



Reflexões sobre o acervo de obras-projetos MuBE *Reflections on the collection of MuBE artwork projects*

Cauê Alves

ORCID: 0000-0002-0373-8989

Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP, Brasil.

Resumo

O artigo se propõe a refletir sobre o acervo de obras-projeto, construído entre 2016 e 2020, no Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia. Mais do que apenas abrigar obras no sentido tradicional, o MuBE guarda registros e documentação para futuras remontagens. O museu passou a colecionar proposições artísticas, projetos e ideias. Isso traz implicações para a curadoria, relações distintas com o espaço museológico e outras concepções de conservação de obras. A partir de elementos da história da instituição, o texto discute alguns dos trabalhos que integram esse novo acervo.

Palavras-chave

Curadoria. Acervo. Museu. Arte contemporânea. Projeto de artista.

Abstract

This paper aims to reflect on the collection at Brazilian Museum of Sculpture and Ecology (MuBE) consisting of artwork projects, acquired between 2016 and 2020. Besides being the home for the art works, MuBE has kept records and documentation for the assemblage of future exhibitions. The museum has been collecting artists proposals, projects and ideias. This implies changes for affects the curatorship, the relationship with the museum as a space and other concepts regarding artwork conservation. Based on elements about the institution's history, the text discusses some of the artworks that integrate this new collection.

Keywords

Curation. Collection. Museum. Contemporary art. Artists' project.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

Para artistas conceituais, tal como definiu Sol LeWitt em “Parágrafos sobre arte conceitual” (1967), o aspecto mais importante de uma obra é a ideia ou o conceito, já que a obra não sofreria transformação durante a sua montagem. Para o artista estadunidense, “todo o planejamento e tomadas de decisão são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório” (SOL LEWITT, 2006, p. 176). Nesse sentido, a arte tende para a desmaterialização, realizando-se plenamente como ideia em vez de proporcionar experiências sensoriais.

Para artistas conceituais como Joseph Kosuth, é fundamental que se separe a arte da estética, já que a estética está etimologicamente ligada ao campo do conhecimento sensível, que seria menor e por isto desvalorizado. Nessa vertente, a parte física das obras, sua materialidade, não possui a mesma relevância de seu conceito. Kosuth questiona a natureza da arte e enfatiza a arte como proposição: “A validade das proposições artísticas não é dependente de qualquer pressuposição empírica, muito menos de qualquer pressuposição estética acerca da natureza das coisas” (KOSUTH, 2006, p. 220). Em 1967, a crítica de arte Lucy Lippard escreveu sobre a tendência que “parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e, se continuar a prevalecer, pode resultar no fato de o objeto se tornar completamente obsoleto” (LIPPARD, CHANDLER, 2013, p. 151).

É verdade que essas questões sobre a arte conceitual não se manifestaram do mesmo modo no Brasil. As proposições artísticas daqui se afastam da vertente anglo-saxã das décadas de 1960 e 1970. É inegável que existem diferenças entre a produção artística brasileira e o legado conceitual dos cânones europeus e norte-americanos. Segundo Cristina Freire, entre as estratégias que os artistas latino-americanos recorreram durante a década de 1970 e que modificaram os modos de produção da arte, estão: “A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, a participação do público [...]” (FREIRE, 2009, p. 165). Não nos interessa aqui buscar uma definição precisa do conceitualismo latino-americano, apenas registrar como artistas contemporâneos das gerações seguintes valorizam a ideia em relação ao aspecto artesanal do fazer artístico e fazem a crítica à noção de arte como objeto único e insubstituível. Já que muitas vezes a execução do trabalho pode ser delegada para outros sem que isso altere ou descaracterize o sentido da obra.

As relações que parte dos artistas latino-americanos estabelece com a noção de projeto, com os materiais e com as instituições são diversas da tradição conceitual hegemônica. Em relação às instituições, talvez isso se deva também porque os museus por aqui ainda não estão consolidados e institucionalizados como os europeus e norte-americanos. Entretanto, as concepções e vertentes variam dependendo da trajetória e poética de cada artista. Daí a necessidade de abordar a singularidade de cada um dos trabalhos.

Para além de uma definição ampla e geral de certa tendência da arte contemporânea, o objetivo do presente artigo é discutir a noção de obra-projeto no novo acer-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

vo do MuBE e refletir sobre possíveis relações que esses trabalhos possam ter com a valorização da ideia e de projeto. Os trabalhos que integram o acervo do MuBE foram concebidos em sua maioria entre os anos 2016 e 2020, com exceção da obra “Retro 73” (1973-2020), de Gerty Saruê, e “Prismatic Appearance” (1975), de Lygia Okumura.

O acervo de obras-projeto não implica necessariamente uma arte desmaterializada tal como formulou Lucy Lippard em relação à arte conceitual. Tampouco esse acervo poderia ser classificado dentro da categoria conceitual. Mas é fundamental compreender que os materiais usados pelos artistas e suas ações, mesmo que estejam carregados de sentidos, podem eventualmente ser substituídos e refeitos. Em todos os projetos, o importante não é a preservação do aspecto físico das obras, mas das ideias dos artistas, dos procedimentos, concepções e variáveis para que as peças possam ser reconstruídas quando necessário.

Para vários artistas da vanguarda dos anos de 1960 e 70, a relação com as instituições era conflituosa, basta lembrar da impossibilidade de Hélio Oiticica lançar o “Parangolé” dentro na área interna do MAM-Rio junto com os integrantes da Mangueira, em 1965; o embate que Nelson Leirner provocou com o “Porco Empalhado” (1967), no Salão de Arte Moderna de Brasília; o manifesto de Arthur Barrio, de 1970, “contra as categorias de arte/ contra os salões/ contra as premiações/ contra os júris/ contra a crítica de arte” (BARRIO, 2006, p. 262) ou a recusa de o “Corpo é a obra”, de Antonio Manuel, pelo júri do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1970.

Já os artistas que integram o novo acervo do MuBE, em sua maioria, doaram a pedido da curadoria suas obras-projeto para o museu, adotando um espírito de colaboração para a construção de uma instituição que durante grande parte de sua história não possuía o reconhecimento público e relevância no meio cultural do país. Existe nessa atitude, em vez de crítica institucional, um desejo de participação, uma adesão ao projeto curatorial de construção coletiva do acervo do museu. Graças principalmente à colaboração dos artistas, além de associados, conselheiros, diretores e parceiros, o MuBE passou por um processo de revitalização que começou em 2016 e aos poucos foi amadurecendo.

Breve história do MuBE

O MuBE foi concebido nos anos de 1980 a partir da organização da sociedade civil, em pleno processo de abertura política, numa luta pela preservação de áreas verdes na cidade, em especial no bairro nobre do Jardim Europa. O mote inicial para a criação do MuBE foi a questão ecológica que ganhou força com a mobilização dos moradores do entorno contra a construção de um shopping center na área. O empreendimento comercial havia sido noticiado depois da derrubada de um grande conjunto de árvores. O proprietário da área, Alexandre Kliot, tinha adquirido a casa de Salomão e Luba Klabin, onde antes havia um bosque.

Entretanto, ao longo dos primeiros 21 anos do MuBE, a ecologia acabou sendo eclipsada pela escultura. Apesar do projeto inicial de Paulo Mendes da Rocha indicar a construção de um museu de escultura e ecologia, a instituição foi inaugurada em 1995

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

apenas com o nome de Museu Brasileiro da Escultura. O hoje premiado arquiteto foi escolhido na época, por unanimidade pelo júri, a partir de um concurso realizado às pressas em 1986, ano em que a prefeitura desapropriou a área e fez a concessão do terreno para a então Sociedade de Amigos dos Museus com a condição de que ali se erguesse um museu. Parte dessa mudança de rota que enfatizou a escultura se deve ao fato de os herdeiros de Victor Brecheret — que moravam na rua atrás do terreno onde foi construído o MuBE — terem levado essa demanda e participado ativamente das mobilizações para a fundação do museu.

Entre 1995 e 2007, Marilisa Rathasam esteve na presidência do MuBE. Embora no início Fabio Magalhães, à frente da curadoria da instituição, tenha sido responsável pela elaboração de uma programação relevante e com exposições internacionais de peso; aos poucos, principalmente depois de sua saída, a instituição foi perdendo credibilidade e relevância no circuito da arte. O MuBE ficou conhecido na cidade mais como um lugar de eventos do que como um museu atuante. Entre 2008 e 2015, já sob a presidência de Jorge Landmann, o MuBE fez uma transição para que pudesse passar por um intenso processo de revitalização. Em 2016, foi implementado, sob a liderança de Flavia Velloso, um projeto de reestruturação. Com a contratação de um curador-chefe, o autor desse texto, o MuBE pode elaborar uma grade de exposições coerente, uma política de construção do acervo e ganhou nova gestão. Os eventos deixaram de ser a principal fonte de renda para que o MuBE se sustentasse financeiramente, e um plano anual foi pela primeira vez enviado para o então Ministério da Cultura. O estatuto do museu foi revisto, uma nova diretoria foi eleita, novos associados e conselheiros entraram para a instituição que foi renomeada para Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia. Foi iniciado um plano museológico, e o MuBE se tornou mais dinâmico. A partir de então, o museu passou a enfatizar um olhar contemporâneo sobre a arte para ampliar o entendimento das pessoas sobre a ocupação do espaço e incorporando as expressões que dialogam com arquitetura e ambiente.

Acervo de obras-projeto

No mesmo ano da inauguração do prédio do MuBE, em 1995, Paulo Mendes da Rocha desenvolveu o projeto de um anexo. Entretanto, ele até hoje não saiu do papel. O prédio seria percebido como um volume semelhante ao vizinho Museu da Imagem e do Som e poderia abrigar uma reserva técnica, uma biblioteca e escola de artes, além permitir a ampliação da atuação do MuBE. Sem dúvida, a falta de uma reserva técnica para o museu limita as possibilidades de elaboração de uma política de construção de seu acervo.

O novo programa de expansão do acervo do MuBE, a partir de projetos de artistas, aponta um caminho pertinente para o museu e, ao mesmo tempo, leva em conta a falta de um espaço adequado para o condicionamento de obras de arte tradicionais. O projeto de um novo acervo também abrange um campo relevante para a preservação da arte contemporânea, uma vez que são raras as instituições que se especializam nesse tipo de trabalho em que as ideias dos artistas é que devem ser preservadas. Em

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

vez de guardar a parte física das obras, o novo acervo é construído de obras em que os materiais não precisam ser conservados. Assim, a nova coleção de obras-projeto do MuBE é também um arquivo de proposições artísticas. Os projetos são realizados para as exposições e, quando elas terminam, podem ser desfeitos. O museu armazena registros e documentação para futuras remontagens. Mais do que apenas abrigar obras no sentido tradicional, o MuBE adquire o direito de realizar os projetos dos artistas de acordo com as indicações e instruções catalogadas.

Durante o processo de tombamento das obras-projeto, o MuBE colhe o depoimento dos artistas, registra procedimentos e guarda um detalhado descritivo técnico, uma espécie de manual de montagem. Entre as questões que os artistas respondem para o setor de documentação e conservação do museu, estão: a) reflexões sobre a escolha dos materiais e indicações sobre a possibilidade de no futuro, caso os materiais usados originalmente nas obras talvez não estejam mais disponíveis, serem substituídos por outros compatíveis com o conceito do projeto; b) os artistas são estimulados a refletir sobre a especificidade de suas obras em relação aos espaços em que foram montados, possibilidades de remontagens em outros lugares e empréstimos para instituições que eventualmente os requisitem; c) os projetos são indagados e documentados, com possíveis dúvidas tiradas pela equipe do museu para que no futuro não seja necessária a consulta ao artista ou assistentes que conhecem aspectos técnicos do processo de montagem.

O acervo é constituído a partir da digitalização de documentos, armazenados em um banco de dados virtual. Assim, a memória e a experiência do que ocorreu são preservadas para que outras exposições possam ser realizadas. Todas as particularidades e variáveis para a execução das obras são levadas em conta.

As obras-projeto são concebidas pelos artistas como projetos provisórios. Muitos dos trabalhos foram feitos especialmente para o museu e exploram relações com a grade, o teto ou o piso, entre outros elementos de sua arquitetura. O novo acervo de obras-projeto do MuBE vai além da noção de arte como objeto material autônomo e permanente. Essa coleção de obras-projeto permite a ampliação da noção de escultura como ocupação do espaço em diálogo com manifestações que se relacionam com o ambiente. O museu, ao se especializar no entendimento, pesquisa e preservação de obras-projeto, cria um acervo de ideias fundamental para a investigação sobre o aspecto transitório de projetos em arte contemporânea.

Reflexões sobre algumas obras-projeto

A marquise do MuBE é um desafio para qualquer artista que se depara com essa estrutura nada singela. A “pedra no céu”, tal como Paulo Mendes da Rocha se referiu a ela, disputa atenções com tudo o que está ao seu redor. Entretanto, ela configura espaços amplos e generosos. Em vez de ser erguido como um prédio vertical, uma caixa como a maioria dos prédios, a arquitetura do MuBE não contém qualquer elevação de volumes fechados. Pensando nisso, André Komatsu resolveu propor uma intervenção que valoriza os planos horizontais e que dialoga com o piso da área externa do museu;

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

uma espécie de piso falso que cobre arcos e calhas para escoamento de águas pluviais que são reaproveitadas. Komatsu construiu placas quadradas e triangulares análogas às placas já existentes (Fig. 01). Sua obra lembra dobraduras, origamis agigantados de madeira e concreto, como se conversassem com certo legado de Amilcar de Castro. Mas se o escultor mineiro dobra placas perenes e espessas de ferro retirados da terra vermelha, a obra transitória de André Komatsu é forrada com o material aparente do prédio do MuBE, como se ela brotasse do solo do museu.

Para a obra-projeto de Daniel Murgel, “Labirinto de cruzetas” (2017), a implantação no solo é fundamental. A cruz desenhada sobre o chão é um modo de marcar o território. Foi com linhas em cruces que Daniel Murgel marcou o piso da área externa do MuBE para que suas peças fossem construídas acima do nível do solo. Uma forma simples composta por dois traços perpendiculares que indica um lugar. O Plano Piloto de Brasília concebido por Lucio Costa, pioneiro da arquitetura moderna brasileira, surge do gesto de assinalar uma cruz no chão, mas a repetição e justaposição de cruces de Murgel turvam completamente a racionalidade urbanística e abrem um emaranhado de outros caminhos. Em “Labirinto de cruzetas”, vielas e becos fazem com que os visitantes abandonem as referências espaciais e penetrem em caminhos incertos. O artista parte de módulos que se repetem em diferentes dimensões e, ao reuni-los e aproxima-los, formam um grande labirinto. A experiência com o trabalho de Daniel Murgel abre outras possibilidades de nos relacionarmos com o espaço, com a cidade e a arquitetura. As cruzetas surgiram da observação do artista sobre estruturas que sustentam caixas d’água em cidades do interior do país. Trata-se de um elemento típico da arquitetura feita sem o projeto do arquiteto, como um “puxadinho”, mas que cumpre sua função e dispensa o uso do concreto armado.

Do encontro de dois planos, surge o diedro, essa forma tridimensional em forma de cruz. No “Labirinto de cruzetas”, o diedro é verticalizado e sem a função de sustentação de peso. Trata-se de um ambiente em que os diversos públicos podem caminhar, se distrair, brincar, se perder e se reencontrar. Da mesma maneira que a música, em especial o samba, tornou-se ícone da cultura; a arquitetura e o processo urbanístico das construções espontâneas foram incorporados por artistas e arquitetos contemporâneos. O inacabamento e o aspecto processual são fundamentais no “Labirinto de cruzetas” e estão visíveis no chapisco: a argamassa com cimento e areia grossa que cobre as paredes para facilitar a aderência de um revestimento que nunca será concluído.

As peças de Antônio Ewbank, Chico Togni e Edu Marin também foram concebidas para ocupar parte da área expositiva externa do MuBE. Elas se integram ao ambiente da praça, local de lazer, e se relacionam com toda a paisagem ao redor. Uma grande “pedra” efêmera, feita predominantemente de materiais orgânicos, madeira e papel, é uma área de descanso e repouso. É como se esse trabalho tridimensional se aproximasse do tradicional jardim de pedras japonês. No jardim zen, a pedra está relacionada à montanha, lugar de meditação e abertura da mente e do corpo para outros estados e condições espirituais. No projeto dos artistas, intitulado “Você também quer sair dessa vida sem sentido?”, é no topo da pedra que está armazenada a água que alimenta os chuveiros sobre os deques. Em plena praça aberta, os visitantes po-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

dem se banhar, refrescar seus corpos, relaxar e contemplar a paisagem. Uma grande arquibancada de madeira também compõe o conjunto das peças. Geralmente destinada para que o público se acomode e assista a algum evento, a arquibancada se torna o próprio evento. Ao incorporar a funcionalidade, o trabalho tenciona a relação entre arte e design. O título da obra, em vez de buscar uma resposta universal, formula uma pergunta. Ele aborda o sentido da vida, questionamento a que tanto a filosofia como a religião, ao longo de toda existência humana, colocaram-se. Sem pretender criar algum dogma ou se aproximar da autoajuda, o projeto constrói um espaço para uma reflexão que não é só da mente, mas também do corpo em relação ao espaço, a arquitetura e a paisagem urbana.

Figura 1: Sobre a marquise, obra de Carmela Gross, "Terra" (2017), estrutura de metal e LED. No alto à direita, "Protocorpo" (2017), concreto e tela de aço sobre placa de compensado, de André Komatsu, no MuBE. Foto de Leandro Lima.



Carmela Gross e Paulo Mendes da Rocha possuem um diálogo sobre arte e arquitetura há muitos anos. Inclusive, a artista colaborou na construção da maquete para o emblemático Pavilhão do Brasil e Osaka, de 1970. A vontade da artista em realizar um trabalho na marquise do MuBE já estava no horizonte no momento da inauguração do prédio. O projeto de Carmela Gross é um trabalho que apenas pode ser visto por quem sobrevoa o museu (Fig. 01), e de fato o MuBE está na rota dos aviões que partem ou chegam ao aeroporto de Congonhas. Ao escrever "TERRA" sobre a marquise, com luzes azuis que transbordam e refletem nas palmeiras e poste, um outro sentido é dado para a "pedra no céu", a marquise do MuBE. Nessas linhas de Nazca feitas com tubos de led, ressoa a famosa frase do astronauta Yuri Gagarin: "A terra é azul". E da terra não vemos nada desse trabalho, senão uma intensa luz azul tingindo todo o entorno. A marquise se aproxima do céu e ao mesmo tempo é terra, tanto o planeta quanto o solo. O trabalho de Carmela Gross articula o primitivo e o tecnológico, dando um sentido cosmológico para o marco arquitetônico que é o MuBE, como se ele pudesse ser visto da lua.

A marquise, um abrigo perpendicular à Avenida Europa, acentua os eixos fundamentais das vias de acesso ao museu. Ela é a referência de escala para qualquer obra ali exposta. Sob a marquise, há três níveis de pé-direito: o de uma casa, o duplo e o

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

triplo. Ou seja, existem escalas dinâmicas e variáveis em relação ao monólito apoiado em pilares que são também paredes. A obra-projeto de Laura Vinci, “No ar” (2017), com aspersores de água instalados nos vãos das placas de concreto, envolve toda a marquise e consegue dar ainda mais leveza a essa enorme estrutura. A artista insere nuvens reais sob toda a extensão da marquise, elevando a pedra literalmente ao céu e realizando indiretamente aquilo que o desenho de Magritte, “La Flèche de Zénon” (1964), indicava. A obra de Laura Vinci inverte a relação entre o que o museu contém e o que está contido nele, uma vez que ela se expande indefinidamente por toda a área externa e encobre parte da arquitetura. A obra age também sobre a pele do visitante, que pode se misturar nas gotículas de água que dão um ar misterioso ao prédio, revelando e escondendo os apoios da marquise de acordo com vento. O projeto de Laura Vinci lida com elementos fundamentais para a água e o ar, mesmo que o ar tenha adquirido no mundo, depois da pandemia Covid-19, um aspecto ameaçador. Para Guilherme Wisnik, “a nebulosidade e a falta de clareza e definição podem assumir sinais tanto negativos quanto positivos no mundo atual. Afinal, a imagem da nuvem não é unívoca” (WISNIK, 2018, p.307). Segundo o autor, o nevoeiro que caracteriza a experiência contemporânea com o mundo se contrapõe à pretensão de transparência moderna. A noção de transparência está ligada à capacidade do olhar penetrar as superfícies para além da aparência externa dos objetos. Aquilo que está atrás se apresentaria de modo mais nítido. A transparência tende a evitar a dúvida, enquanto o reflexo duplica a imagem e a bruma provoca ambiguidades, transformando nossa relação com espaço e o tempo.

Quando a superfície de um trabalho de arte se torna transparente, ela evidencia a continuidade de sua relação com o seu entorno, seja a paisagem urbana ou a arquitetura do museu. A obra-projeto de Lea Van Steen e Raquel Kogan, feita a partir de placas de vidro do próprio MuBE, podem ser giradas num eixo em torno de si mesmas. O público pode manipular o trabalho e assim estabelecer uma relação direta com o seu corpo e o espaço ao redor. Mas como tudo é refletido nessa mesma superfície, é como se a obra se camuflasse para revelar o que está próximo, embaralhando nossa percepção. Dentro e fora, frente e verso, passam a ser vistos simultaneamente. Interioridade e exterioridade deixam de ser opostos. Um se confunde e se diferencia do outro do mesmo modo como, às vezes, nós nos confundimos com nossa imagem refletida num espelho: esse objeto diferente de nós, mas que nos revela quem somos. Nada é totalmente transparente ao olhar.

A transparência, ao pressupor a passagem da luz e a possibilidade de nossa visão atravessar os objetos, permite um rasgo do olhar sobre o mundo. O que pode revelar seus fundamentos e estruturas, assim como pode trazer à tona o vazio que constitui todas as coisas. Com isso, o mundo perde a sua concretude. Daí passamos a vislumbrar outros sentidos, até então adormecidos, uma interrogação frente à própria dificuldade de nosso olhar atravessar plenamente a espessura formal e conceitual da arte.

“Glossário (Rainbow)” (2018), de Regina Silveira, lida com transparências a partir da palavra luz em diferentes idiomas, alfabetos, tipografias e modos de escrita. Trata-se de uma obra-projeto que propõe a aplicação, nas janelas de vidro do MuBE, de impressões em vinil adesivo — material que não possui grande durabilidade e que pode

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Figura 2: Obra de Lucia Koch, "Norte, sul, leste, oeste" (2016), placas de acrílico coloridas sobre claraboia. Ao fundo, Detanico Lain, "Pilha (concreto e abstrato)" (2020), placas de concreto, no MuBE. Foto de Marcus Vinicius de Arruda Camargo.

ser substituído facilmente. A intervenção lembra um prisma que separa a luz em seus vários espectros de cores e tons, um grande vitral. Um arco-íris projetado no piso do museu revela a luz como possibilidade de união dos povos, uma espécie de comunidade anterior ao aparecimento dos diversos idiomas. É como se a partir de um grande dicionário, um glossário, o público pudesse ler a palavra luz em outras línguas, todas ali, simultaneamente compreensíveis e enigmáticas, transparentes e nubladas.



Lucia Koch também elege como matéria-prima de seu projeto a luz natural (Fig. 02). A artista projetou uma intervenção sobre a claraboia da grande sala do MuBE. Em sua trajetória, ela constantemente nos faz refletir sobre a relação entre arte e arquitetura. Em "Norte, sul, leste, oeste" (2016), a artista transforma o espaço do museu a partir de filtros de luz feitos de placas de acrílico nas cores púrpura, vermelho, violeta e laranja colocadas entre as grades no piso da área externa e os vidros no teto da área interna do MuBE. Desde o início da gestão do novo MuBE, a curadoria buscou retirar paredes falsas que encobriam o guarda-corpo, painéis que escondiam as paredes de concreto e a cobertura opaca que revestia a claraboia. A obra-projeto de Lucia Koch, além do vínculo íntimo com a arquitetura do museu, faz referência aos pontos cardeais, como se a claraboia se tornasse uma rosa dos ventos, uma bússola para o museu buscar o seu norte. De fato, em dias ensolarados, quadrados coloridos e com limites bem definidos são projetados no piso e se movem de acordo com o movimento do sol. Em dias mais nublados, as formas geométricas ficam borradas; e a percepção do movimento do sol, ou seja, da passagem do tempo, fica mais difusa e imprecisa, mas com um clima que lembra os espaços projetados para dança.

O projeto para o MuBE do avaf, *assumid vivid astro focus* — coletivo inicialmente formado por Eli Sudbrack e Christophe Hamaide-Pierson que conta com diversos colaboradores — é mutante, assim como a própria sigla avaf que cada vez pode significar

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

outra coisa, tal como: “aquele vestígio assim feérico” ou “avalanches vulcões asteróides furacões”, entre tantas outras variações. A produção do avaf mistura linguagens que perpassam a performance, a instalação e a pintura, frequentemente com um clima festivo. A atmosfera que os trabalhos do avaf trazem deriva da profusão de cores utilizadas. A origem da imagem-arquivo que foi doada ao acervo de obras-projeto do MuBE é uma espécie de mixagem de um papel de parede feito anteriormente pelos artistas. A imagem foi sendo ampliada digitalmente num movimento de *zoom* que, aos poucos, revelou novos padrões e paisagens. A obra pode ser montada tanto em vinil adesivo sobre vidro, como em pintura sobre parede ou impressão em papéis colados diretamente nos painéis da sala do museu. Há uma abertura enorme no trabalho que pode sempre incluir novas possibilidades ou colaboradores. A matéria é claramente instável, as cores se adaptam à palheta de tintas disponível e, assim, a ideia se mantém tanto quanto se transforma. Não há por parte dos artistas vontade de manter tudo sob controle a partir de um projeto fechado.

Já a obra-projeto “Onde o pau aflora” (2020), de Claudio Cretti, é uma reinvenção de uma instalação realizada pelo artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006. Trata-se de uma espécie de jardim feito com três camadas de grama sobrepostas, tubos de LED, tronco e tarugos de madeira provenientes das podas de árvores da cidade. O resultado é uma espécie de território misterioso, em que a luz emitida de baixo para cima e lâmpadas enroladas em placas de grama evocam uma paisagem extraterrestre. O falo vertical, misto de poste com resquício de árvore, é ao mesmo tempo familiar e estranho. Os tarugos e tubos que saem parcialmente para fora dos charutos de grama parecem romper o material que os envolve e reviram o solo. A instalação é

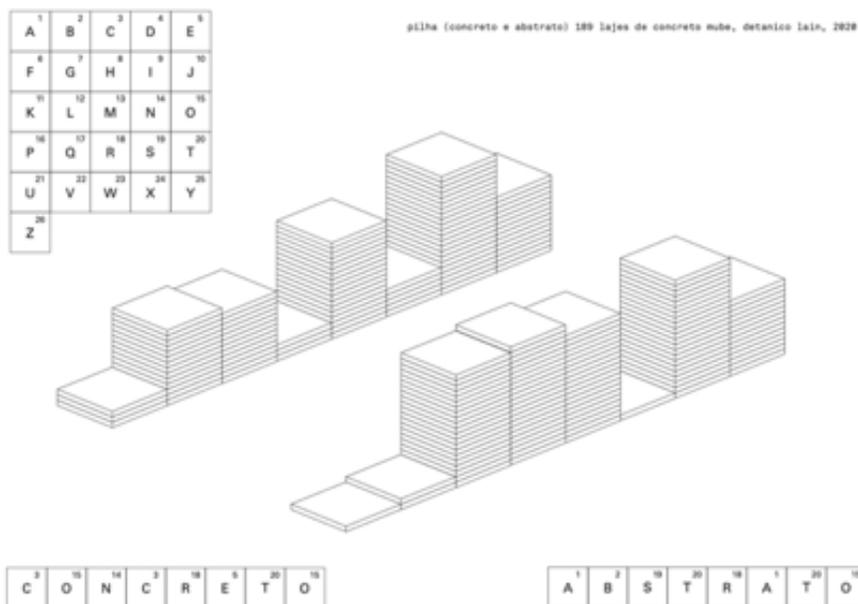


Figura 3: Projeto (detalhe). Detanico Lain, “Pilha (concreto e abstrato)” (2020), desenho digital, MuBE: acervo de obras-projeto.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

efêmera, precisa de água para continuar viva, mas caso seque se transforma numa espécie de terra arrasada, podendo ser refeita com materiais equivalentes.

A dupla Detanico Lain, que elaborou também um novo projeto do logotipo do MuBE, discute em diversos momentos de sua trajetória tipografias, linguagem e sistemas de escrita. Seus trabalhos geralmente buscam se relacionar com o lugar em que são instalados. A obra-projeto (Fig. 03) doada ao MuBE não foi diferente: “Pilha (concreto e abstrato)” (2020) é formada por 189 placas de concreto idênticas às usadas no piso da área externa do museu. Cada pilha significa uma letra do alfabeto. Uma placa representa a letra A, duas placas a letra B e assim por diante... A obra desafia o visitante, numa espécie de jogo em que o título é a chave para que o público possa desvendar o código e compreender a regra que estrutura o alfabeto. Duas fileiras, cada uma com oito pilhas de placas (Fig. 02), permitem refletir sobre a relação entre signo e significado, entre elementos abstratos e concretos da linguagem, assim como sobre os vínculos entre matéria e ideia, questões essenciais para um acervo que traz a relação entre obra e conceito como central.



Figura 4: Obra de Gerty Saruê, “Retro 73” (1973-2020), pintura sobre pré-moldado de concreto, no MuBE. Foto de Marcus Vinicius de Arruda Camargo.

A artista Gerty Saruê, com a colaboração de Antonio Lizárraga, em 1972, realizou o projeto “Alternativa urbana” para a Brasil Plástica 72, Pré-Bienal de São Paulo, uma instalação construída com pré-moldados de concreto pintados. No ano seguinte, durante a 12ª Bienal de Arte de São Paulo, Gerty Saruê desenvolveu “Metrópole”, uma instalação com cerca de 150 toneladas de concreto no Parque Ibirapuera, uma variação do trabalho anterior. O projeto era uma enorme sequência de barreiras que aludia às dificuldades que o cidadão enfrenta nos grandes centros urbanos. A obra foi pinta-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

da com faixas coloridas e trazia palavras com referências ao poema trilingue “Cidade/ City/ Cité” (1963), de Augusto de Campos, que também reflete sobre desafios da vida urbana. Em filme feito em 1973, vemos uma espécie de performance mecânica com um guindaste carregando as estruturas de concreto durante a montagem em frente ao pavilhão da Bienal. Sobre as peças geométricas, apesar da dificuldade, o público anda e pula como num *playground*. “Retro 73” — doado pela artista ao MuBE em 2020 (Fig. 04), com o apoio de conselheiro do museu Telmo Porto que financiou a sua execução — é um projeto em que Gerty Saruê revisita a intervenção de 1973 e adapta para a escala do museu. Não apenas pelo uso do concreto, mas também pela relação com a indústria da construção, a obra passou a dialogar diretamente com o prédio do MuBE.

Na ocasião da abertura de mostra “Coleções no MuBE: Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz — Construções e Geometrias” e da entrega do Prêmio MuBE de Coleccionismo e Apoio à Arte, o casal de colecionadores doou para o acervo do museu a obra “Prismatic Appearance” (1975), de Lydia Okumura. Junto com a obra, além do certificado de autenticidade, foi doado um memorial descritivo, um manual de montagem com instruções, referências de cores, materiais, fornecedores, além de desenhos digitais e esquemas. Lydia Okumura trabalha com projetos e instruções de instalações. A partir de fios coloridos e pinturas sobre o piso e a parede, a artista realiza um desenho tridimensional em que espaços virtuais e reais se mesclam. O ilusionismo de suas instalações transpassa o espaço bidimensional e o arquitetônico. Sua obra, a partir de formas geométricas vazadas, lida com jogos visuais entre o plano e o espaço tridimensional. “Prismatic Appearance” (1975) é uma peça fundamental na trajetória da artista, que ao lado de Genilson Soares e Francisco Iñarra integrou a Equipe 3, grupo que realizou

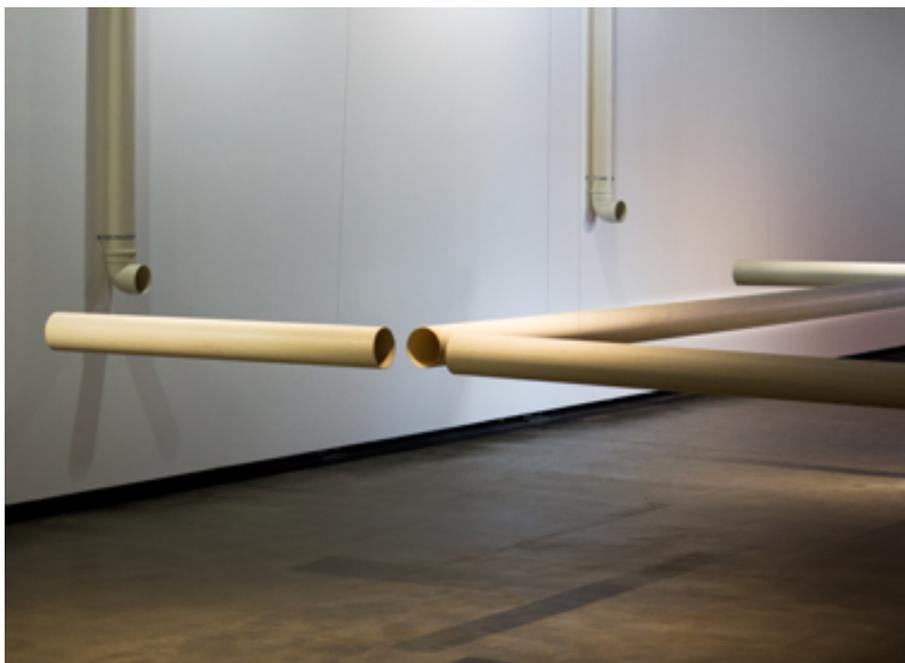


Figura 5: Obra de Pedro Palhares, “Paisagismo sonoro” (2018), canos de pvc pendurados em cabos de aço e presos com abraçadeiras na parede, no MuBE. Foto de Marcus Vinicius de Arruda Camargo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

diversas instalações e projetos *site-specific* no início dos anos 1970. A obra-projeto de Lydia Okumura embaralha a percepção do visitante e nos faz rever o modo como linhas pintadas sobre a parede e o piso, ao lado de cordões esticados, constroem espaços intermediários em que arquitetura, pintura e instalação são inseparáveis.

A instalação sonora da dupla Manata Laudares, “After Nature (Triste-vida)” (2019), foi concebida para a área externa do MuBE. Nela, pequenos alto-falantes presos nos galhos de duas árvores reproduzem sons da natureza. Aos poucos, o público sentado no banco do jardim que escuta o canto de um pássaro macho, um Bem-te-vi que demarca seu território, percebe que não são sons naturais. Lentamente os artistas desnaturalizam o canto do pássaro com notas de piano que desconstruem a representação da voz heteronormativa.

Assim como a instalação de Manata Laudares, a obra-projeto de Pedro Palhares, trabalha na fronteira entre artes visuais e música. Ela amplifica ruídos e nos faz prestar atenção no silêncio e no vazio. O seu projeto não pode ser reduzido apenas a sua aparência visual, ele é feito principalmente de sonoridades. Sua obra é uma espécie de rede que conecta as pessoas a partir de sons. Canos de PVC (Fig. 05) de diferentes comprimentos, suspensos por cabos de aço presos ao teto, amplificam os sons do ambiente em zumbidos contínuos, tal como os que escutamos ao colocar uma concha no ouvido. De acordo com a extensão de cada tubo, uma nota musical diferente soa. O trabalho de Palhares torna audível sons do nosso entorno que em geral passam despercebidos. Outra versão da obra-projeto de Pedro Palhares doada ao MuBE, “Paisagismo sonoro” (2018), é uma espécie de periscópio que amplifica os sons do corredor de serviço da sala expositiva ou da área externa e permite que o visitante escute as entranhas do museu ou os sons da rua.



Figura 6: Obra de Marcelo Cidade, “Transtorno espacial” (2017), intervenção nas grades do teto no espaço expositivo do MUBE. Foto de Marcus Vinicius de Arruda Camargo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Raffa Gomes projetou e construiu “Livro-objeto#1 – Cadeira” (2019) como um lugar em que o público pode se sentar, encostar e achar uma posição de descanso. Assim, é possível absorver os sons emitidos por alto-falantes e *subwoofer* instalados na cadeira. As ondas sonoras, especialmente as mais graves, além de ocupar o espaço tal como uma escultura invisível, podem ser sentidas na pele. Como esse objeto sonoro ultrapassa a função de instrumentos musicais tradicionais, eles podem ser compreendidos como aqueles que dissolvem as fronteiras entre as artes e, ao mesmo tempo, gravam memórias no nosso corpo de modo análogo a um livro. A experiência sensorial proporcionada pela obra de Raffa Gomes mobiliza principalmente o tato e a audição, mas age sobre o corpo em sua totalidade.

Marcelo Cidade parte de um elemento fundamental do projeto de Paulo Mendes da Rocha e pouco percebido pelo público que busca nas paredes ou no chão do museu as obras de arte. Trata-se do forro do teto, formado por grades de metal que permitem que diversas obras sejam nela penduradas. O projeto do artista é simplesmente soltar os parafusos e porcas de apenas um lado das quatro primeiras filas de grades da área com pé-direito menor da grande sala do MuBE. Assim, em vez de permanecerem na horizontal, elas descem presas nas vigas em orientação vertical para que se transformem, como o próprio título indica, em um “Transtorno espacial” (2017) (Fig. 06). O artista não adiciona nenhum objeto no espaço do MuBE, ao contrário, realiza apenas uma operação de desparafusar e, com isto, transforma completamente o entorno. Assim, o artista chama atenção para a percepção de que o espaço não é uma ideia, algo compreendido do ponto de vista conceitual, apenas quantitativo, como se fosse absoluto, mas é qualidade e está entrelaçado ao tempo. A ação de desprender grades proporciona outras experiências com o espaço do museu. Ela desafia o visitante a percorrer o espaço expositivo como se ele fosse um labirinto vazado. Esse impedimento para o corpo, essa impossibilidade de circulação livre, além de tratar da situação específica do MuBE — que depois de 25 anos não conseguiu ainda retirar as grades que o separam da rua —, aborda a vida urbana de grandes centros como São Paulo, em que não apenas condomínios, casas, portas e janelas estão gradeadas, mas também parques e praças públicas.

Regina Silveira também percebeu a grade do teto do museu como um elemento emblemático e matéria de sua obra-projeto. “Sumidouro” (2018) é uma videoinstalação que altera nossa percepção do espaço. Se por um lado a mostra individual da artista no museu reinventava labirintos virtuais, existentes como potência; por outro a artista agiu diretamente sobre este lugar, a arquitetura do museu. Seu vídeo foi feito especialmente para o MuBE, e nele as vigas e grades do teto da grande sala são prolongadas virtualmente por uma espécie de perspectiva devoradora em direção ao infinito. A artista propõe uma experiência em que dilata e distorce o espaço, como se pudéssemos viajar e nos perder no interior da imagem projetada sobre as paredes de concreto do museu.

A partir de sua arquitetura, plenamente integrada ao bairro, e de sua relação com a paisagem do entorno, o MuBE estabeleceu conexões com seus vizinhos e outras instituições culturais. A intervenção “Penetra” (2017), de Marcius Galan na Fundação Ema

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Klabin, também na Avenida Europa, a partir de um acerto entre as instituições para somar seus públicos, foi inaugurada no mesmo dia da mostra de Marcelo Cidade no MuBE. Mais do que isso, as duas exposições se expandiram, e as instituições estabeleceram um diálogo. Marcius Galan realizou uma espécie de deslocamento de sentido ao reproduzir uma réplica do portão da Fundação Ema Klabin em que algumas das lanças foram subtraídas. Uma delas foi instalada na grade da área externa do MuBE, problematizando as barreiras físicas entre os espaços culturais da cidade. Essa lança, que pode ser refeita caso seja necessário, foi doada ao acervo de obras-projeto do MuBE. Já Marcelo Cidade instalou na época, dentro da Museu Casa Ema Klabin, a obra "Abuso de Poder" (2010), uma ratoeira de mármore, material ligado à tradição da escultura ocidental, com isca de queijo. O trabalho de Marcelo Cidade ganha outro sentido no interior da casa que traz algo da intimidade de sua antiga moradora: Ema Klabin. Uma armadilha um tanto pomposa que justamente pode capturar algum visitante indesejado, nobre ou não, mas um penetra, como o título da obra de Marcius Galan aponta.

A impossibilidade de remoção das grades do MuBE que não constam no projeto de Paulo Mendes da Rocha, embora o museu já tenha sido inaugurado em 1995 com elas, mesmo sendo motivo de frustração para muitos, nunca deixou de ser alvo de reflexão. Além de seminários com urbanistas e arquitetos promovidos pelo museu, e da lança de Marcius Galan instalada na grade, o MuBE recebeu o projeto de Nicolas Robbio, que, assim como outros do acervo já descritos acima, também recorre à luz, esse elemento difícil de conter. O projeto de iluminação da área externa do MuBE, em vez de uma série de pequenas lâmpadas, foi concebido a partir de um grande e único poste, um mastro de 40 metros de altura, como os usados no aterro do Flamengo. "Holofote" (2017), de Nicolas Robbio, aproveita-se dessa construção. O artista realizou uma programação em que um holofote no alto do poste faz um percurso de luz sobre o piso. Durante toda a noite, a obra fica ligada. Como uma torre de vigilância que não encontra visitantes, já que o museu está fechado e gradeado, a obra é um desenho de luz sobre a áreas externa do MuBE. Mais do que isso, o projeto problematiza a ideia do outro como um perigo, como se o museu pudesse ser invadido por alguém indesejado, um penetra que possa colocar em risco a integridade das obras ou de seu patrimônio. O projeto de Nicolas Robbio é também uma reflexão sobre a noção de fronteira, limite ou linhas divisórias que demarcam territórios e estão na origem de diversos conflitos.

Considerações finais

Como vimos, o acervo de obras-projeto do MuBE é heterogêneo, com trabalhos que vão da pintura ao vídeo, valendo-se da arquitetura, do ambiente, da linguagem, do som ou da luz. Eles exigem do museu uma postura ativa e, ao mesmo tempo, podem dar vida à instituição. Em 1973, Walter Zanini, um dos mais importantes curadores do país, escreveu sobre a relação dos museus com a arte contemporânea. Segundo Zanini, os museus "não podem mais se limitar ao papel de simples observadores e conservadores da produção artística" (ZANINI, 2006a, p. 118).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Para que uma obra-projeto possa integrar o acervo do museu, o trabalho do curador ou conservador não é mais apenas cuidar de sua integridade física, dos registros e documentos sobre sua origem; mas, a partir da compreensão de seu conceito, abrir possibilidades no interior da obra, propondo diálogos com o artista, o trabalho e o espaço. O curador se torna um interlocutor que participa do processo de execução e montagem das obras-projeto.

Diante da celeridade das manifestações de natureza efêmera, possuidoras de uma carga extraordinária de informação e onde são implícitas as motivações interdisciplinares, o museu obviamente não poderá guardar o distanciamento de outrora, permanecendo como um júri meta à espera dos fatos. A estrutura do museu deverá contribuir com os meios para a sua realização enquanto órgão interessado no próprio ato da criatividade (ZANINI, 2006b, p. 115).

Portanto, o museu não é mais apenas aquela instituição que armazena uma obra pronta e acabada, ao contrário, ele também constrói o trabalho. O acervo de obras-projeto do MuBE, mesmo que as obras não sofram alterações substanciais durante a sua remontagem, não está plenamente alinhado com a arte conceitual histórica, ou com as elaborações sobre a desmaterialização da arte. As obras-projeto se afastam de trabalhos que exigem a presença e habilidade da mão do artista, mas nem por isto precisam desprezar a experiência sensorial ou pregar uma separação entre arte e estética.

Esse acervo talvez possa ser compreendido em relação ao trabalho de Walter Zanini, que reinventou práticas curatoriais em sua gestão no MAC-USP. Certamente os desafios de abrigar um acervo de obras-projeto são muitos, já que a preservação pressupõe a construção e digitalização de arquivos que possam guardar registros das ideias e dos conceitos dos artistas. Mais do que obras físicas, o museu documenta processos, procedimentos, materiais, relações com o espaço, suas variações e assim pode construir bases e abrir possibilidades de conexões para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

- BARRIO, Artur. "Manifesto". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006, pp. 262-263.
- FREIRE, Cristina e LONGONI, Ana. (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; MAC-USP; AECID, 2009.
- KOSUTH, Joseph. "Arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006, pp.210-234.
- LEWITT, Sol. "Sentenças sobre a arte conceitual". In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006, pp. 205-207.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. "A desmaterialização da arte". *Arte & Ensaios* — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 25, maio 2013, pp. 150-165. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2020,
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- ZANINI, Walter. "Mais coragem". In: FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013a, p. 118.
- ZANINI, Walter. "O Museu e o Artista." In: FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013b, p. 115.



Cauê Alves

Mestre e doutor em Filosofia pela FFLCH-USP. É professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP e coordenador do curso de graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria da PUC-SP. Entre 2016 e 2020 foi curador-chefe do MuBE, onde realizou, entre outras mostras, "Obras-projeto: novo acervo do MuBE". Atual curador do MAM-SP.

Texto recebido em: 15/06/2020
Texto publicado em: 30/06/2020

Como citar: ALVES, Cauê. Reflexões sobre o acervo de obras-projeto do MuBE. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; V.25; N.43 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.108106>
