e racional como uma representação do conhecimento atual e como uma ferramenta para futuras descobertas. Embora, num certo nível, isto fosse um fim em si mesmo, estes processos de classificação tiveram o importante efeito de permitir que a história – tanto natural como humana – fosse concebida em termos de progresso: do simples ao sofisticado, do desordenado ao racional, da selvageria para a civilização moderna.

Nota 30 (tradução livre) - As vozes silenciosas da pré-história puderam ser ouvidas pela primeira vez: ilimitadas visões de passados que remontavam além da existência humana, e muito além da memória, foram rapidamente colocadas a vista à medida que os traços outrora mudos e que haviam sido deixados para trás se tornaram eloquentes através da aplicação de novos métodos de análise e interpretação.

Nota 34 (tradução livre) - Bibliotecas, palestras públicas e galerias de arte apresentam-se assim como instrumentos capazes de melhorar a vida interior do “homem”, assim como espaços bem planejados podem melhorar a saúde física da população. Se, desta forma, a cultura é trazida para dentro da esfera de governo, a sua concepção estará no mesmo nível de outras instâncias governamentais. A reforma do *eu* – do eu interior – depende do fornecimento de tecnologias apropriadas para este fim, como meta desejada, tanto quando em qualquer outra área da administração social.

Nota 36 (tradução livre) - É, então, na visão da alta cultura como um recurso que pode ser usado para regular o campo do comportamento social, dotando os indivíduos de novas capacidades de auto monitoramento e autorregulação que o campo da cultura e as formas modernas de governo liberal mais caracteristicamente se interrelacionam.

Nota 37 (tradução livre) - Se você deseja vencer a Embriaguez e o Diabo, faça com que o dia de descanso de Deus elevado e refinado para o trabalhador; não o deixe encontrar recreação primeiro na cama e depois na taverna; atraí-lo para a igreja ou capela pela eloquência sincera e persuasiva do pregador, contida com limites razoáveis; (...) dê-lhe música na qual ele possa participar; mostre-lhe quadros de beleza nas paredes de igrejas e capelas; mas, como não podemos viver na igreja ou na capela todos os domingos, dê-lhe o seu parque para passear, com música no ar; dê-lhe aquele campo de críquete que o mártir Latimer defendeu; abrir todos os museus de Ciência e Arte após o horário do serviço Divino; deixe o trabalhador sentar para comer lá na companhia de sua esposa e filhos, em vez de deixá-lo bebendo longe deles no bar [Public House e no Gin Palace]. O Museu certamente o levará à sabedoria e à gentileza, e ao Céu, enquanto este o levará à brutalidade e à perdição.

Nota 39 (tradução livre) - O museu teve de ser remodelado para que pudesse funcionar como um espaço de emulação no qual formas civilizadas de comportamento pudessem ser aprendidas e, assim, difundidas mais amplamente através do corpo social.

Nota 40 (tradução livre) - O Palácio de Cristal inverteu o princípio panótico ao fixar os olhos da multidão num conjunto de mercadorias glamorosas. O Panótico foi pensado para que todos pudessem ser vistos; o Palácio de Cristal foi projetado para que todos pudessem ver.

Nota 45 (tradução livre) - Para ajudar os visitantes a compreender o que estavam vendo, bem como apenas navegar pela vasta gama de exposições, a forma de exibir os objetos foi emprestada da prática museológica contemporânea. A metade Ocidental do edifício concentrava-se na Grã-Bretanha e no seu império, enquanto o resto era dedicado a expositores de outros lugares. As exposições foram separadas em quatro categorias principais: matérias-primas, máquinas, manufaturas e artes, com outras subcategorias dentro delas. Além de trazer ordem às exposições, estas divisões mostravam claramente a trajetória do processo industrial: matérias-primas, transformadas por máquinas em bens manufaturados ou objetos, com as artes no topo do esforço criativo humano.

Nota 49 (tradução livre) - Como Diretor, Henry Cole declarou que o Museu deveria ser uma “sala de aula para todos”. Os princípios fundadores do museu eram, portanto, instruir o público sobre todos os assuntos relacionados ao bom design. E que melhor maneira, defendeu Cole, de demonstrar design “correto” e bom gosto do que exibir tudo o que deveria ser visto como sua antítese? Juntamente com exposições de excelentes móveis, cerâmicas, têxteis, vidro e trabalhos em metal que, ele desejou, criariam uma demanda pública por “melhorias no caráter de nossas manufaturas nacionais”, os visitantes também foram presenteados com uma Galeria de Falsos Princípios.

Nota 50 (tradução livre) - A coisa mais importante a lembrar sobre religião na Inglaterra vitoriana é que havia muita religião. O século XIX foi marcado por um renascimento da atividade religiosa sem igual desde os tempos dos Puritanos. Este renascimento religioso moldou o código de comportamento moral, ou melhor, aquela infusão de moralismo em todo comportamento, que ainda chamamos, com ou sem razão, de “vitorianismo”. Acima de tudo, a religião ocupava um lugar na consciência pública, uma centralidade na vida intelectual da época, que não tinha um século antes e não manteve no século XX.

Nota 51 (tradução livre) - Eles queriam fazer do museu um local de convívio para visitar, que atraísse um público e não apenas especialistas ou aficionados. O *South Kensington Museum* foi o primeiro no mundo a adicionar algo que hoje é um recurso onipresente do museu – um café, ou “sala de bebidas”, como era conhecido na época, onde os visitantes podiam comprar uma xícara de chá e algo para comer.

Nota 52 (tradução livre) - Ao entrar no Museu pelo jardim, o público foi recebido não por galerias, mas por três arcos com portas de vidro que conduziam a um trio de salas de descanso. O conceito de Henry Cole de restaurante-museu foi visto como uma forma de encorajar as pessoas a virem e desfrutarem da cultura. Cole aprendeu sobre as necessidades dos visitantes (chá e pão ou uma refeição quente) enquanto administrava a Grande Exposição em 1851. A maioria dos outros museus não investiu em cafés até o século XX.

Nota 54 (tradução livre) - Os visitantes seriam apresentados a três cardápios de restaurantes diferentes – divididos de acordo com a posição social. Em 1867, o cardápio de primeira classe incluía itens como coelho ao molho (por 1 xelim e seis pence), pudim de bife (1 xelim) e tortas sazonais (meio xelim). No cardápio de segunda classe, encontravam-se costeletas de vitela (10 centavos), ovo poche e espinafre (1 xelim) e pãezinhos e pão de ló (um centavo). Um serviço de terceira classe para “mecânicos e todos os trabalhadores empregados nos Edifícios do Museu e até mesmo para os visitantes humildes da classe trabalhadora” também foi fornecido em outros locais do local. Considerando que um trabalhador não qualificado típico poderia ganhar £ 1 por semana, jantar nos restaurantes não era barato.

Nota 64 (tradução livre) - Estas vistas dos interiores contrastam vividamente com a fotografia de uma hélice elegante montada no exterior da entrada do museu para anunciar a exposição no meio do caos e da desordem da cidade ao redor – o que era, obviamente, o objetivo da exposição. O modernismo pretendia oferecer uma ruptura com tudo o que veio antes dele.

Nota 67 (tradução livre) - Sendo a arquitetura uma das artes pela qual [o Museu] está profundamente interessado, o seu novo edifício teve de servir como uma evidência pública dos seus objetivos e ideais. Assim, o design tornou-se, na verdade, parte do acervo do museu – a única parte permanentemente e indefinidamente exposta. Qualquer que fosse o tipo de edifício erguido, só poderia ser julgado rigorosamente, pelo seu exterior, como parte integrante de todo o movimento de arte contemporânea, e pelo interior, de acordo com o elevado critério estabelecido pelo seu próprio conteúdo.

Nota 78 (tradução livre) - No entanto, no meio da devastação e da destruição, muitos viram uma oportunidade para fazer um mundo novo, para criar uma nova ordem internacional baseada no internacionalismo, no consenso e nos valores liberais, para dedicar energias coletivas à construção de um futuro melhor para ser desfrutado por todos. Foi um momento de

pragmatismo, à medida que as nações enfrentavam a necessidade urgente de reconstruir, de alojar e de alimentar os seus povos; mas foi também, para muitos, de otimismo, oportunidade e idealismo.

Capítulo 2

Nota 83 (tradução livre) - Este fenómeno tem um primeiro nível de interpretação: o museu - e em particular o museu de arte - desempenha cada vez mais o papel de um dos espaços públicos por excelência, onde uma comunidade volta a reconhecer-se após o parêntese do conflito. O cidadão, uma vez curadas as feridas, deseja melhorar as suas condições de vida e a sua educação, adquirindo assim uma maior consciência da esfera pública. Num panorama de necessidades culturais cada vez mais sensíveis – e não livres de exploração política – o museu não escapa às críticas.

Nota 84 (tradução livre) - Quem espera um modelo distante do arquétipo clássico tradicional, atributo de uma burguesia que já não é representativa das novas exigências sociais abertas aos fermentos culturais de uma nova era, não pode deixar de encontrar um aliado nas experiências que, a partir do início do século XX, uniram a arte de vanguarda e o espaço expositivo.

Nota 86 (tradução livre) - A exposição temática de arte contemporânea permitiu aos seus organizadores articular questões urgentes, proporcionando uma alternativa convincente à preocupação anterior dos museus com a história da arte. Esta abordagem ajudou a redefinir as funções do museu no que diz respeito ao presente e ao seu público, superando o seu elitismo do passado.

Nota 87 (tradução livre) - Neste momento, a função de um museu de arte contemporânea é, em grande parte, expor aqueles objetos que a nossa sociedade ainda não sabe utilizar. Como todos são doentes, a nossa sociedade também perdeu o instinto de compreender o que é certo e o que não é. Evita cuidadosamente tomar uma posição.

Gostaria de colocar uma inscrição na entrada dos nossos museus: quem entra esquece tudo o que aprendeu sobre arte. E, acima da porta de saída: quem sai começa a pensar.

Acima de tudo, tente ver com seus próprios olhos.

Nota 97(tradução livre) - A palavra “*Museus*” inclui todas as coleções, abertas ao público, de material artístico, técnico, científico, histórico ou arqueológico, incluindo jardins zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo bibliotecas, exceto na medida em que mantenham salas de exposição permanente.

As primeiras resoluções adotadas já estabeleciam princípios de ética, educação, conservação, investigação e, na terminologia da época, dos museus como *influências civilizatórias*.

A terceira resolução sublinha:

- A importância do papel desempenhado pelos museus na popularização das artes, das ciências e das técnicas e a oportunidade para estes estabelecimentos funcionarem como influências civilizatórias.
- A importância de chamar a atenção do público em geral para estes pontos
- A conveniência de aumentar a sua própria esfera de influência.

Nota 98 (tradução livre) - Quando o Museu [MASP] foi fundado (...) as realizações que os fundadores tinham em mente não eram apenas as timidamente museológicas, no sentido tradicional: o Museu pretendia atingir um objetivo menos genérico e indiferente. Não deveria ser um lugar de mera satisfação de curiosidade, mas um centro de cultura viva.

Nota 102 (tradução livre) - O que permanece insolúvel, no entanto, é até que ponto se pode compreender as próprias exposições visuais como estando incorporadas numa ideologia específica. Removidos da Itália para o Brasil, poderiam os modos de exibição inicialmente cultivados para exposições fascistas servirem a novas armas políticas?

Nota 119 (tradução livre) - Graças à modernidade dos meios técnicos de seus laboratórios, a *La Palma* dedica-se na verdade, juntamente com as atividades de exibição e vendas, ao conhecimento, diagnóstico e restauração, oferecendo serviços pioneiros de radiografia, além de tratar da reprodução fotográfica dos trabalhos. A programação, adotando uma linha inovadora, alterna exposições de arte moderna, arte antiga e artes aplicadas; e assim as outras atividades são direcionadas paralelamente a trabalhos e produções de arte (incluindo móveis, mas também há uma seção de livros especializada no comércio de livros raros e antigos) de cada período histórico.

Nota 120 (tradução livre) – [A organização interna do *Studio d'Arte Palma* tem Bardì como diretor apoiado por Francesco Monotti, coadjuvado pelas secretárias Metella Perelli Trulli e

Fiorella Bardi; Mario Modestini, com os assistentes Amleto De Santis e Giuseppe Barbieri, chefe do gabinete de restauração; e uma equipe de especialistas e técnicos para gerenciar laboratórios e serviços. Ao lado desta equipe, uma rede de historiadores da arte, intelectuais e outros profissionais do sistema das artes colabora, de forma mais ou menos assídua, por ocasião de expertises, exposições ou outros projetos, entre os quais lembramos, sobretudo, Giuliano Briganti, Roberto Longhi, Federico Zeri, Lionello Venturi, Emilio Villa, numa perspectiva interdisciplinar de significativa abertura ao tecido artístico e cultural do país.]

Nota 122 (tradução livre) - Bardi não apenas promove o interesse nas expressões artísticas de outras épocas seguindo uma sensibilidade atual – por mais tendencioso que esteja nas opções de mobiliário, há uma combinação programática do antigo e do moderno tocada em analogias e relações que, não sem questionar às instalações contemporâneas, revela todo o peso da cultura arquitetônica na prática bardiana - mas propõe a superação da divisão usual entre galerias de arte e antiquários em favor da instituição de um único "grande mercado de arte antiga e moderna". No Studio d'Arte Palma encontram espaço e apoio os maiores artistas contemporâneos italianos, enquanto a atenção pelo antigo definitivamente se afasta da prática antiquária, deixando espaço para uma concepção renovada da galeria de arte e de seu papel, também do ponto de vista da centralidade que assume no debate histórico-crítico. Porta-voz dos valores que aderem ao seu tempo, essa proposta parece estar subjacente não apenas às preocupações estéticas, mas também à cultura e educação em arte e patrimônio.

Nota 124 (tradução livre) - Do ponto de vista arquitetônico, Lina Bo acompanhou de perto o caminho percorrido pela escola milanesa. (...) Mas no Brasil encontrou um ambiente pronto para acolher os temas figurativos do racionalismo. Da longínqua trajetória de Le Corbusier, a onda moderna prevaleceu naquele país com as famosas construções de edifícios públicos, habitações coletivas, edifícios domésticos. Arquitetura de racionalismo que repete os temas europeus em maior escala, o que muitas vezes surge como uma ampliação dos esquemas originais. Muita coragem, pouca personalidade, às vezes pouco gosto. A injeção do coeficiente de Bardi-Bo na cultura brasileira só pode ser positiva. Bardi dará o substrato histórico, o impulso moral e intelectual; Lina Bo poderá criar aquele elemento de precisão, de exatidão, de poética matemática, sem o qual o caminho conclusivo do tema racionalista não vibra.

Nota 125 (tradução livre) - A humanidade não está destinada a mergulhar no dualismo entre as classes dominantes e dominadas, entre a aristocracia e a plebe, entre a elite e as massas; a

humanidade deve visar a formação de uma única e grande aristocracia (...) A arte opera a modificação mais forte da natureza pela ação mais profunda, o experimento mais perfeito e humano que pode ser realizado.

Capítulo 3

Nota 159 (tradução livre) - Antes de voltar à realidade, uma espécie de centro cultural foi idealizado, instalado em edifícios especialmente concebidos para o efeito, num local rodeado de árvores, onde se pudesse estudar, meditar e discutir livremente problemas de todos os ramos do saber e das artes com serenidade platônica e distanciamento goethiano; um centro onde se pode ouvir música, assistir a espetáculos de cinema ou teatro, ver coleções de escultura e pintura e trocar notícias e pontos de vista num comércio interminável de valores espirituais. Mas, além do idealismo excessivo e da pregação no deserto, era preciso levar em conta a realidade.

Nota 160 (tradução livre) - São Paulo é uma cidade que sempre leva em conta a realidade sem arrependimentos: é uma das novas cidades que precisa ganhar tempo e prosperidade, onde a arte ainda não recebeu a importância que goza em países com milhares de anos de história. Por outro lado, a cidade está cheia de entusiasmo por todo o tipo de novidade.

Nota 163(tradução livre) – Discorrendo sobre arte, pretendemos referir-nos antes de mais à arquitetura, que deve ser considerada o vértice das artes. A pintura e a escultura são artes auxiliares da arquitetura, e a demonstração desta ajuda pode ser obtida considerando o declínio da primeira, após a degradação da segunda.

Nota 167 (tradução livre) - “Museu” é uma palavra completa por si só, evocando pensamentos de mitos e lendas, e a ideia romântica de reverência pelos vestígios do passado, mesmo que possa ter perdido algo do seu glamour, especialmente na Europa, apesar das complicações da burocracia, e sua exploração como atrativo turístico. Além disso, ainda é muito fácil pensar num museu em termos de instalações empoeiradas e mal iluminadas, com um odor geral de mofo, suficiente para sufocar a chama vital de qualquer obra de arte ou destruir todo o interesse pelos produtos mais notáveis da natureza. As próprias exposições muitas vezes parecem mortificadas, como se a vida tivesse sido drenada delas até que não evocassem nenhum sentido do passado nem despertassem a imaginação.

Nota 169 (tradução livre) - Uma ideia mais concreta do funcionamento do Museu na prática pode ser obtida pelo fato de todos os eventos seguintes terem ocorrido, em várias secções, no mesmo dia: uma exposição de toda a obra de Le Corbusier, incluindo a pintura; uma palestra sobre as dificuldades do cinema no Brasil, de Henri-Georges Clouzot; a primeira apresentação no país da Sinfonia “Infantil” de Haydn, executada por uma orquestra infantil; a inauguração, na Pinacoteca, do *Retrato de Pertuiset*, o *Caçador de Leões*, de Manet (...)

Todas estas atividades são distintas umas das outras, mas se procurarmos um tema unificador, veremos imediatamente que todas estão relacionadas com alguma forma de arte.

Nota 170 (tradução livre) - Em vez de um espaço arquitetônico concebido como pano de fundo neutro para obras de arte, a separação e duplicação simultânea das paredes e pilares das obras de arte chamou a atenção dos espectadores para as formas arquitetônicas à sua volta.

Nota 174 (tradução livre) - A reconstrução do museu [do Palazzo Bianco] foi a primeira a questionar os métodos aceitos de exibição e a fornecer soluções que viriam a ter enorme influência mais tarde.

Nota 179 (tradução livre) - A obra de arte desconectada do ambiente ao qual estava ligada e tendo perdido o seu destino prático, adquire a sua autonomia essencial como obra de arte e torna-se fonte de prazer espiritual através da contemplação.

Nota 180 (tradução livre) - Ao iluminar o espaço do Museu, produz-se uma atmosfera moderna na qual pinturas e esculturas, antigas ou novas, podem coexistir como obras de arte autônomas.

Nota 181 (tradução livre) - Não precisamos de um edifício medieval para acolher um quadro de Giotto (...) Pelo contrário, quanto maior for o fosso que nos separa do passado e mais claramente pudermos separar um objeto da época que o criou, mais rapidamente e mais viva será a nossa reação e melhor será o contacto estabelecido.

Nota 187 (tradução livre) - Num certo sentido, vai ainda mais longe do que a galeria arquetípica do “cubo branco” modernista, ao remover qualquer coisa estranha ao confronto essencial entre o espectador e o objeto. Uma “peça de museu” passiva torna-se uma obra de arte ativa, imbuída do mesmo poder que tinha quando saiu do estúdio do seu criador.

Nota 192 (tradução livre) - Para o bem ou para o mal, exigimos agora do artista uma expressão da verdade; (...) Dizemos de uma obra de arte que ela nos emociona, que nos atrai, que nos fascina, que nos emociona – todas expressões que indicam uma reação psicológica e não intelectual. Revalorizamos a arte do passado da mesma forma subjetiva e não sentimos nada além de desprezo pelos julgamentos estéticos dos séculos XVIII e XIX. Nesta reavaliação dos valores estéticos da beleza para a verdade, do idealismo para o realismo, da serenidade para a vitalidade – todo o movimento moderno da arte, começando pelo Impressionismo, está envolvido como uma atividade prática e toda a crítica moderna da arte está envolvida como atividade filosófica (...). Descobrimos que a arte tem uma função biológica, que o artista, tal como as células fotossintéticas que absorvem a energia criativa dos raios cósmicos, é o órgão sensível de uma consciência em evolução – da apreensão e compreensão progressivas do homem sobre o seu universo.

Nota 195 (tradução livre) – Deve ser entendida e levada a sério, ou não ser considerada de nenhuma maneira.

Nota 197 (tradução livre) - Ele [Ruskin] reconheceu a importância da educação universal e do que hoje chamamos de aprendizagem continuada. Ele estava particularmente preocupado com comunidades de artesãos que ele acreditava que se beneficiariam ao ver coisas novas e maravilhosas.

Nota 198 (tradução livre) - No fundo, esse empreendimento não se tratava apenas de colecionar coisas bonitas para entreter homens e mulheres de Yorkshire. O museu fez parte da tentativa de Ruskin de transformar ideias sobre governo e economia na cidade, através de companheirismo e cooperação. Sim, os visitantes vieram a Walkley para ver as fotos. Eles também vieram conversar e fazer perguntas. O museu era um ponto de encontro. Ruskin esperava que aqueles que viessem fossem encorajados a voltar suas mãos e mentes para coisas novas. Ele queria que os metalúrgicos de Sheffield pensassem de forma diferente sobre suas próprias habilidades e se orgulhassem de suas produções.

Nota 202 (tradução livre) - Em todos os museus destinados ao ensino popular há dois grandes males a evitar. A primeira é superabundância; o segundo, desordem. A primeira é ter muito de tudo. Você descobrirá em seu próprio trabalho que quanto menos tiver para olhar, melhor será

sua participação. Você não consegue ver vinte coisas que valem a pena ver em uma hora, assim como não consegue ler vinte livros que valem a pena ler em um dia. Dê pouco, mas aquele pouco bom e bonito, e explique-o detalhadamente. Por exemplo, aqui no cristal, você pode ter literalmente mil espécimes, todos com algo novo para um mineralogista; mas qual é a utilidade disso para um homem que tem apenas um quarto de hora livre em uma semana? Aqui estão quatro peças – mostrando-o em perfeita pureza – com as substâncias com as quais ele mais gosta de trabalhar, tecidas por ele em tecidos tão finos quanto os de Penélope; e um cristal dele inoxidável, com o formato preferido que tem aqui na Europa - o chamado “bico de flauta” de Dauphiné, - permite que um homem compreenda aquele cristal e estude o polimento desta superfície plana, dado a ele por seu próprio crescimento puro, e a palavra “cristal” se tornará um milagre para ele e um tesouro em seu coração para sempre.

Nota 203 (tradução livre) - Ele [John Ruskin] foi o homem que provavelmente primeiro despertou o povo inglês para o conhecimento do que a arte realmente significava: arte na vida do povo, arte no verdadeiro sentido da palavra, como uma faculdade enobrecedora que elevou os homens e induziu neles um anseio por coisas mais elevadas e nobres.

Nota 205 (tradução livre) - Para alguns, a Itália ainda está muito longe. Ruskin reconheceu isso. Então ele fez o que pôde para tornar a sua escolha de arte francesa, alemã, italiana e espanhola acessível àqueles que nunca viajaram além das sete colinas de Sheffield.

Nota 206 (tradução livre) - Não pretendo divulgar noções. Meu objetivo é induzir o espectador a participar da vida da arte. Eu gostaria de conseguir fazer entender os vários mecanismos infinitos desta máquina ideal. Acredito que somente então, o homem estará em condições de compreender a obra de arte em sua verdadeira natureza. Somente então poderá extrair dela um resultado construtivo. E esse resultado deve estar ao alcance de todos e não somente do crítico e do especialista. A aristocracia da cultura é um equívoco transmitido por séculos. Acho que tenho motivos para supor que esse erro possa ser eliminado.

Nota 207 (tradução livre) – Uma sala para Exposições Didáticas ilustrando a história da arte. A primeira delas intitulava-se “Da Pré-História à Atualidade” e era composta por 100 painéis cada um prensado entre duas lâminas de vidro, suspensas em suportes de tubos de alumínio. Cerca de 1.600 peças, originais ou reproduzidas em cores ou em preto e branco, com comentários explicativos, foram assim oferecidas à inspeção do visitante, na forma de histórias

interessantes, ainda que elementares, que ensinavam algo aos ignorantes e lembravam aos eruditos de certos fatos talvez não explicados de maneira totalmente clara nos livros didáticos. Tomando como ponto de orientação algum evento histórico, ou figura histórica importante, a natureza da arquitetura, da escultura, da pintura e das chamadas artes aplicadas também foram relacionadas a aspectos correspondentes da literatura, da música e da ciência.

Nota 210 (tradução livre) - [Bardi] teve uma singular ideia: romper o isolamento em que é sempre deixada a obra de arte, confinada entre as paredes do museu. Era necessário enquadrar cada obra dentro de todo o discurso histórico complexo do qual é uma expressão. Era necessário expor, com cada obra, o complexo sistema de relações entre cultura formal e a realidade do pensamento, da vida, da técnica. Assim, e somente assim, cada obra de arte pode transformar a pura e desarmada curiosidade do visitante em um fato instrutivo, forçando-o, da maneira mais clara e delicada, a tomar consciência de sua noção de desenvolvimentos históricos e, por consequência, em última análise, sentir profundamente a obra em si

Nota 212 (tradução livre) - A exibição era densa e multifacetada, incentivando os visitantes a pensarem no tempo e no espaço. Amostras minerais, esculturas, fotografias, todas oferecidas de diferentes maneiras nas coleções.

Nota 213 (tradução livre) - Não muito, é a primeira lei; não em desordem, é a segunda. Qualquer ordem servirá, se for fixa e inteligível: nenhum sistema que seja perturbado por acréscimos ou difícil de seguir é útil; acima de tudo, que todas as coisas, para uso popular, sejam lindamente expostas. Nas nossas próprias casas, podemos ter as nossas gavetas e estantes tão bagunçadas quanto quisermos; mas para ensinar corretamente o nosso povo, devemos fazer com que seja uma verdadeira alegria para eles ver as coisas bonitas que temos para mostrar: e devemos deixá-los sentir que, embora, pela pobreza, possam ser compelidos à dor do trabalho, eles não precisam, pela pobreza, ser privado da felicidade e do brilho do descanso; nem de ver o trabalho de grandes artistas, ou dos grandes poderes da natureza, desonrado pela banalidade e vileza na maneira de apresentá-los. Imponência, esplendor e ordem são acima de tudo coisas necessárias em lugares dedicados aos mais elevados trabalhos de pensamento: o que voluntariamente concedemos às Graças da Sociedade, devemos oferecer reverentemente às Musas da Reclusão; e dos milhões gastos anualmente para dar atratividade à loucura, pode poupar pelo menos o que for necessário para dar honra à Instrução.

Nota 219 (tradução livre) - Submeter-se à lógica do livro [Por uma arquitetura] é supostamente submeter-se às novas condições da vida moderna que já “exigem” uma arquitetura. Os arquitetos simplesmente precisam aceitar o que já aconteceu para avançarem em direção ao projeto necessário. Para inovar, basta abrir os olhos.

Nota 220 (tradução livre) - Tendo colocado o problema da construção do pós-guerra em termos de uma escassez de mão-de-obra qualificada esmagada por uma procura quase ilimitada de casas, ele [Le Corbusier] adota um tom mais futurista: “...impossível esperar pela lenta colaboração do esforços sucessivos de escavador, pedreiro, carpinteiro, marceneiro, ladrilhador, encanador... as casas devem ser construídas inteiras, feitas por máquinas-ferramentas em uma fábrica, montadas como a Ford monta carros, em esteiras transportadoras móveis”.

Nota 230 (tradução livre) - Imaginemos um verdadeiro museu, que contivesse tudo, que pudesse apresentar um quadro completo após a passagem do tempo, após a destruição pelo tempo. Para concretizar esta ideia, vamos montar um museu dos nossos dias com objetos da nossa época (...) um casaco liso, um chapéu-coco, um sapato bem feito. Uma lâmpada elétrica com fixação em baioneta, um radiador, uma toalha de mesa de linho fino.

Nota 231 (tradução livre) - A cadeia de conhecimentos sobre a qual se desdobram as obras humanas ao longo dos milhares de anos começa na pré-história e alarga os seus elos no passado recente onde a história já classificou as certezas.

Nota 241 (tradução livre) - Uma sala para o núcleo da Pinacoteca, contendo as primeiras peças que foi possível garantir aproveitando as oportunidades surgidas logo após a guerra. Estas incluíam obras desde o passado mais remoto até o presente: uma estátua egípcia da vigésima dinastia, alguns fragmentos de mármore gregos e alguns objetos bizantinos; entre as pinturas estavam um afresco de Ottaviano Nelli e vários painéis de pequenos mestres toscanos e da Úmbria, um *Autorretrato* de Rembrandt, uma *Madame Cézanne* de Cézanne, *Mademoiselle B.* de Picasso, uma paisagem de Morandi, *O Semeador* de Sironi e uma série de quadros de Candido Portinari; e finalmente um armário de terracotas das tribos Carajás. (Esta modesta coleção, em parte comprada e em parte emprestada, pretendia enunciar as linhas um tanto ambiciosas nas quais o desenvolvimento futuro deveria ocorrer: um levantamento da arte de todas as idades, a ser completado conforme o tempo e a oportunidade oferecessem, com o

objetivo final em vista de um todo completamente orgânico – um trabalho, naturalmente, de gerações).

Nota 243 (tradução livre) – O fato é que muitas pessoas são incapazes de formar qualquer outra ideia da influência da Antiguidade na cultura moderna que não seja aquela que pressupõe uma confissão do mundo antigo como modelo para o mundo de hoje. Em seguida, perguntam em que aspectos a Antiguidade pode ser considerada um modelo para a cultura moderna. E respondem, não sem razão, “em nenhum”. Pode a religião pagã da Antiguidade servir de modelo ou padrão para o Cristianismo moderno? Certamente não. (...) Devemos forçar a poesia, a arquitetura e a pintura modernas nos estreitos limites impostos a estas três artes pela técnica antiga? Não. Qual é, então, o valor da Antiguidade para a cultura moderna?

Extremamente maravilhoso. O fato é que uma teoria que estabelece a priori um modelo a imitar é errada não apenas no que diz respeito à Antiguidade, mas também em geral. (...) Não, senhores, não temos ideia de arrastá-los de volta ao passado: o nosso olhar está voltado para a frente e não para trás. Quando o carvalho lança suas raízes profundamente na terra onde floresce, não é com o desejo de voltar a crescer na terra, mas porque é deste solo que ele extrai a força para subir ao céu além da superfície. Portanto, a Antiguidade não deveria ser um modelo, mas uma fonte de força vivificante para a cultura moderna.

(...) Começam cada vez mais a reconhecer na Antiguidade uma pátria comum. A Itália e a Grécia são terras quase sagradas para todos nós. (...) Cada descoberta de qualquer importância na arte e na literatura antigas desperta o interesse de todo o mundo civilizado; (...) Sim, a Antiguidade, a pátria comum, é o fundamento da unidade da civilização europeia e, portanto, das forças centrípetas da cultura europeia (...).

Nota 248 (tradução livre) – (...) daremos espaço ao Antigo, faremos com que seja apreciado. É um ato de devoção. O Antigo é um germe da vida, o elemento orgânico da nossa educação.

Nota 250 (tradução livre) - Eles [os alunos dos cursos de história da arte do museu] são convidados a pensar a história da arte como um imenso sistema fluvial, e os artistas como rios, com suas fontes relevantes, afluentes, diques, pontes e tudo o mais pertinente para cursos de água. À medida que realizam as suas pesquisas e explorações, mesmo fazendo algumas pequenas descobertas e, claro, dependendo bastante da imaginação, os grupos de jovens estudantes ficam profundamente absorvidos na sua tarefa interessante e divertida e, ao mesmo

tempo, aprendem algo daquilo que devemos à Antiguidade – o que é muito melhor do que dormir com as antiquadas sinopses tabuladas que foram em grande parte responsáveis, no Brasil, por uma cultura enciclopédica e de escaninho (...)

Nota 251 (tradução livre) - O perigo para o neófito da arte “absolutamente moderna” é que ela o faz pensar que o mundo começou no dia em que nasceu, de modo que ele se encontra na mesma posição que o homem que imagina ter descoberto o guarda-chuva.

Nota 253 (tradução livre) - O encarregado de efetivamente criar o museu teve que levar em consideração o fato de que São Paulo, com seus dois milhões e meio de habitantes, era, para seus propósitos, uma cidade virgem. A arte e a cultura, e todas as aventuras do intelecto, exigem a paciência insistida por Leonardo, e a humildade deve acompanhar cada passo. Os espíritos entusiasmados que queriam economizar tempo começando onde outros haviam parado tiveram que ser contidos; e era particularmente necessário opor-se à ideia fácil de um “museu de arte moderna”, que poderia ter se tornado um sucesso fácil e teria encorajado o tipo que sabe a resposta à pergunta de 64 mil dólares sobre Picasso, mas nunca ouviu falar de Beato Angélico.

Nota 255 (tradução livre) - Decidiu-se que São Paulo deveria se posicionar contra esse paradoxo, e o Museu foi chamado simplesmente “de Arte”, sem adjetivos limitantes, pois os únicos limites são os do espírito, e o espírito é ilimitado no tempo e no espaço.

Considerações Finais

Nota 256 (tradução livre) - Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, diversão, reflexão e compartilhamento de conhecimento.

Nota 259 (tradução livre) - O *DLRCA* [Departamento de Arte Comunista Revolucionária Lésbica] vê o gênero como uma relação material que precisa de ser combatida materialmente.

Seu primeiro ato foi, portanto, abolir a curadoria. A curadoria era, antes da revolução, na maioria das vezes a extração de mais-valia de artistas mulheres por curadores homens, de artistas trans por curadores cis, de artistas gays por curadores hétero, de artistas negros por curadores brancos, de pessoas com deficiência. artistas por curadores competentes. Foram os curadores que atuaram como guardiões dos meios de produção: os meios para atribuir valor à arte e os recursos com os quais criá-la. A fronteira existente entre o curador e o curador foi destruída à medida que a prática coletiva liderada pelo artista dominava, enquanto o modelo de produção artística individualizado e baseado no mercado foi praticamente dissolvido à medida que *Southend* [relacionado a riqueza] continua a avançar em direção a uma economia socializada.

Nota 260 – GRAMSCI, A. *Concepção dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. P. 12. Tradução: Carlos Nelson Coutinho

O início da elaboração crítica é a consciência daquilo que somos realmente, isto é, um “conhece-te a ti mesmo” como produto do processo histórico até hoje desenvolvido, que deixou em ti uma infinidade de traços recebidos sem benefício no inventário. Deve-se fazer, inicialmente, este inventário.

Nota 261 (tradução livre) - Quem sou eu? De onde eu venho? Como é que me relaciono com a sociedade europeia em que vivo, mas à qual não pertenço? Como reajo às suas suposições de superioridade branca? são as poucas questões que me confrontam hoje e com as quais estou tentando lidar com meu trabalho – tanto artístico quanto escrito. (...)

Acredita-se que existe uma essência humana que é universal, e que a Arte deve expressar essa essência transcendendo a especificidade de uma situação material. É compreensível porque a ideologia burguesa está tão preocupada com a “essência humana”. A extrema pobreza de dois terços da humanidade é a consequência direta da visão de mundo eurocêntrica e burguesa, da sua atual dominação e exploração mundial. A verdadeira culpa pela situação mundial de hoje deve, portanto, ser transferida para um plano natural ou metafísico, de modo a confundir aqueles que lutam por uma vida melhor na Terra.

Nota 262 (tradução livre) - Uma das forças mais poderosas para desafiar a corrente dominante estabelecida tem sido o desejo de autorrepresentação daqueles que anteriormente foram representados por outros. Os artistas do Terceiro Mundo e as mulheres artistas têm isto em

comum. Os esforços dos povos do Terceiro Mundo para imaginar o mundo a partir da sua perspectiva têm a sua própria história de complexidades e contradições.

Nota 263 (tradução livre) - Artistas de origem do Terceiro Mundo também estão entre as figuras mais radicais e inovadoras da vanguarda desde a última guerra. Para começar, eles tiveram uma noção muito mais aguçada das percepções subversivas dos primeiros artistas modernos do que a maioria dos seus contemporâneos europeus. Este maior sentido de modernidade, combinado talvez paradoxalmente com raízes culturais na memória de um modo de vida mais comunitário e sensual, levou-os a questionar a convenção burguesa central da concentração da criatividade no artista único e do merchandising da expressão artística. O conceito de participação – uma contribuição vital para a teoria e a prática na arte do pós-guerra – deveu-se principalmente a artistas como os brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica (...). Neles, a resistência à dominação cultural, à guetização “étnica” e à apropriação pelo mercado/meios de comunicação está presente em proporções quase iguais.

Nota 267 (tradução livre) - O problema é que as pessoas excluídas estão ausentes em primeira instância. Muitas vezes, é pela sua ausência que nos sentimos culpados, mas não conseguimos reservar espaço para a sua presença e o que isso pode implicar. O que isso pode pedir de nós, de nós.

Nota 269 (tradução livre) - A *Access intimacy* é aquela sensação indescritível e difícil de descrever quando outra pessoa “entende” às suas necessidades de acesso [acessibilidade] (...) portadora de deficiência ou não. A *Access intimacy* não é apenas a ação de acesso de “ajudar” alguém. Todos nós já experimentamos um acesso [falta/deficiência] que nos fez sentir um fardo, violado (...) Muitos de nós experimentamos uma acessibilidade obrigatório [impositória] onde não há intimidade, apenas uma estoica contagem regressiva dos segundos até que acabe. Isto não é *Access intimacy*. (...) A *Access intimacy* não é caridade, ressentimento encenado, intimidação, troca humilhante pela sobrevivência (...) Ela aproxima as pessoas que dela fazem parte; constrói e aprofunda a conexão. Às vezes, a *Access intimacy* nem significa que tudo esteja 100% acessível. Às vezes parece que vocês dois estão tentando criar acessibilidade o máximo que podem, sem sucesso em um mundo que valoriza o capaz [não deficiência]. Às vezes é alguém sentado segurando sua mão enquanto vocês dois olham para um mundo inacessível.

Nota 271 (tradução livre) - Eles colocam como se estivessem ignorando seus laços coloniais com a história e “incluindo” aqueles que são excluídos, a fim de “criar” a diversidade (que já existe), mas esta não é abraçada, e sim embalada como nova.

Nota 272 (tradução livre) - Muitas vezes nós, os ‘marginalizados’, somos chamados a resolver o(s) problema(s), embora não sejamos ouvidos quando usamos a nossa preciosa energia para tentar. Isto resulta não só num estatuto individualista, de carreirismo e simbolismo, mas também numa fadiga emocional, numa profunda exaustão e trauma que se manifesta nos nossos corpos como sentimentos reais.

Nota 275 (tradução livre) - O Museu recolhe as estatuetas de barro cozido ao sol que ainda é possível obter através de permuta; (...) a chamada arte marajoana (...) Qualquer função/ação que o Museu organiza e que tenha a ver com a vida ou a história indígena atrai sempre um público atento, (...) O Museu reflete fielmente o sentimento geral neste assunto [a falta de reticências sobre as origens], e, como se observa pelas fotografias dos visitantes, brancos, negros e orientais se misturam em condições de perfeita igualdade.

Nota 289 (tradução livre) – É preciso recusar o mito da neutralidade que muitos profissionais de museus e outros apresentam. Algumas pessoas afirmam rotineiramente que os museus devem ser neutros ou que os museus não podem ser “políticos”. Como os museus são produtos culturais originados da empresa colonial, eles têm a ver com poder. São construções políticas. As suas práticas contínuas também estão enraizadas no poder. O próprio fato de este campo ter uma longa história de exclusão e marginalização de negros em termos de seleção, interpretação e cuidado da arte e de outros objetos, empregos, serviços ao visitante, representação em conselhos de administração, e muito mais, indica que os museus são espaços políticos. Tudo neles e sobre eles envolve decisões.

Nota 291 (tradução livre) - O museu consciente não pode deixar de ser ativista, e o museu ativista baseia-se na atenção plena. Os trabalhadores dos museus gostam de dizer que estão cuidando de suas coleções para a posteridade. Afirmamos que a posteridade chegou para a missão, o papel, os valores e as responsabilidades do museu – todos os quais exigem uma reavaliação radical no início do século XXI.

Nota 295 (tradução livre) - Uma expressão tóxica desta fixação material é o discurso incessante sobre a escassez no mundo dos museus – seja dinheiro, pessoal, tecnologia ou apoio público, e este refrão de autolimitação continua. Rejeitamos este pensamento, uma vez que a aparente escassez de todos os tipos se tornou uma desculpa imperiosa para manter o status quo na prática museal. Os museus já têm uma capacidade ilimitada de agir com inteligência e sensibilidade – não é necessário dinheiro para isso. Tudo o que é necessário para concretizar o verdadeiro potencial dos museus está aqui – agora. Não há nada faltando.

Nota 296 (tradução livre) - A comunidade museológica deve ir além da economia condenada do crescimento industrial para o reconhecimento de que a ligação entre os indivíduos, as comunidades e o ambiente natural é a chave para o nosso bem-estar coletivo. Cabe a todos os museus ajudar a imaginar e criar esta nova narrativa em parceria com as suas comunidades e, em seguida, contar esta história usando as suas habilidades e perspectivas únicas.

Nota 297 (tradução livre) - Não se deve subestimar a importância da confiança nos assuntos humanos – é a conexão social, económica e política que sustenta e dá coerência ao capital social. Os museus são organizações da sociedade civil (distintas do Estado, da família e do mercado) e ambos geram e contribuem para as normas, redes, valores partilhados e confiança que constituem o capital social. Este capital social é transferido para a esfera social e mantém a sociedade unida, facilitando a interconectividade e associações de longo prazo que não são de interesse próprio ou coagidas.

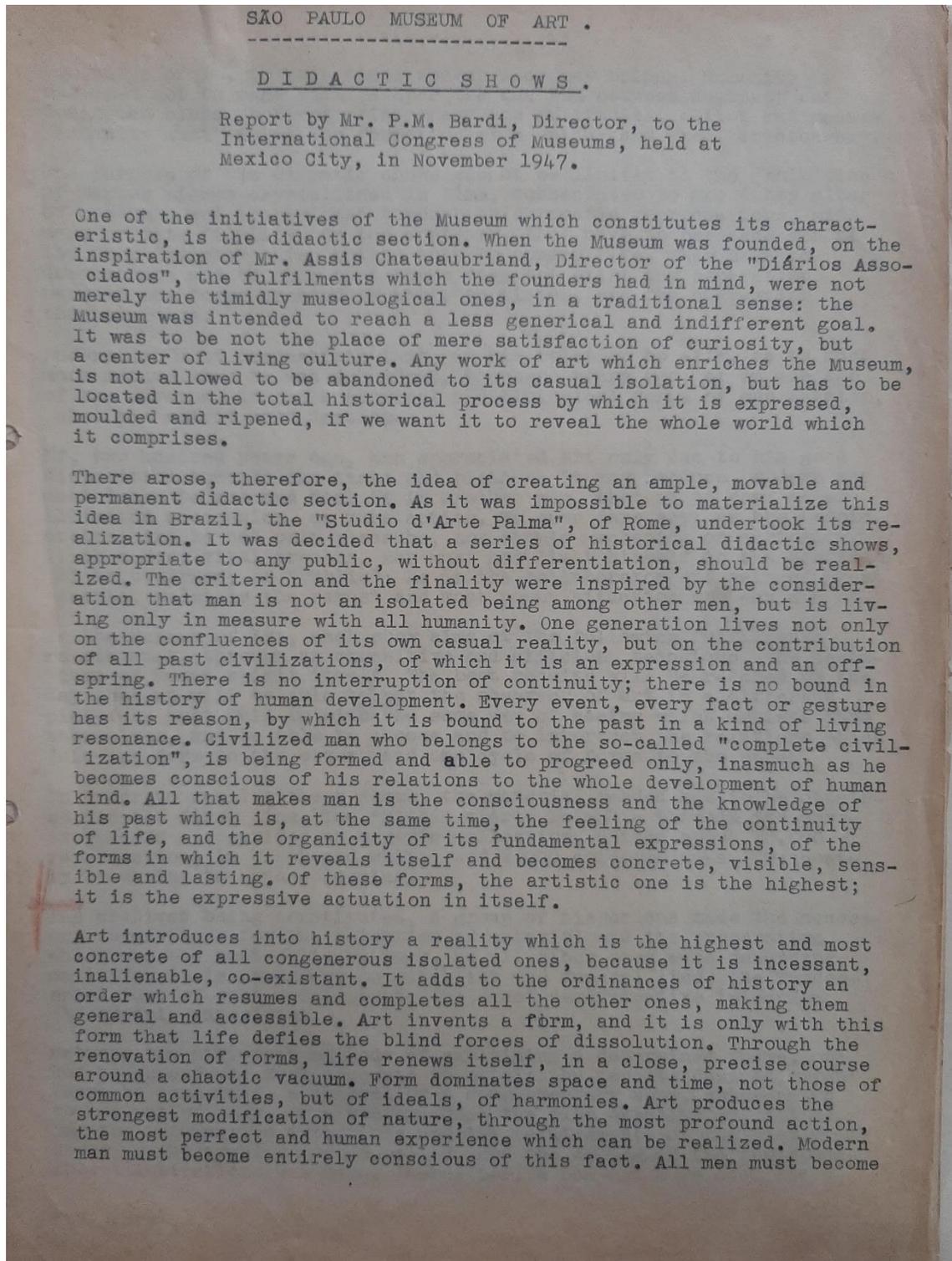
Nota 298 (tradução livre) - Estar preocupado com a precarização da vida coletiva nas cidades contemporâneas é preocupar-se com os processos institucionais que levaram a isso, tais como as formas de trabalho, as formas como as cidades são concebidas, os tipos de práticas coletivas e espaços que estão disponíveis, etc., e, portanto, com os efeitos na nossa saúde mental; bem como com as consequências daí resultantes para os tipos de relações sociais que estabelecemos entre nós e o mundo que habitamos. É se preocupar com o cuidar. Os principais espaços onde modelos alternativos estão sendo testados hoje são os de organizações do terceiro setor que exploram diferentes modelos de convivência, de movimentos sociais e organizações populares que trabalham em relações intergeracionais, de projetos liderados por comunidades e cidadãos.

Nota 299 (tradução livre) - Com esta incomparável confiança surge uma escolha profunda tanto para os museus tradicionais como para os ativistas. Podem continuar a sua busca frenética por popularidade e conformidade, ou podem honrar a confiança da sociedade avaliando criticamente o papel e o significado do trabalho museológico neste momento da história. Com o advento dos museus ativistas e todas as complexidades imprevistas, esta confiança não pode ser considerada garantida e terá de ser conquistada. Todos os museus preocupados/conscientes podem fornecer às suas comunidades os meios de autodefesa intelectual para irem além do domínio crescente das corporações e da sociedade de consumo. Os museus, como instituições sociais, têm a oportunidade e a obrigação de questionar a forma como a sociedade é manipulada e governada. Ativismo também significa resistência – o questionamento crítico e a reformulação do status quo.

Nota 301 (tradução livre) - Em vez de classificar os objetos de acordo com épocas, geografias, arte e não-arte, a exposição centrou-se no movimento global dos objetos, pessoas e ideias do passado e do presente e no entrelaçamento associado de formas culturais e mundos de vida.

ANEXOS

1. BARDI, P. M. "Didactic shows – report by Mr. P. M. Bardi, director, to the International Congress of Museums, held at Mexico City, in November 1947". Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/ Casa de Vidro (Artigos - 1.3200.1 a 1.3200.3)



- 2 -

conscious of it, to what class soever they may belong. Humanity is destined not to make still deeper the dualism between dominant and dominated class, between aristocracy and multitudes, elites and masses: humanity must aim at the formation of a unique and great aristocracy.

The purpose of the didactic shows cannot be limited to the exhibition of master pieces crystallized in time, consecrated to the dusty altar of museums, and transmitted through trichromatic reproductions, with more or less fidelity. On the contrary, they have to persuade men of the deep intimacy which unites arts to common life. They have to demonstrate and to show that there does not exist any separation between the forms created by artistic vision, and the suggestion they exercise.

Modern man must demonstrate that, in his relation to arts, he is much more mature than he was a hundred, thousand years ago, or in the age of the caverns. If the anatomical and biological forms of man develop, also his spirit must develop.

If, two hundred years ago, man appreciated art only due to his good disposition towards the taste and pleasure it may produce, modern man must learn to see and feel it in another way, that is to say: as an illimited succession, as pure action. We even dare say: as the heroic action. Art is not only pleasure, nor simple mechanics or curiosity, it is a deep vital process. Man must not limit himself to the condition of an observer, of "public": he is the collaborator and heir of great events, which is the rarest and most human situation man can aim at.

In the Museum of Art, each show aims at the following fulfilment: reconstruct, through an expositive and efficient technique, the technique of human spirit itself. The best results will be reached on the day when we will be able to put the observer of art in a different place: he must fall in with the same way of seeing which artists have themselves, and be able to choose and to interpret the relations which join one form to the other, and one cycle of forms to the other.

In order to realize these shows, the material needed has to be obtained, in the first line. The "Studio d'Arte Palma" - through its correspondents - organized an organic collection, united about 20.000 reproductions in black and white, and 2.000 coloured ones, frequently recurring to hand colouring.

The archives being constituted, a group of historians made the necessary suggestions for the selection of material and its preparation, which was the most delicate work, as all other ones were depending on it; for it is necessary to establish the general line, the fundamental idea of each development, the exact demonstrative intention, the organic exposition.

Between the different methods of explaining a determined theme, one had to choose the most adequate to obtain the results desired, might there be concerned a general or a complementary show, consecrated to one period only, or a sector. Once the plan established, following the informative intentions and the requirements of the historical order, the archive was compelled, and the choice of the indispensable illustrations was made. Thereafter, a new and more accurate

- 3 -

choice was made, in order to put the material in relation to the general subject. Frequently errors and gaps were discovered; then the searchers tried once more. If it was not possible to correct such faults, within a reasonable time, one had to recur to the reproduction of the object, taking it from a book, or directly from the original work, respecting the dimensions required by the detail desired. A photographers' studio was continually kept working, which organized the respective collection of photographic films, maintaining contact with experts. As to such pieces which could be documented only on the basis of existing photographic reproductions which, anyhow, could not be utilized in direct contact with the original, the task of their reproduction was entrusted to an artistic section, composed of painters, designers and restorers. The designers themselves prepared the geographical maps, corresponding to the great periods of history, as well as the explanatory summing up.

Thus, period after period, the material was passed on from the archives to the experimental desks, where it was being distributed summarily, without consideration of sizes of each illustration. Once compiled the "board", the same art historians prepared the special and generical texts and the comments required for an intelligible and agreeable exposition of the material.

Once resolved, in the most satisfactory way, the superior intentions of the didactic section, with all proper didactic recourses of the show exhausted, and the didactic, informative and synoptic boards of the show compiled, the expositive and informative phasis of the exposition was considered as settled. It is always intended to establish, by means of synthetic quotations, the contrast between the development of artistic and formal techniques, and the progress of civilized man. A specialized historian worked out the indicative plan of those relations, searching and suggesting the insertion of the dates considered as most adequate, on each board.

This phasis of the work being finished, it is necessary to animate and vivify the material of the exposition, now no more as a simple or erudite and agreeable show, but with new elements to overcome the indifference of mere illustration, which is arid in itself. That means: to enrich the chronological and morphological sectors by objects carrying the savour and the authentic air of the time, the patina of the time, the sense of the living and true object.

Indeed, whilst the complicated work of the show was being realized, other searchers already had undertaken another task: to find out and to acquire original pieces of the different arts, belonging to various periods and schools. Everything possible was being collected, estimated, cataloguized and studied: from the amigdaloids of prehistoric man to the Greek capitel; from the Tanagra to the Chinese ivory; from the balance of the period to della Robbia's Madonna, of the Renaissance; from the Egyptian papyrus to the miniature of the XIVth Century; from the Coptic fabric to the illustration of the German XVth Century; from the lacrimatory of the Roman Republic to the medieval comb. This search was made, taking into consideration - in a very particular manner - the minor arts, which represent the point of transition between daily life and formal culture. The so-called "minor art" represents the last limit of

- 4 -

practical and daily requirement, limit of social necessity and, at the same time, the jamb of "great art". For this reason, a salt-cellar *by* Benvenuto Cellini, or a tapestry *by* Raphael, constitute, in the history of arts, minor and major art, at the same time, practical objects and stylistic realizations.

The show therefore possesses paintings and statues of pure artistic production, formed in groups round about the most interesting and important points, that is to say, the points of articulation of history.

In concomitance with the activity of the shows, the whole structure necessary to complete the material needed for information and study, is being constructed. Thus, the Museum will possess its own library, a rich and specialized one. It also will dispose of a collection of diapositives, to be used during lectures and lessons. These diapositives will be made by the plate section of the "Studio d'Arte Palma", of Rome, which possesses the most select material; at the same time, new collections are being joined continually.

Besides, there will be a collection of records (discoteca), organized in view of the necessity to give more importance to the history of music, which is being held as a complement to the history of figurative arts.

And finally, there is being gathered the material destined to form a collection of films, joined to the didactic museum. This collection will contain documentary films which, so far, were being produced in the United States and in Europe, relating to the history of figurative arts.

It is by this conjunction of initiatives - multiple, various and in course of complete accomplishment - that the São Paulo Museum of Art intends to establish the bases for a new comprehension, uniting the public to art, that is to say: uniting the millions of people, and the few individuals to which, due to a special or particular condition of nature and society, the roads to artistic sensibility are open.

Three cycles of didactic shows have already been prepared, the first of which is already at the entire disposal of the public, in the special rooms of the Museum, which has been inaugurated on the 2nd of October. These cycles are the following:

- 1) a general and synthetic show which constitutes a kind of alphabet of the history of art, from the first manifestations of figurative spirit to the most recent expressions. It is set up in 84 boards, fixed between 2 glasses, supported by a structure of aluminium tubes which is easy to dismount.
- 2) a special show comprising the period between prae-history and the apogee of Mediterranean artistic culture, which is to say: Greece and Hellenism; displaying all the aspects of architecture, painting, sculpture, decorative arts, technique and instruments and, besides, the motives of great historical influence (the development of knowl-

- 5 -

edge, science and economy); indicated with precise and incisive quotations; characterizing concomitantly the great primitive and barbarous cultures which are inserted therein morphologically.

3) a third special show comprising prae-Roman Italy, Rome, the Latin civilisation, Medieval Europe and, besides, the great monotheistic cultures whose influences converged in the formation of Europe: Israel, Persia and Islam.

These two latter shows will be presented within short, when the period destined to the first one will expire, and will present the following characteristics which will differentiate them from the first one, being already quite evident:

- greater insistence upon the educative and instructive aspect;
- greater abundance, which makes it possible to be organized within an expositive and, at the same time, narrative system;
- more detailed description and analysis of particulars;
- more vivid and evident historical comments;
- ampler dimensions of illustrations;
- more complete - though synthetic - descriptions of materials, so that each piece, illustration, element, period, sub-division will dispose of an ample verbal commentary, composed in a clear, agreeable manner, comprehensible to all grades of culture, not excluding even the anecdotal complement. This seems to have been the longest and most difficult work, but it happened to eliminate all, or almost all the numerous expositive difficulties which had appeared during the organization of the first show, in which, indeed, the strictly scientific criterion collided with the requirements of the clearness of exposition, so that, sometimes, it seemed impossible to harmonize these two necessities, which brought about much hesitation, generalizations, incomprehensible gaps, obscure misinterpretations;
- more perfection and care, as to the quality of photographic reproductions;
- the possibility of demonstrating more clearly which are the most modern conquests of spirit, against the traditional and scholastic critical thinking which mostly crystallizes in empty, meaningless formulas of little instructive sense. Fundamental thematics, discovered by modern culture, must be inculcated and demonstrated.

Art is work, production, instrument of life, and civilization. Culture is expression and work, style and history, imagination and action. The form of expression, if it is really a form of expression, that is to say, if realized specifically, is constant in all ages and places, being the same in the Altamira caves, as it is in Titian's paintings, or in the figures of Matisse. In the historical plane of the culture of expression, there do not exist privileges or hierarchies, there is no place for literary crystallization and fascination. A paleolithic Venus holds, sometimes, as much human energy as the Venus of Milo. The fertile work of human intelligence is never paralyzed. It continues and constitutes an eternal recommencement. Desvinculated from the classicistic illusion, art produces its true face and its authentic meaning, human and popular.

In addition to the shows mentioned, two other shows are being prepared in the "Studio d'Arte Palma", of Rome, which are of a special thematic character and particularly instructive, as they intend to demon-

- 6 -

strate, under the form of narration of a theme (or the contents of an art work) , in a clear manner and to the most ample public, the existence of a superior world, the world of images and forms, which develop around - and involve - the forms of reality, so as to make them manifest, in a sensible way, modificating, however, their nature, aspects and proper metric appearance.

The first of them is the history of the vision of the human body (and, consequently, of anatomical knowledge) of artists, and the second that of all the most emotive variations of the sky and the atmosphere in painting.

2. Reportagem sobre Casa del Fascio, na revista Quadrante (1932)

LA COSTRUZIONE DELLA CASA DEL FASCIO DI COMO

L'incarico nel 1932

Un cliente d'eccezione per un giovane architetto; il Segretario federale vi chiama e vi fa un discorso di questo tipo:

«Ho studiato un piano finanziario che mi permette di realizzare il desiderio di tutti i fascisti della città e della provincia: avere la nuova decorosa Casa del Fascio. L'area è stata predisposta e donata dal Comune. Entro un mese il progetto definitivo in ogni particolare collimante col fabbisogno finanziario, deve essere presentato a Roma per la approvazione del Segretario del Partito. Le linee architettoniche potranno essere pure moderne, ma senza quelle *esagerazioni* che, dando luogo a esperimenti troppo arrischiati, possono compromettere il *piano finanziario*» (raffinatissimo letto di Procuste assai usato per gli architetti moderni, e poco per quelli dei tempi andati).

Le necessità di locali per la Federazione, Fascio, Dopolavoro, ecc. — prosegue il Segretario federale, rivolto all'architetto — sono queste. E qui gli consegna un elenco dattilografato.

Se la faccenda può essere accolta con legittima soddisfazione non è a dire quanto duro e irto di difficoltà si presenti



Tra epoche: Mestri Comaschi (Duomo di Como). Cupola dello Jovara. "Novocomum" di Terragni. (Dal "Trattato dell'Architettura Italiana" di P. M. Bardì, edizione di "Quadrante", 1930).

il lavoro di inquadramento e di «sbozzatura» del progetto di una Casa del Fascio, alla data del dicembre 1932 (anno della Mostra della Rivoluzione) a tre anni della polemica per il «Novocomum», a un anno dalla mostra polemica sull'architettura razionale, tenuta alla «Galleria d'Arte di Roma» e inaugurata dal Duce.

Il tema è *nuovo*; assolutamente impossibile qualunque riferimento a edifici di

del Fascio a disposizione tipicamente orizzontale sarebbe in tal caso gravato in un rapporto eccessivo sul costo complessivo dell'opera).

Un vantaggio dell'area (così stabilita in mq. 1101) fu quello di presentare le fronti libere in un ambiente particolarmente suggestivo e spettacolare; una verde strapiombante montagna (Brunate) con una piccola città sulla cresta, che fa da fondale, una vasta piazza sulla quale



Prima fotografia dei lavori della Casa del Fascio: si preparano le fondazioni.

carattere rappresentativo; occorre creare su basi nuove e non dimenticare che il Fascismo è un avvenimento assolutamente originale.

Prima scoperta è che l'area prestabilita è notevolmente insufficiente (700 mq. circa). Si ottiene un aumento della superficie dopo non facili trattative con il Comune. Ne risulta una forma quadrata con lati di 33 m. e 25 cm., e 33 m. e 15 cm. (totale mq. 1101).

Impossibile quindi immaginare una disposizione prevalentemente *orizzontale* dei numerosi reparti che costituiscono la Federazione dei Fasci di Combattimento (centro politico di organizzazione delle attività spirituali e delle manifestazioni assistenziali di una provincia).

Tale disposizione che avrebbe facilitato il problema dei collegamenti tra gruppi di uffici, dislocazione dei servizi, circolazione del pubblico e degli addetti di Federazione, avrebbe richiesto un'area tre volte superiore. (Va notato anche che il costo per mq. del terreno in tale zona è valutabile da L. 200 a 300; il costo dell'area occorrente per una Casa

è posato un documento d'architettura, il Duomo, che fa da ribalta; viali alberati che delimitano sui fianchi la zona così vicina al lago da permetterne la diretta visione a piano regolatore completamente realizzato.

Esigenze della pianta

Esigenze di pianta mi hanno deciso a occupare l'intera area assegnata. Ciò suscita di conseguenza un accrescersi dei problemi di illuminazione naturale, ventilazione, distribuzione e disimpegno degli ambienti, e di quelli non meno importanti dello scarico delle acque piovane.

Si profila intanto il concetto informatore e le particolari necessità di questa Casa del Fascio: un ampio spazio coperto al centro, sul quale prospettano i disimpegni, gli uffici, le sale di riunione. Ma occorre studiare la possibilità di accedere a questo vastissimo ambiente in formazione affiancata di fascisti e di popolo per le grandi adunate: occorre annullare ogni soluzione di continuità tra interno ed esterno rendendo possibile che un ge-

PRIMA CONCLUSIONE DI UNA POLEMICA

AI LETTORI di QUADRANTE è ben noto lo spirito della polemica condotta in favore di un'architettura che risponda il più possibile al tempo (indicato, come moralità, nell'articolo introduttivo della rivista: « il massimo della espressione, il minimo di gesto, terrore del lento, disprezzo per il riposo, scrivere senza aggettivi, edificare a pareti lisce, la bellezza intesa come necessità, il pensiero nato come rischio, l'orrore del contingente »), ed è noto come la nostra polemica sia stata violenta nella negazione dell'architettura acefala che da un capo all'altro d'Italia continuava a fiorire a dispetto delle grandi idee che andavano conformando la Rivoluzione. E ancora troppo presto per scrivere la storia della polemica, per notarne i risultati, valutando gli uomini che vi hanno partecipato genericamente e coloro i quali fiutando piccoli rimasugli d'interesse hanno cercato di cogliere i momenti propizi per le speculazioni. Oggi è ancora tempo di raccolta di documenti, specialmente dei documenti attestanti l'improntitudine dei mestieranti riusciti ad aggiornare, con quattro colpi di gomma e un poco di dischi incisi di parlantina, le incongruenti architetture che non hanno altro paragone se non il vestito di Arlecchino.

I documenti di cui parliamo sono più numerosi di quanto si possa pensare, e non riguardano soltanto l'attività dei « trasformatori dell'Italia nel museo di se stessa », ma anche certi giovani costruttori che hanno saputo conciliare con le esigenze quel tanto di " moderno " che piace al borghese al corrente. Il 99% delle volte per un architetto non si tratta di fare un'opera d'arte, ma semplicemente un'affare: gli architetti intelligenti e capaci di intendere la loro funzione sociale in pieno sono ancora troppo pochi impratici dei maneggiamenti che servono per ottenere un incarico. Nel vivo della nostra polemica, noi uscimmo in una frase alla quale assegnammo ancora un valore attuale: « architettura è arte di Stato ». Pensiamo ancora che lo Stato, e lo Stato Fascista prima di ogni altro, deve controllare l'architettura con vigilanza scrupolissima, per dare unità a quest'arte che riassume ed esprime la civiltà.

Ma non vogliamo riandare alla storia della nostra polemica per non farla da malinconici, e proprio oggi che un fatto di altissima importanza ci dà lo spurto per consolarci di tante disavventure. La Casa del Fascio di Como rappresenta per noi il più bel risultato delle lunghe e appassionate lotte per inaugurare in Italia la

stranieri che, secondo il savio concetto
non possono considerare come

Fu tra codeste reazioni che cercammo di
agevolare una certa circolazione d'idee a
risposta non solo di architettura, ma di

buona stagione dell'architettura del tempo di Mussolini. Sono con noi in questo parere quegli architetti intelligenti cui accennavamo più sopra, e alcuni intenditori stranieri che, secondo il savio concetto leopardiano, si possono considerare come posteri nell'espressione d'un giudizio. Non si tratta questa volta di una costruzione in cui sono più spiccati i segni dell'attualità (l'architettura contemporanea, anche quella che chiamiamo modernissima, non è altro che la vecchia architettura rinfrescata e agghindata secondo certi canoni di moda puramente formalistici): si tratta di un fatto emergente, della sintesi reale delle teorie maturate nella discussione, e dell'esempio da proporre per l'avvenire.

In Italia i fatti dell'architettura che possono considerarsi in una sfera creativa da servire alla composizione del quadro dell'arte costruttiva contemporanea non sono molti; sono però significativi: il Lingotto di Mattè Trucco a Torino, la diga del Tirso di Luigi Kambo, lo Stadio Berta di P. L. Nervi a Firenze, il ponte sull'Oglio dei fratelli Damioli, le case rurali a Garlasco di Gaetano Ciocca, una casa d'abitazione di Figini, al villaggio dei giornalisti a Milano, la stazione di Firenze di Michelucci, Berardi, Baroni, Gambellini, Guarneri, Lusanna, (anche se la realizzazione è stata inferiore al progetto) e, ora, la Casa del Fascio di Como di Terragni, oltre al suo « Novocomum ».

Secondo un nostro antico concetto intendiamo per architettura tutte le opere della costruzione; lo svincolamento che si è voluto fare della casa, per dare a essa soltanto valore di architettura è un errore, poichè l'architettura è l'arte di modificare la natura, e ogni iniziativa in questo senso che determina trasformazioni di materiali naturali in forme architettoniche va collocata in quest'arte che è lo scopo primo della vita creatrice dell'uomo. Nell'architettura della casa dovrebbero esprimersi in assoluto tutte le esperienze, le trovate, le conquiste dell'architettura in genere, e vi si dovrebbero riversare le risultanze di tutte le idee e di tutte le scoperte che danno moto alla vita. Assistiamo, invece, a una specie di isolamento dell'elemento casa dagli altri elementi che servono all'uomo, e quasi un geloso attaccamento a fattori abitativi in contrasto con i fattori che incidono nel corso della sua giornata. La rivoluzione macchinistica del secolo scorso, che continua oggi con ritmo meraviglioso di celerità, non ha introdotto nell'architettura tutto ciò che si aspettava, e nemmeno appare notevole l'influsso della nuova moralità. Trincerato nella casa, l'uomo ha subito la civiltà macchinistica che si andava creando, prediligendo alla fin fine cose e sistemi del suo passato prossimo, resistendo anzi all'assuefazione alle cose e ai sistemi attuali. Al tempo della pole-

mica per la nuova architettura, il colmo di ribellione borghese si ebbe appena si affermò che la casa è una macchina da abitare.

Fu tra codeste reazioni che cercammo di agevolare una certa circolazione d'idee a proposito non solo di architettura, ma di morale in genere, persuasi come siamo che il problema consiste non tanto nell'invenzione della nuova casa dell'uomo, come nella creazione di una sua mentalità che possa capire la nuova casa: in altre parole, bisogna maturare la civiltà parallelamente al maturamento della costruzione della casa. I grandiosi assunti del Regime Fascista per l'elevazione della condizione popolare, la ricerca costante del benthamiano massimo utile per il maggior numero, in uno con il rafforzamento della coscienza nazionale e la diffusione della cultura e dello sport, appaiono come i migliori auspici per l'architettura italiana in fermento di opere.

La Casa del Fascio di Como è senza dubbio il segno certissimo di un'epoca propizia, ed era fatale che si trattasse di un edificio a carattere politico, rispecchiante in pieno e con vivezza rivoluzionaria i concetti stessi della Rivoluzione. Un popolo che costruisce è un popolo che vive, e quando costruisce con questa franchezza e con queste innovazioni vuol dire che il suo vivere è annunziatore di eventi. La coincidenza di un'architettura esemplare con l'anno della vittoria d'Etiopia va sottolineata: l'Italiano è personaggio storico come guerriero e come artista: quando ha raccolto in guerra il suo prestigio e riconsacrato il suo onore, torna alle opere di pace che hanno la più alta espressione nel lavoro degli artisti, risultato dello spirito e dell'intelligenza attraverso una linea che parte dal popolo per arrivare al genio impersonatore di civiltà. È tutto un popolo che partecipa alla guerra, è tutto un popolo che esprime l'arte: i capitani e i maestri attingono alle virtù, alla forza, ai sentimenti popolari, e guadagnano una battaglia o creano un capolavoro per mandato d'una massa intera, con il presentimento della tradizione e con l'audacia di rinnovare il tempo.

Mussolini avverte che un popolo è grande al solo patto che sappia fare l'arte e la guerra. Non importa che tutta l'architettura italiana non sia degna dei tempi vittoriosi, e non lo potrebbe per evidenti ragioni di ricambio di generazioni; il significativo sta nel notare il sintomo della architettura buona in tutto degna dei tempi vittoriosi. Il grado di civiltà della Casa del Fascio di Como può bastare di per se stesso a coincidere con il più sublime fatto d'arme d'Africa. Ricontriamo il consueto parallelismo che si trova nella storia tra arte e guerra: quando i Greci vincono i Persiani nasce il Partenone: l'eroismo

e l'intelligenza del popolo, la divinazione del poeta, la perfezione della legge, l'armonia di governo scaricano sugli architetti la gloria di un atto d'arte immortale, e il monumento è una vittoria.

Insistiamo perchè ognuno capisca nella storia i motivi che servono realmente a suscitare in noi i germi della vita. E, se quella ventina di professori delle generazioni in disarmo lo permette, aggiungiamo che nella considerazione della Casa del Fascio di Como bisogna attingere le certezze che confermano l'eccellenza dell'Italia che sta dando alla storia un secolo assolutamente italiano.

L'espressione architeturale del tempo fascista non è certo affidata alle varie cubature d'edifici che suscitano i consensi dei cronisti, e nemmeno a quei monumenti che sorgono come atti di ordinaria amministrazione. La saggezza del Duce ha rimandato al futuro la costruzione del Palazzo Littorio il cui concorso, all'infuori dei progetti di QUADRANTE, di Terragni e soci, e di Libera, non aveva prodotto che rimediature accademiche e logomachie romanesche.

La Casa del Fascio di Como è sorta nel momento in cui le discussioni sull'architettura parevano esaurirsi nella quiete che arriva dopo le tempeste; ma non sorge per riaccendere le polemiche, bensì per concluderle, e per richiamare ognuno che ha parte nella costruzione a un senso di maggiore responsabilità. La nuova fabbrica comasca rallegrante la tradizione dei maestri comacini e lo spirito profetico di Antonio Sant'Elia deve servire di esempio all'architettura italiana, come fatto espressivo e come fatto tecnico: le presunzioni devono perdere asprezza di fronte a questo edificio che riassume i pensieri migliori di chi ha cercato di travasare in forme d'architettura alti ideali civili.

Le nostre parole appariranno cariche di certezza; ma non le scriviamo avventatamente. Sono molti anni che stiamo nelle prime linee della polemica dell'architettura, siamo spettatori attenti delle sue fasi, che sono poi le fasi dell'architettura perchè oramai anche il capomastro partecipa alla polemica; e codesta partecipazione ci ha agevolata una conoscenza totalitaria della questione, sulla quale non abbiamo mai avuto idee vacillanti, tanto è vero che riscriviamo volentieri alcune frasi dell'inizio della polemica: « Bisogna vincere e oltrepassare il cerchio dei tinnoni e dei pompieri di nascita, restituendo la libertà artistica all'architettura, mediante la revisione della funzione dell'edificatore, e l'aggiornamento delle leggi che governano l'urbanistica e l'edilizia. Unificare, coordinare i propositi seriamente vitali, combattere gli adattamenti parassitari, e favorire i tentativi dei novatori, levar di mezzo l'ufficio delle commissioni e quello

dei consigli inferiori e superiori, in modo da agevolare la gara, e dunque provocare il progresso. E da un'attenta considerazione della formula proposta "architettura arte di Stato", che potranno scaturire nuovi germi di vita e di prosperità per l'arte principe ».

Per diversi anni ci siamo battuti su questo concetto generale, ed è per noi grande ventura aver seguito il progetto e la realizzazione della Casa del Fascio di Como proprio a dispetto della pigrizia mentale dei tutori dell'ordine architettonico, e secondo principi di "libertà architettonica", e con l'impegno di tradurre nella costruzione caratteri ben definiti di morale fascista.

Quali siano codesti caratteri sotto ogni punto di vista precisa l'autore in questo QUADRANTE dedicato completamente alla sua fabbrica. In questa nota di prefazione noi abbiamo voluto soltanto far sapere al lettore che Terragni ha concluso il primo tempo delle polemiche.

P. M. BARDI

13953.10(2)

DOPO LA POLEMICA

NON SO quanti, in Italia, potranno capire oggi la nostra gioia per il compimento della Casa del Fascio di Como.

Quando, tra qualche anno, un'adesione universale conforterà quest'opera di Terragni, allora sì, molti si arrenderanno, per riconoscere onestamente che avevamo ragione. Occorre qui riassumere i termini della polemica che per quasi dieci anni vivificò le cronache dell'arte moderna italiana?

A volte, noi ci illudiamo che le nostre prediche siano state sufficienti per operare una vasta convinzione tra il pubblico a favore dell'architettura moderna; ma poi ci accorgiamo che per tanto ordine da noi instaurato, altrettanto disordine è stato seminato dagli altri sui principi generali.

I nostri architetti, quelli che hanno inventato la nuova architettura, osteggiati dalle vecchie sfere, costruiscono poco. Esclusi da ordinazioni e da concorsi, tenuti in disparte come sovvertitori pericolosi, non hanno potuto, purtroppo, invadere con le loro costruzioni, le città dell'Italia moderna. Così, quando qualche spiritato Gervasio manzoniano, giunto alla esasperazione ci chiedeva: « Ma insomma, che cosa volete voi? », allora un certo disagio s'impadroniva di noi, giacchè gli esempi — i buoni esempi — da sottoporre all'interlocutore erano pochi e poco noti.

Ma, ora, possiamo rispondere che vogliamo la Casa del Fascio di Como, intanto, come modello-base per tutti gli uffici d'Italia (compresi i ministeri).

Terragni ci offre oggi questo punto di riferimento che deve finalmente servire come orientamento per tutti. L'idea di un "Nuovo Vignola" dell'architettura italiana, idea ventilata in questi giorni, più che originale, assai più che brillante, è una proposta veramente saggia da attuarsi subito per l'onore e per la salvezza del nostro prestigio in fatto di architettura. In questo manuale, la Casa del Fascio di Como sarà la tavola logaritmica delle costruzioni del genere, il vocabolario in cui sono espresse nella loro forma migliore, tutte le soluzioni più esatte dei più complicati problemi. Un prontuario di bellezza, un paradigma di saggezza; un'opera completa sotto tutti i punti di vista.

Appunti per il "Nuovo Vignola":
Falso antico: neo-classicismo, neo-romano, neo-barocco del 1890... (Nessuno ci crede più) nell'anno XIV-I dell'Impero.

Falso moderno: a) "900", ossia melma di stili morti e di figurazioni moderne. Punto di arrivo per un'architettura moderna dal tono ufficiale. Caratteristica: ignoranza delle proporzioni tra vuoto e pieno. Risultato: senso di tristezza, bagno penale. Esempi: tutte le costruzioni mastodontiche e "maestose" di inutili colonne; b) "pseudo-razionale", ossia formalizzazione del razionale, i cui elementi adoperati a vanvera, sono applicati come unica soluzione per tutte le esigenze. Asineria di gioventù senza preparazione.

Razionale: nome assunto come insegna dall'architettura del secolo XX. Servirà anche per il 2000. Punto di partenza un'arte nuova in cui l'intelligenza tenga il posto della pazzia. Espressione di nuovi valori etici, sociali e politici. Senso di poesia che appare nel mondo per la prima volta. Origini: Grecia, Mediterraneo, Magna Grecia. Foc: civiltà attuale assunta senza riserve, accettata fino in fondo. Scop: rimettere l'uomo nella natura, infondere un palpito euforico nella vita umana. Risultato: senso classico di nitore-profondità. Esempi in Italia: progetto Figini-Pollini-Banfi-Belgioioso-Peressuti-Rogers per la Casa Littoria (1934); alcune opere di costoro, e di Bottoni, Lingeri, Vietti e Terragni. Estremo punto di arrivo: Casa del Fascio a Como di Giuseppe Terragni.

Da questo punto cessa un tempo e ne incomincia un altro. Terragni apre una porta con il gesto maschio e naturale di chi sa di entrare in casa sua. Egli abita infatti nel secolo XX. La Casa del Fascio di Como, inchioda l'architettura italiana a una svolta, oltre la quale non possono più correre l'orgia decorativa, i castelli fantasma, i quartieri coppedè, le villette dei ferrovieri, i palazzoni in stile, il falso antico e il falso moderno. Terragni argina con una trincea di vetro l'ondata di anarchia che ha compiuto massacri in tutte le città italiane. Egli chiude dietro di sé una

3. Catálogo: GOODWIN, P. *Brazil Builds: architecture new and old (1652 – 1942)*. Nova York: MoMA, 1943. P 81, 94, 95 e 103 (páginas que consideramos ter algum conteúdo que complemente a discussão sobre arquitetura moderna brasileira e a repercussão internacional – pequenas marcações de destaque da autora) Acervo do MoMA Online em: <https://www.moma.org/documents/moma>.



INTRODUCTION II

Even before the advent of the Vargas government in 1930 there were Brazilian experiments in modern architecture. From modest beginnings, the movement, happening to coincide with a building boom, spread like brushfire. Almost over-night it has changed the faces of the great cities, Rio and São Paulo, where it has had its most enthusiastic reception.

France had always bulked large in Brazilian culture—in education, in literature, in the arts—and the revolutionary ideas of the great Swiss-French architect, LeCorbusier, proved particularly sympathetic to young Brazilian architects. LeCorbusier's theories have been interpreted with special brilliance in the Ministry of Education and in the work at Belo Horizonte.

Through foreign travel and study, and especially through publications, Brazil became increasingly aware of the achievements of modern architecture abroad, not in France alone, but in Germany and in Italy. The plain exteriors and efficient planning of Salvador's Normal School are German-inspired, while São Paulo's new buildings often show the influence of Italy's heavier, more pretentious modern style. A number of the architects were foreign born and trained, and came to Brazil already equipped with the new aesthetic.

From the United States little came in the way of theory of design, but many practical devices: the bathrooms and the lighting ideas, the skyscrapers and the elevators which made the skyscrapers feasible. And it was the skyscraper which changed the appearance of São Paulo's and Rio's "Centros" and quadrupled the height of the walls circling the Rio bays.

While the first impetus came from abroad, Brazil soon went ahead on her own. Her great original contribution to modern architecture is the control of heat and glare on glass surfaces

INTRODUCAO II

Muito antes do advento do governo Vargas, em 1930, apareceram no Brasil os primeiros ensaios de arquitetura moderna. De início modesto, coincidindo o movimento com uma verdadeira febre de construções, generalizou-se rapidamente. Quasi que da noite para o dia, mudaram-se as feições de grandes cidades como Rio e São Paulo, onde a novidade tivera o acolhimento mais entusiástico.

● A França influenciou sempre grandemente na cultura brasileira, já no campo da educação, já no da literatura, já no da ciência e das artes. As ideias revolucionárias do grande arquiteto suíço-francês Le Corbusier foram recebidas com simpatia especial pelos jovens arquitetos brasileiros. E seus ensinamentos se puzeram em prática com brilho particular no Ministério da Educação e outras obras em Belo Horizonte.

Por meio de viagens ao estrangeiro e especialmente pelas publicações especializadas, o Brasil familiarizou-se logo com todas as minúcias da arquitetura moderna da Europa, não apenas a da França, mas ainda a da Alemanha e a da Itália. Os exteriores muito simples do projeto da Escola Normal da cidade da Baía, por exemplo, são de inspiração germânica, ao passo que muitos edifícios de São Paulo traem a influência italiana de um moderno mais pesado e mais pretencioso. Certo número de arquitetos são mesmo de origem estrangeira, tendo vindo para o Brasil já formados, prontos a aplicar ideias e princípios de traziam.

Dos Estados Unidos, muito pouco de teoria arquitetônica foi aproveitado. ● Em compensação, muito da prática se adoptou, como instalações de banheiros, de iluminação moderna, o arranha-ceu, os elevadores que o tornaram possível. E foram justamente os arranha-ceus que mudaram a fisionomia do centro do Rio e de São Paulo e ainda das praias cariocas onde se

lightful casino. On a small promontory in the irregular artificial lake, its low cylindrical tower a landmark for the neighborhood, this elegant, light structure welcomes the pleasure-loving public. An airy canopy shelters the big bronze figure of a semi-reclining woman by the sculptor Zamoiski. Large areas of glass in metal frames make views of the lake and distant mountains a part of the decoration of the spacious interior.

Across the water is an island restaurant or "dancing," seeming to follow the curves of the shore as it winds along to the yacht club beyond. These too are by the same architect. They form a related group, using similar materials even to the blue and white tile walls at their bases. Light supports, open walls, variety of line, cool color, what could be more right for these places of recreation?

Like so many Brazilians, the landscape designer, Roberto Burle-Marx, is a man of several artistic talents; not only has he painted an excellent mural for the Yacht Club, but he has linked the buildings with an agreeable scheme of planting and filled the pool of the restaurant with lovely water plants.

São Paulo will be found to have led in town planning, first in importance of government-inspired projects. The 9th of July tunnel was opened there in 1935. Roads of different levels cross each other in the heart of the city and new roads and bridges extend far out into the country. The Mayor himself, Sñhr. Prestes Maia, is an engineer and a combination of Moses and La Guardia. The architect-designer is a rarity in Brazil. Practically all of them have diplomas in engineering as well as in architecture, but to these functions four out of five add those of what we here call a contractor. This has always proved detrimental to pure design in any country. It is said that four and a half houses an hour were built in São Paulo in 1941. Under such conditions building regulations become elastic and the long

tege uma figura de mulher semi-inclinada, grande obra de bronze do escultor Zamoiski. Largas áreas de vidro armado em estrutura metálica deixam uma vista aberta para o lago e montanhas distantes que ajuda a decorar o espaçoso interior.

Do outro lado há uma ilha, restaurante ou salão de baile, que parece acompanhar as curvas da margem serpenteando para além do Yacht Club. Também esta parte obra do mesmo arquiteto. Formam um e outro um grupo conexo, dos mesmos materiais, a começar pelo azulejo branco e azul das bases. Lustres, paredes abertas, linhas variadas, cores frescas, tudo adequado aos centros de recreação.

Como muitos brasileiros, o paisagista Roberto Burle-Marx possui vários talentos artísticos. Não só pintou um magnífico painel no Yacht Club mas ainda uniu os diversos edifícios num agradável conjunto de vegetação e decorou a piscina do restaurante de lindas plantas aquáticas.

● São Paulo foi o bandeirante também do urbanismo. Aí surgiram os primeiros grandes planos de origem oficial. Os túneis 9 de Julho começaram a ser abertos em 1935. Estradas com passagem de nível nos cruzamentos, muitas asfaltadas, principiaram a ser construídas em 1920. Desde 1934, abrem-se avenidas novas, alargam-se ruas, constroem-se viadutos dentro do próprio coração da cidade. O seu atual prefeito, sr. Prestes Maia é engenheiro, uma combinação de Moses e La Guardia.¹

O arquiteto desenhista é avis rara no Brasil. Estes profissionais possuem diplomas de engenheiro e de arquiteto, mas pelo menos oitenta por cento deles são empreiteiros de obras. Está provado que isso foi sempre prejudicial ao desenho puro, em qualquer país do mundo. Qua-

1. Moses é diretor de Parques e Jardins, uma espécie de Manequinho Lopes de Nova-York. La Guardia é o atual prefeito da mesma cidade

view is sacrificed to pressure for high rentals. Rua Marconi is a striking example. This street adjoins Mappin's big department store, the Teatro Municipal and the Hotel Esplanada, a section of conservative heights. High-priced space was wanted near this important center so both sides of this street some two hundred yards long by twenty feet wide were completely torn down and rebuilt fifteen stories high (by regulation) within two or three years. Not even Detroit or Houston can match the speed of growth both in São Paulo and Rio de Janeiro in 1940-1941.

Manhattan and Rio have much in common in that they both have restricted land area near the center; one an island bounded by three rivers, the other a winding strip of partly level land hemmed in by mountains on one side and by the Atlantic and the bay on the other. Whole hills have been scooped off and dumped along the shore to form boulevards, gardens and airports beyond the old water line. Only in Chicago is there anything at all similar, dictated by the same need for more and wider roads to get greater traffic ever faster to outlying new districts. At night the curving line of street lamps along the bays and the well-lighted parks and avenues recall the title Paris once held of the Ville-Lumière, a title to which Rio has some right in these days of general gloom.

Rio also has an ambitious plan, including the boring of several new tunnels and the completion of the grand Avenue Getulio Vargas, which is to cut across a crowded district now supplied with much too narrow streets; some, like the rua Ouvidor, are so narrow that at certain hours only pedestrians are allowed on them.

Belo Horizonte, new capital of Minas Gerais, and Goiânia, capital of Goiaz, have been able to start their town plans almost from scratch. The layouts have a look of Major L'Enfant rather than something done in the motor age, but still they have wide streets and many open spaces.

tro casas e meia por hora foram a media de construção em São Paulo, durante o ano de 1941. Em tais condições qualquer código de obras acaba sempre por ser sacrificado pela pressão do aumento da renda. A rua Marconi é um exemplo frisante. Esta rua está ao lado do Teatro Municipal, em seção urbana de construções de altura limitada, como o Hotel Esplanada e as lojas Mappin. O preço excessivamente elevado do terreno motivou em 1936, a proposta dos proprietários à Prefeitura Municipal de doarem o terreno necessario à abertura dessa nova rua de menos de duzentos metros de comprimento por cerca de seis de largura, onde existiam casas baixas, afim de aproveitar-se a area de ambos os lados para construção de edificios de quinze andares, maximo permitido por lei. Pois todas essas construções se fizeram em menos de tres anos. Nem Detroit nem Huston poderão apostar carreira de crescimento com São Paulo e Rio de 1940-1941.

Manhattan e Rio de Janeiro têm muita coisa de comum. Ambos contam uma area central muito limitada, a primeira uma ilha circundada por tres rios, a outra uma faixa sinuosa de terreno apertado, de um lado, por grandes montanhas e pela baía e o Atlântico, do outro. Colinas inteiras foram arrasadas e o material removido para aterrar uma nesga da baía sobre que se construíram largas avenidas, jardins e um aeroporto que hoje ocupam espaço furtado ao mar. Sómente em Chicago se fez coisa semelhante, ditada pelas mesmas necessidades de mais e mais largas vias de trânsito. A noite, as linhas curvas da iluminação das ruas ao longo da baía e as avenidas e parques bem iluminados estão como a arrebatam de Paris o título de cidade-luz, principalmente nestes tempos de escuridão geral.

O Rio sonha também um plano grandioso, no qual estão incluídas a abertura de varios tuneis e a de uma enorme radial cortando zonas

It remains to consider the work of the last years in relation to a movement which now extends to all parts of the world. First, it has the character of the country itself and the men there who have designed it. Second, it fits the climate and the materials for which it is intended. In particular, the problem of protection from heat and glare has been courageously attacked and often brilliantly solved. Third, it has carried the evolution of the whole movement some steps forward toward full development of the ideas launched in Europe and America well before the war of 1914.

Our North American slogan "safety first," sometimes puts a restraint where it is not needed. Herbert Johnson, of Racine, Wisconsin, and Fortaleza, Ceará, is a rare specimen of the American business man. He put "safety," or "resale value," well after first place and as a result has original, satisfying buildings to live and work in.

Brazil has launched out into an adventurous but inevitable course. The rest of the world can admire what has been done and look forward to still finer things as time goes on.

se estendeu por todas as partes do mundo. Mas é preciso ver que, primeiro, traz ele o caráter do próprio país e dos artistas que o lançaram; em segundo lugar, se ajusta ao clima e aos materiais de que dispõe. Em particular, a proteção contra o calor e os reflexos da luz forte foi corajosamente encarada e brilhantemente resolvida. E, em terceiro lugar, tudo isso acarretou à evolução completa do movimento alguns passos no sentido das ideias lançadas tanto na Europa como na América, antes da guerra de 1914.

À fórmula norte-americana de "a segurança acima de tudo" algumas vezes tem-se sacrificado o que deveria ser mantido. Herbert Johnson, de Racine, no Estado de Wisconsin, Estados Unidos e de Fortaleza, Ceará, é um raro espécime de homem de negócios norte-americano. Jamais ele coloca a *segurança* do valor de venda em primeira plana e o resultado são os seus edifícios agradáveis para viver e trabalhar.

● O Brasil lançou-se numa aventureira mas inevitável corrida. O resto do mundo pôde admirar o que foi feito até agora e ver que melhores coisas serão ainda produzidas à medida que o tempo passar. ●

4. Artigo de P. M. Bardi: "Apresentação de uma máquina", Revista Mirante das Artes etc. nº4, Julho/Ago de 1967.

Apresentação de uma máquina

P. M. BARDI

A arte está saindo dos trilhos habituais para se entrosar cada vez mais no dia a dia. A pintura que um tempo era atividade de comunicação popular, com o Romantismo evoluiu para o conceito de comunicação restrita, quase colóquio reservado entre o artista e o colecionador. Giotto, através dos afrescos das histórias sagradas falava às massas; Manet e van Gogh falavam a poucos amigos. O pintor restringiu cada vez mais sua posição de elite, fechou-a na torre de marfim, muitas vezes vítima da incompreensão e do silêncio. É esta, em síntese, a história da pintura contemporânea e é, talvez, este o motivo pelo qual não é popular.

Naturalmente o fenômeno da curiosidade existe, pois os protagonistas, na onda do interesse jornalístico, viram vedetes como os astros de cinema. Do milhão de visitantes da Exposição de Picasso em Paris somente algumas dezenas possuem obras do mestre. Pode ser que a comunicação para com o povo passou das igrejas e dos palácios públicos para as galerias e museus; mas é bom frisar que mudaram também o espírito e o sistema comunicativo da mensagem.

Nesta evolução, o mais recente, é como dissemos o sempre mais vivo interesse que os artistas moços demonstram para com os problemas da divulgação e situação da arte num sentido prático de comunicação. O assim chamado desenho industrial, nas suas numerosas manifestações, que vão das linhas de uma geladeira até à execução de um cartaz de rua, possibilitou a simpatia e a compreensão para com a arte em moldes de contemporaneidade, isto é, arte como expressão do pensamento e do tumultuar das idéias novas, de novidades até excêntricas, de propostas e de opiniões diversas.

A participação do artista na vivência das aspirações sociais, das conquistas do progresso, da reforma das mentalidades nos leva ao encontro de uma harmonia estética e ética, nesta civilização quase precipitada no advento da época da industrialização. Os artistas são conciliadores, ajeitadores, propiciadores das novas formas da vida.

A indústria produz bens de consumo. É necessária a mediação entre o produto e o consumidor. O caso que estamos enfocando é justamente o do industrial-estético. Trata-se do estande que a Olivetti realizou na Feira de Utilidades e Serviços de Escritório, no Parque Ibirapuera, mostrando ao público, consumidores e trabalhadores, uma máquina elétrica de escrever de último modelo. A máquina mecânica, seguindo seu desenvolvimento, vai ingressar na história como um fato renovador da escrita. Agora é a hora da elétrica. Como sempre, o problema do desenho do aparelho foi resolvido pela Olivetti dentro da tradição do desenho funcional e ao mesmo tempo grato aos olhos, bem conhecido através de uma tradição mais que famosa e que ultrapassou os limites italianos, espalhando-se, hoje, pelo mundo inteiro. Pronta a máquina, precisava de uma forma de apresentação, de acordo com seu espírito técnico e artístico. A Olivetti brasileira encontrou a solução ao convidar um esteta e

O estande da Olivetti na Feira de Utilidades e Serviços de Escritório, em São Paulo.

Este anti-estande deu muito que falar. A proposta interessou aos que se dedicam às novas formas de comunicação, especialmente quando o ex-vice-presidente dos Estados Unidos, sr. Richard Nixon, admirou a proposta Olivetti sugerindo que o conjunto fosse mandado à Feira de Montreal, como exemplo da renovação dos sistemas vigentes nos certames. O sr. Nixon entrou duas vezes no estande, dizendo que a experiência lhe parecia bastante importante. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, neste momento, está expondo o estande-anti-estande, como fato que entrosas as artes à comunicação, isto é, como fato de arte.

um pintor para resolver. O artista é Wesley Duke Lee.

Bolada e apurada a idéia, a motivação para o artista realizar, traduzir o conceito de comunicação foi fácil. Recorreu-se a uma idéia de comparação, a fim de facilitar a aceitação; o contraste entre a máquina mecanizada e a elétrica; de um lado o barulho e o esforço empregado pelo manipulador; e de outro o silêncio e a facilidade do trabalho. Numa palavra, foi proposto concentrar a atenção do visitante no alívio que a nova máquina oferece.

Deduzindo-se que neste caso o alívio é demonstrável através dos elementos ambientais característicos deste tipo de produto, imaginou-se a criação de dois ambientes em oposição, com uma circulação que na passagem oferece imediata idéia de alívio.

Wesley se encarregou de realizar arquitetonicamente a idéia com um resultado positivo. Com seu bem conhecido espírito inventivo que o leva à pesquisa tecnológica com a naturalidade com a qual é levado às pesqui-

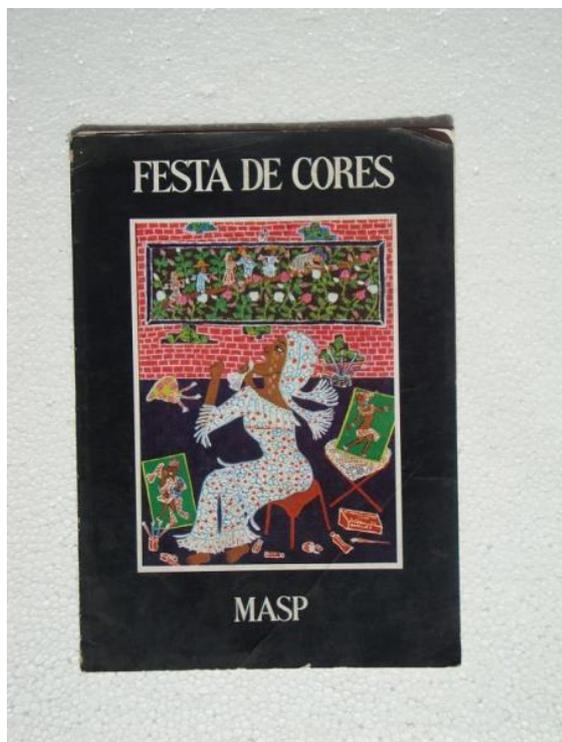
sas puramente estéticas, o artista desenhou duas câmaras de plástico com estruturas de alumínio. A arquitetura, a escultura, a pintura se fundem nesta nova expressão de arte. Wesley já na Bienal de Veneza apresentou uma "Câmara" na qual estavam indicadas todas as intenções que orientam tais conquistas destinadas a um conjunto de feira.

Trabalho sério, técnica impecável, de rápida montagem e desmontagem, pois o estande se assim podemos chamar, será remontado em outros países, para promoção da Tekne 3, a máquina que a Olivetti está agora lançando. Wesley combinou sua invenção plástica com as qualidades de pintor fora das medidas que ainda definem esta atividade e ao mesmo tempo se valeu dos materiais como elementos pictóricos e formais, estruturando com espírito geométrico o ambiente Tekne 3.

A promoção Olivetti apresenta um fato novo nas Feiras. É de se esperar que os participantes de tais empreendimentos, isto é, os industriais, pensem nas possibilidades dos artistas nas soluções desses tipos de problemas.

28

5. Imagem da capa do catálogo de exposição *Festa de cores*, 1975, no MASP, com obra de Maria Auxiliadora



6. Obra de Agostinho Batista de Freitas, *Vista de São Paulo*, óleo sobre tela, 1952. Bardi o legenda: "a self-taught artist of São Paulo who later emigrated. Encounters peddling his genre paintings in the street, he was invited up to the top of the city's highest building to paint this picture."

