

Ministério da Cultura, Museu de Arte Moderna
de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo apresentam

mam 70

Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de São Paulo

Museu de Arte
Moderna
de São Paulo

mam ||||| 70

1948
2018



Patrocínio Máster



Patrocínio



Apoio



Realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO
FEDERAL

próprias do modo como a arte moderna foi institucionalizada. Que ele escolha o célebre herói do expressionismo abstrato norte-americano para tratar disso é sintomático, inclusive, da maneira pela qual, nós aqui no Brasil, assimilamos esse modernismo de Pollock – leia-se aqui, não o Pollock artista, mas a imagem do Pollock projetada por uma política de hegemonia cultural norte-americana para o mundo, nos anos 1950 e 1960, que fizeram dos Estados Unidos o novo centro da arte ocidental. Embora a 4ª Bienal de São Paulo tenha recebido uma significativa sala Pollock como representação nacional dos Estados Unidos, nenhuma pintura dele foi incorporada ao MAM como premiação de aquisição, nem mais tarde ele foi propriamente entendido como uma lacuna nos acervos do MAM e do MAC USP. Pollock compõe esse ideário modernista internacional, mas não foi preciso que uma obra dele efetivamente estivesse aqui para nos articular a tal ideário. Bastava que fôssemos eternamente modernos, e depositários, no fim das contas, de um “cânone alternativo” – para usar uma expressão lançada pela curadoria do Panorama de 2009 –, isto é, de como nosso meio artístico dialogou com esse sistema de arte internacional.

Helouise
Costa

meta- morfo- ses da foto- grafia

entre o moderno
e o contemporâneo

Helouise
Costa
é curadora do
MAC USP

1. Este ensaio retoma e/ou reelabora muitas das ideias desenvolvidas anteriormente nas seguintes publicações: Helouise Costa. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”. *Anais do Museu Paulista*, v. 16, nº 2, 2008; Helouise Costa. “1949 – A fotografia moderna chega ao museu: os estudos fotográficos de Thomaz Farkas”. In: Ana Cavalcanti et al. *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

“[...] a fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas.” **Arlindo Machado**

Uma vista de cima para baixo nos apresenta uma tomada geral da exposição *Estudos fotográficos*, de Thomaz Farkas, montada em uma das salas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em sua sede na rua Sete de Abril. Realizada em meados de 1949, a mostra marcou o ingresso da fotografia nos museus de arte no Brasil, enquanto manifestação artística. As condições de sua realização e a radicalidade de seu projeto expográfico apontam para uma ruptura de paradigma em relação à chamada fotografia artística, de viés fotoclubista, praticada na ocasião. Tratava-se de uma mostra essencialmente propositiva, que deixava antever um novo papel para a fotografia no circuito de arte local, diante da inauguração, na capital paulista, de um dos primeiros museus de arte moderna do País.

Tomando a mostra *Estudos fotográficos* como ponto de partida, este ensaio irá percorrer algumas das exposições e ações realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), que consideramos emblemáticas para a afirmação da fotografia como modalidade artística.¹ Pretende-se identificar preocupações comuns, que foram se entrelaçando ao longo da história das duas instituições e fizeram delas guardiãs de importantes acervos para o entendimento do processo de musealização da fotografia e de sua integração ao universo da arte contemporânea a partir da década de 1970. Propõe-se, assim, o estabelecimento de paralelos e contrapontos entre diferentes conjuntos de obras que testemunham o rompimento das rígidas fronteiras entre arte e fotografia e a instauração de um campo expandido em que a imagem fotográfica abdica da obrigatoriedade do suporte bidimensional e ganha o espaço por meio de objetos, livros de artistas, instalações e vídeos, entre outras possibilidades.

Estudos fotográficos: pensando a fotografia como arte moderna

A missão institucional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de consolidar e difundir a arte moderna no Brasil, não se limitou à afirmação dos meios tradicionais. Logo de início, o MAM incluiu a arquitetura, a fotografia e o cinema entre as modalidades artísticas por ele contempladas, numa clara referência ao modelo congênere norte-americano do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), inaugurado duas décadas antes.² A Comissão de Fotografia, já instituída por ocasião da abertura da mostra inaugural do MAM, foi formada por Thomaz Farkas, Francisco Albuquerque, Benedito Duarte e Eduardo Salvatore.³

Não por acaso, todos os membros da Comissão de Fotografia do MAM eram integrantes do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), entidade que congregava os praticantes da fotografia artística no Estado de São Paulo e organizava o Salão Internacional de Arte Fotográfica, apresentado anualmente na Galeria Prestes Maia. O FCCB teve presença constante na programação do museu até meados da década de 1950, como demonstra a realização das exposições individuais de três de seus associados, entre os quais Thomaz Farkas, e a intermediação de uma mostra coletiva de fotografia alemã.

Muito embora Thomaz Farkas tenha idealizado *Estudos fotográficos* como uma retrospectiva de sua produção, durante o período em que ainda era membro do FCCB, a exposição distanciou-se radicalmente dos protocolos de exibição da fotografia artística preconizados pelo fotoclubismo. O padrão adotado na década de 1940 envolvia o uso de molduras e *pas-se-partouts*, além da distribuição das fotos em linha reta, com espaçamentos regulares.⁴ Tendo se filiado ao Bandeirante em 1942, Farkas foi um dos pioneiros da fotografia moderna naquele contexto, juntamente com Geraldo de Barros e German Lorca. Ele passou a utilizar enquadramentos atípicos e adotou um rigoroso apuro formal, chegando algumas vezes aos limites do abstracionismo [p. 121]. Ao mesmo tempo, lançou um olhar

Exposição *Estudos fotográficos*, de Thomaz Farkas, montada no MAM, em sua sede na rua Sete de Abril, 1949. Fonte: Thomaz Farkas Estate.

2. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) foi inaugurado em 1929 de acordo com projeto de Alfred Barr, que previa a organização do museu em torno de departamentos específicos, entre os quais os de pintura e escultura, arquitetura, fotografia e cinema. Já as comissões instituídas por ocasião da fundação do MAM contemplavam as áreas: arquitetura, cinema, folclore, fotografia, música, pintura e escultura, além das comissões de exposições e de gráfica. Ver: Sybil Gordon Kantor. *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA e Londres: MIT Press, 2002; Léon Degand. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949 (catálogo de exposição), pp. 10-1.

3. Léon Degand, op. cit.

4. Sobre os salões fotoclubistas ver: Helouise Costa. "O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo". In: Adriano Pedrosa (org.). *MASP FCCB*. Coleção Museu de Arte de São Paulo-Foto Cine Clube Bandeirante. São Paulo: MASP, 2016.



renovado, de caráter documental, sobre aspectos da cultura popular carioca e sobre os bastidores de espetáculos de dança moderna. *Estudos fotográficos* iria, portanto, transitar entre o figurativismo e o abstracionismo, materializando, no âmbito da fotografia, o debate trazido pela exposição inaugural do MAM realizada alguns meses antes.

A exposição de Thomaz Farkas no MAM foi aberta em 21 de julho de 1949, paralelamente à mostra de pinturas abstratas de Cícero Dias, e contou com projeto expográfico dos arquitetos Jacob Ruchti e Miguel Forte.⁵ Na parede principal da sala foi instalada uma estrutura formada por faixas paralelas, sobre as quais foram fixadas fotografias em diferentes alturas, de maneira esparsa e irregular. É possível identificar também, por meio dos registros fotográficos da exposição, que nessa mesma estrutura foram dispostos quadrados e retângulos, alguns claros e outros escuros, que intensificavam o caráter gráfico da montagem e explicitavam a sua filiação aos princípios construtivos. A estrutura conferia leveza às fotografias, que pareciam flutuar, devido à distância que guardavam da parede e das sombras projetadas sobre ela. A exposição contou, ainda, com suportes prismáticos, de corte triangular, fixados por meio de fios no teto e no piso da sala, onde foram exibidas fotografias de dança, com o objetivo, ao que tudo indica, de intensificar a ideia de movimento.

A ausência de molduras, a distribuição dinâmica das imagens e a variação de cores e/ou tons das paredes e suportes constituem alguns dos recursos empregados na exposição *Estudos fotográficos*, que ainda hoje surpreendem pelo impacto visual e pela excepcionalidade em relação às mostras de fotografia realizadas no período.⁶ A recepção da exposição pode ser avaliada, em parte, pelas matérias publicadas na grande imprensa e nas revistas especializadas, que analisaram as fotografias de maneira isolada, sem levar em consideração o projeto como um todo.⁷ Além disso, ignoraram o fato de ter sido a primeira exposição de fotografia realizada em um museu de arte no Brasil, o que poderia ter iniciado um debate sobre o estatuto da fotografia enquanto arte moderna e sua musealização. Essa mostra só encontraria paralelo na exposição *Fotoforma*, realizada por Geraldo de Barros, pouco tempo depois, no Museu de Arte de São Paulo (MASP).⁸ [p. 125]

5. A participação de profissionais de arquitetura na elaboração de projetos e montagens de exposições era algo inusual naquele período no país. Miguel Forte depois iria atuar no projeto expográfico do Pavilhão da 1ª Bienal de São Paulo no Trianon. Ver: Mônica Junqueira Camargo. Arquiteto Miguel Forte, 1915-2002. Arqtextos. Vitruvius, 030.05 ano 03, nov. 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/03.030/732>.

6. Até o momento não foram encontrados o projeto da exposição ou documentos escritos a respeito. A descrição aqui apresentada baseia-se unicamente na análise dos registros fotográficos produzidos por Thomaz Farkas.

7. Ver: “Fotografias de Thomaz Farkas”. *O Estado de São Paulo*, Seção Arte e Artistas, 6 ago. 1949, p. 6 [s.a.]; “Exposição Thomaz Farkas”. *Iris*, nº 29, jun. 1949, pp.17-8 e 20; “Exposição Thomaz J. Farkas”. *Boletim Foto Cine*, nº 39, jun. 1949, p. 14.

8. Sobre a exposição *Fotoforma*, ver: Heloisa Espada. *Geraldo de Barros e a fotografia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles e Sesc, 2014.

9. Miguel Forte e Ruchti fizeram juntos uma viagem de estudos aos Estados Unidos no final do curso de arquitetura realizado na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Já Thomaz Farkas tinha viajado com seu tio para comprar materiais e equipamentos para a Fotóptica. Ver: Miguel Forte. *Diário de um jovem arquiteto. Minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2001.

10. Essa descoberta foi apresentada pela curadora Sarah Meister em sua conferência no Seminário “In Black and White: photography, race and the modern impulse in Brazil at Midcentury”, realizado no MoMA em maio de 2017. Sobre a exposição *In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography*, ver: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2396?#installation-images>.

11. “Probably, I must have forgotten, while I was there, to tell how impressed I was with everything in the museum, and how nice it was from you to receive me. I am only sorry that I cannot take part more fully in the museum's activities in New York. What I saw in the States was excellent and it was like a cold shower in a warm day: refreshing and revigorating. [...] There is something else: in S. Paulo there will be a Museum of Modern Art, opening on jan. 25. Somehow they put me on the photography committee and I would like to ask you extra-officially if there would be any means to loan some pictures or do some kind of exchange activities”. Fonte: Thomaz Farkas Estate (tradução livre da autora).

É importante destacar que, assim como Ruchti e Forte, Farkas havia viajado para os Estados Unidos, entre 1947 e 1948, antes de conceber a exposição do MAM.⁹ As visitas que eles realizaram a museus e galerias norte-americanos, em especial ao MoMA, deixaram marcas profundas na mostra do MAM, seja nas soluções expográficas adotadas, seja na própria concepção de fotografia que a exposição veio a materializar. Pesquisas recentes demonstraram que Farkas teve oportunidade de visitar a exposição *In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography*, que contou com a curadoria de Edward Steichen e ficou em cartaz no MoMA entre abril e julho de 1948.¹⁰ Algumas das soluções ali adotadas foram adaptadas para a exposição do MAM, tais como a abolição das molduras, variação do tamanho e formato das imagens, além do uso de diferentes tons ou cores nos suportes.

Thomaz Farkas deixa claro o impacto que a viagem lhe causou em correspondência enviada a Edward Steichen após o seu retorno ao Brasil, em janeiro de 1949. Farkas informa ao diretor do Departamento de Fotografia do MoMA já ter enviado pelo correio as cópias de suas fotos, como haviam combinado, e demonstra o seu comprometimento com a inauguração do MAM, externando sua intenção de incluir a fotografia na programação do museu em futuro próximo.

Provavelmente eu devo ter esquecido enquanto estive aí de dizer o quanto fiquei impressionado com tudo no museu e como foi gentil de sua parte me receber. Eu apenas lamento não ter podido participar mais intensamente das atividades do museu em Nova York. O que eu vi nos Estados Unidos foi excelente e foi como uma ducha fria em um dia quente: refrescante e revigorante. [...] Há mais uma coisa: em São Paulo haverá um Museu de Arte Moderna abrindo no dia 25 de janeiro. De alguma forma acabaram me colocando no Comitê de Fotografia e eu gostaria de perguntar a você extraoficialmente se haveria meios para empréstimo de algumas fotografias ou para fazer algum tipo de intercâmbio de atividades.¹¹

Farkas antecipa a Steichen o fato de ter sido convidado para assumir a Comissão de Fotografia do museu brasileiro, o que veio, de fato, a se concretizar. Ele só não sabia que tal comissão teria vida curta e seria extinta já em outubro de 1949, inviabilizando que colocasse em prática os seus planos para o museu.¹²



A exposição *Estudos fotográficos*, de Thomaz Farkas, foi antes de tudo uma aposta na expansão da fotografia para além das regras da fotografia artística, dos usos aplicados da imagem fotográfica e das categorias estanques da arte moderna. Além disso, colocou-se em consonância com o que se fazia naquele momento na capital cultural norte-americana, especialmente no MoMA e na Galeria Peggy Guggenheim. Talvez seja justamente por esses motivos que sua proposta não tenha sido bem compreendida e assimilada no circuito local, seja no campo da arte, seja no ambiente fotoclubista.

Após a realização dessa mostra, o MAM iria apresentar exposições de outros dois membros do FCCB: German Lorca, em junho de 1952, e Ademar Manarini, em julho de 1954. [p. 123; p. 124] Além disso, o clube ocupou uma sala especial na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, quando o evento ainda integrava as atividades do museu. Um editorial do *Boletim Foto Cine*,

Exposição *In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography*, realizada no MoMA em 1948. Fonte: MoMA Archives. Foto: © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

12. A notícia da extinção das comissões do MAM foi comunicada a Thomaz Farkas por Lourival Gomes Machado, então diretor do museu. Lourival Gomes Machado. Correspondência datada de 18 out. 1949 (datilografada). Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, Fundo MAM SP.

13. “Nota do mês”, *Boletim Foto Cine*, dez. 1954.

14. Sobre a produção fotográfica de Fernando Lemos, ver: Vera d'Horta (org). *Lá e cá – retrospectiva Fernando Lemos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

publicado no fim de 1954, demonstra a existência de um projeto de colaboração entre o FCCB e o MAM, que previa a realização de ações de médio e longo prazo.

Podemos anunciar a feliz conclusão de um convênio entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Foto Cine Clube Bandeirante para a realização – já agora em caráter oficial e em íntima colaboração entre as duas entidades – do Concurso Internacional de Fotografia Moderna, integrando a III Bienal a se realizar no próximo ano, bem como para a criação do Museu de Fotografia, realizações cujo alcance, significado e importância não precisamos esclarecer.¹³

Não foi possível determinar o motivo pelo qual tal convênio não veio a se concretizar, mas o fato é que a última ação conjunta entre o museu e o Bandeirante foi a realização da mostra *Otto Steinert e seus discípulos*, apresentada em meados de 1955.

Nos seus primeiros seis anos de existência, o MAM promoveu uma fotografia de herança modernista, que transitava entre o figurativismo e o abstracionismo, tal como praticada por alguns dos membros do FCCB. A única exceção ficou por conta de uma mostra de Fernando Lemos, fotógrafo não filiado ao clube, realizada entre agosto e setembro de 1953, que incluía também imagens de viés surrealista.¹⁴ [p. 133] A partir de 1955, o MAM deixaria de ter uma agenda regular dedicada à fotografia, que seria retomada somente na década de 1980. A transferência de seu acervo para a Universidade de São Paulo em 1963 instaurou uma grave crise institucional, que explica em grande parte esse longo hiato. Cabe destacar que as exposições realizadas no período não resultaram na incorporação de fotografias ao acervo. A vertente modernista do FCCB teria de aguardar algumas décadas para ingressar de fato no MAM.

A fotografia experimental e o colecionismo multimídia no MAC USP

A chegada da década de 1970 marca o início de um período de grande vitalidade para a fotografia no Brasil, na medida

em que ela ingressa pela primeira vez nos acervos dos museus de arte, torna-se objeto de um novo mercado, com o surgimento das galerias especializadas, e passa a integrar o repertório de artistas contemporâneos, desejosos de questionar a autonomia da obra de arte apregoada pelo modernismo. Segundo Walter Zanini, primeiro diretor do MAC USP, a fotografia teve um papel fundamental naquele contexto: “Havia uma certeza da importância da mídia fotográfica. A entrada da fotografia no museu veio no bojo da explosão dos suportes tradicionais. De um lado estavam os fotógrafos clássicos e de outro a desmaterialização”.¹⁵

A dualidade apontada por Zanini marcou a presença da fotografia no museu a partir de então.¹⁶ Entre maio e junho de 1970, o MAC USP apresentou uma grande exposição do fotógrafo Henri Cartier-Bresson organizada pelo MoMA, com curadoria de John Szarkowski. A excelente repercussão da exposição na imprensa e o sucesso junto ao público visitante fundamentaram a criação de uma comissão encarregada de implantar um Setor de Fotografia no museu. A primeira exposição organizada pelo grupo, intitulada *9 fotógrafos de São Paulo*, contou com George Love, Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Boris Kossoy, Cristiano Mascaro, José Xavier, Derli Barroso, Miguel Viglioglia e Aldo Simoncini. Os participantes apresentaram trabalhos muito diversos entre si, não apenas em relação à temática, mas também aos modos de expor e às abordagens, que questionavam, em grande medida, a fotografia documental, avançando as fronteiras rumo à ficção [p. 128; p. 131]

A explosão dos suportes tradicionais mencionada por Walter Zanini abriria caminho para o experimentalismo. É o que mostra boa parte das exposições realizadas no MAC USP na década de 1970, cujo principal objetivo era atualizar o acervo do museu em relação à produção contemporânea.¹⁷ Dentre aquelas mais diretamente vinculadas à imagem fotográfica estava a *Fotografia experimental polonesa*, apresentada em 1974,¹⁸ e a mostra *Multimedia 3* que, já em 1976, chamava a atenção para o uso da fotografia na arte conceitual – dela participaram obras de Regina Silveira [pp. 175, 184-5], Artur Barrio [p. 180] e

15. Entrevista concedida por Walter Zanini à autora em abr. 2006.

16. Uma análise detalhada da presença da fotografia no MAC USP pode ser encontrada no artigo já mencionado: Helouise Costa. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”.

17. Sobre a atuação de Walter Zanini no MAC USP, ver: Cristina Freire. *Walter Zanini, escrituras críticas*. São Paulo: Anna-blume, 2014.

18. Essa exposição foi apresentada no Centro de Arte y Comunicación (CAYC) antes de ser enviada ao Brasil. Tratava-se de uma instituição fundada em 1968, na cidade de Buenos Aires, dirigida por Jorge Glusberg, voltada para a promoção, exibição e reflexão sobre arte segundo uma perspectiva ampla e interdisciplinar. A maioria dos artistas que fizeram parte da exposição *Fotografia experimental polonesa* são hoje considerados expoentes do conceitualismo em seu país e têm sido objeto de estudos e exposições retrospectivas recentes.

19. “O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética”. Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 102.

20. Ver: Helouise Costa. *Waldemar Cordeiro e a fotografia – arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

21. Entrevista fornecida à autora em abril de 2006.

Regina Vater [p. 178], entre outros. Mesmo sem alarde, a imagem fotográfica fez-se presente também nas mostras voltadas à produção de jovens artistas, como em algumas edições da *Jovem Arte Contemporânea*, e na *Prospectiva’74*, sendo que essa última estabeleceu um intenso intercâmbio internacional. Por volta de meados da década de 1970, evidencia-se a opção de Zanini pelo entendimento da fotografia como integrante das poéticas contemporâneas e não como obra de arte autônoma. [p. 127; p. 142; p. 158; p. 182]

Todas essas exposições trouxeram a público as inquietações de fotógrafos e artistas a respeito da arte e da sociedade, num momento de violenta repressão política, não só no Brasil como em diversos países da América Latina e do Leste Europeu. Nesse contexto, os “fazedores de objetos”, para usar um termo empregado por Hélio Oiticica,¹⁹ talvez tenham sido os primeiros a romper com a autonomia da pintura e da escultura modernas. A trajetória de Waldemar Cordeiro é emblemática nesse aspecto, na medida em que ele abandona o concretismo e passa a se dedicar à produção de objetos. Denominados de “popcretos” por Augusto de Campos, esses objetos materializam uma crítica aos acontecimentos da década de 1960 e com frequência incorporam a imagem fotográfica,²⁰ como é o caso de *O beijo*, um dos primeiros popcretos produzidos por Cordeiro. A obra foi apresentada no Panorama da Arte Brasileira de 1972, no MAM, um ano antes da morte do artista, e doada posteriormente ao MAC USP por sua família.

Por meio do humor e da ironia, *O beijo* aponta para o avanço dos meios de comunicação de massas no Brasil, para o fenômeno de apropriação e reapropriação contínua das imagens pela indústria cultural e para a mercantilização das relações humanas. [pp. 136-7] Muitos desses questionamentos encontram fortes ressonâncias no acervo do MAC USP, em especial nas obras dos artistas poloneses anteriormente mencionados, assim como em obras incorporadas em anos mais recentes. A fragmentação do corpo, a exploração do autorretrato e a ênfase na materialidade da imagem fotográfica também são recorrentes. [pp. 138-9; p. 147; p. 157] Vê-se, ainda, a autorreferencialidade de certas obras que se remetem à história da arte e, ainda, a problematização das relações entre o pictórico e o fotográfico. [pp. 134-5; p. 144; p. 145; p. 165; pp. 166-7]

De acordo com Walter Zanini, as exposições realizadas no MAC USP na década de 1970 deram início a um “coleccionismo multimídia” no museu.²¹ De fato, o entendimento da fotografia no contexto ampliado das práticas artísticas contemporâneas marcou o perfil do acervo do MAC USP desde então. Após os anos 1970, a universidade não mais disponibilizaria verbas para aquisições e o museu não iria estabelecer ações específicas para angariar doações de obras ao longo das décadas seguintes. Somente na gestão de Tadeu Chiarelli como diretor do MAC USP, entre 2010 e 2014, seria retomada uma política de aquisições, o que resultou na incorporação de obras que vieram reforçar o perfil original do acervo no que tange à fotografia, princípio que continua vigente atualmente no museu. [pp. 168-9; pp. 170-1]

Fotografia pura e fotografia contaminada no acervo do MAM²²

Após a retomada de suas atividades e das ações que visavam à constituição de um novo acervo, o MAM implantou a I Trienal de Fotografia, em 1980. Sob o patrocínio da Kodak do Brasil, a mostra resultou no núcleo inicial de fotografias do museu com as obras premiadas na ocasião, sendo todas de cunho documental ou fotojornalístico. Esse núcleo contemplou obras de Orlando Brito, Anna Mariani e Caíca, entre outros. Apesar de sua importância institucional, o evento não teve continuidade e foi substituído pela I Quadrienal de Fotografia, realizada em 1985. Mesmo tendo gerado um novo conjunto de aquisições – Alair Gomes, Madalena Schwartz e Carlos Fadon Vicente –, a mostra também se limitou a uma única edição. A ausência de ações sistemáticas voltadas à aquisição de fotografias perdurou até meados da década de 1990. Destaca-se, enquanto iniciativa isolada, a incorporação de obras de Paula Trope e Rochelle Costi, como Prêmio Aquisição do Panorama da Arte Brasileira 1995.²³

A situação só iria se modificar a partir de 1996, quando o museu passou a investir no colecionismo fotográfico segundo duas

22. Sobre a presença da fotografia no acervo do MAM, ver: Tadeu Chiarelli. “A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: Eder Chiodetto. *Dez anos do Clube de colecionadores de fotografia do MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

23. As obras foram *Triptico* (da série *Os meninos*) e *Para as dúvidas da mente*, respectivamente. Paula Trope e Rochelle Costi integram uma nova geração surgida no final dos anos 1980, constituída por produtores de imagens que não se autoidentificavam como fotógrafos e que iriam marcar a fotografia nas décadas de 1990 e 2000. Podemos citar também Rosângela Rennó, Rubens Mano, Cássio Vasconcelos e Cristina Guerra, entre outros.

24. Destaca-se aqui a mostra *Identidade/Não identidade: a fotografia brasileira atual*, realizada em 1997.

25. O conceito de fotografia contaminada foi estabelecido por Chiarelli, pela primeira vez, na curadoria da exposição de mesmo nome realizada no Centro Cultural São Paulo, no segundo semestre de 1994. Nessa exposição, ele apresentou obras de Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Rochelle Costi, Rosana Paulino e Rubens Mano, entre outros. Ver: Tadeu Chiarelli. “A fotografia contaminada”. In: Tadeu Chiarelli. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

26. Ao longo desse período o projeto contou com os seguintes curadores responsáveis: Tadeu Chiarelli (2000-2006) e Eder Chiodetto (desde 2007).

27. Não se pode deixar de comentar a contribuição do Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld, recebido pelo MAM em 2006, para o enriquecimento do acervo no que se refere à fotografia, mesmo se considerando o caráter provisório dos comodatos. [p. 154]

frentes: a “fotografia pura” e a “fotografia contaminada”. Tais parâmetros, estabelecidos pelo então curador-chefe do museu, Tadeu Chiarelli, estiveram na base do programa de aquisições que ele implantou em sua gestão, entre 1996 e 2000, bem como das exposições que privilegiaram a fotografia, realizadas sob sua curadoria.²⁴ Segundo ele, a fotografia pura seria “entendida como aquela fotografia fundamentalmente bidimensional e voltada para a exploração das especificidades do meio fotográfico”, ao passo que o adjetivo “contaminada” referia-se à fotografia “interessada em articular as especificidades da modalidade fotográfica com outras modalidades artísticas, como a performance, a instalação, o objeto tridimensional etc.”.²⁵ Esses parâmetros resultaram na incorporação de um amplo espectro de proposições artísticas ao acervo do MAM, seja por meio de obras de artistas como Rosângela Rennó, Rubens Mano, Cris Bierrenbach, Vicente de Mello, Mauro Restiffe e Marcelo Zocchi, seja por intermédio das fotografias de German Lorca, Tuca Reinés, Tiago Santana, Rômulo Fialdini, Cristiano Mascaro e Luiz Braga, para citar apenas alguns. [p. 151; p. 159]

A política estabelecida por Chiarelli para a fotografia ganharia continuidade por meio do Clube de Colecionadores de Fotografia. Criado em 1999 por iniciativa de Rejane Cintrão e colocado em prática no ano seguinte, tinha como objetivo ampliar o acervo e, ao mesmo tempo, incentivar o colecionismo privado. O clube completa 18 anos em 2018, quando se comemora o aniversário de sete décadas do museu.²⁶ Um olhar retrospectivo sobre as obras encomendadas no âmbito desse programa denota a sua importância para a ampliação do acervo e o aprofundamento dos debates sobre os limites do fotográfico.²⁷ As escolhas têm buscado cobrir lacunas históricas e ao mesmo tempo investir na produção contemporânea. [p. 122; p. 129; p. 132; p. 149; p. 164; p. 191]

•

No arco temporal que abarca os setenta anos de existência do MAM, buscou-se estabelecer um paralelo inédito entre os acervos dos dois museus – MAM e MAC USP –, no que tange ao fotográfico. Revela-se, assim, o caráter complementar que

assume o patrimônio angariado por essas duas instituições colecionadoras para a revisão das narrativas acerca das metamorfoses pelas quais passou a fotografia – não só como objeto, mas como conceito – ao longo das últimas sete décadas no Brasil.²⁸ Que a presente exposição e a salutar proximidade que ela materializa entre os dois museus não nos deixe esquecer que as obras que integram os acervos de qualquer museu trazem as marcas das negociações, dos conflitos e dos consensos que possibilitaram a sua institucionalização – marcas que fazem da arte, afinal, uma poderosa ferramenta crítica para projetarmos o futuro que desejamos, enquanto sociedade, para as nossas instituições.

28. Novas possibilidades de contextualização da presença da fotografia nos acervos dos museus de arte têm surgido nos últimos anos, como mostra a excelente pesquisa de Mariano Klatau Filho. Ver: Mariano Klatau. *Antilogias: o fotográfico na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017.

Felipe
Chaimovich

da ilustração pedagógica ao museu como escola