

USP/MAC



1934 | 2009
USP 75 ANOS



ARTE, CIDADE E MEIO AMBIENTE

VI CONGRESSO DE ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE



ARTE, CIDADE E MEIO AMBIENTE

Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

São Paulo
2009



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Arte, Cidade e Meio Ambiente

**Organização
Elza Ajzenberg**

**São Paulo
2009**

São Paulo
2009

2009 – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte/Universidade de São Paulo
Rua da Reitoria, 109 A
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.Fax.: (11) 3091.3327
e-mail: pgeha@usp.br www.usp.br/pgeha

Depósito Legal – Biblioteca Nacional

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo



Capa: Maria Bonomi, *A Construção de São Paulo*, 1998 – Estação do Metrô Jardim São Paulo

A presente documentação é um desdobramento do Congresso Arte, Cidade e Meio Ambiente, realizado nos dias 21, 22 e 23 de outubro de 2009, no auditório da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, organizado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e pelo Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

- » Reitora: Suely Vilela
- » Vice-Reitor: Franco Maria Lajolo
- » Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária: Ruy Alberto Corrêa Altafim
- » Pró-Reitor de Pós-Graduação: Armando Corbani Ferraz
- » Pró-Reitora de Graduação: Selma Garrido Pimenta
- » Pró-Reitora de Pesquisa: Mayana Zatz
- » Secretária Geral: Maria Fidela de Lima Navarro

UNIDADES E INSTITUIÇÕES ENVOLVIDAS NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Museu de Arte Contemporânea -
Diretora: Lisbeth Rebollo Gonçalves / Vice-Diretora: Helouise Costa

Escola de Comunicações e Artes
Diretor: Mauro Wilton / Vice-Diretora: Dora Mourão

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora: Sandra Margarida Nitrini / Vice-Diretor: Modesto Florenzano

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Diretor: Sylvio de Barros Sawaya / Vice-Diretor: Marcelo de Andrade Romero

Escola de Artes, Ciências e Humanidades
Diretor: Prof. Dr. Dante De Rose Junior / Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo César Masiero

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

Membros Docentes

Artur Matuck; Carmen S. G. Aranha; Dilma de Melo Silva; Elza Ajzenberg; Helouise Costa; Katia Canton; Kabengele Munanga; Lisbeth Rebollo; Victor Aquino

Membro Discente

Geórgia Nomi; Helena Pereira de Queiróz

CONSELHO EDITORIAL

Beatriz Helena Gelas Lage; Dilma de Melo Silva; Elza Ajzenberg; José Eduardo de Assis Lefèvre; Lisbeth Rebollo Gonçalves; Kabengele Munanga; Nestor Goulart Reis Filho

COMISSÃO GERAL

- » Adriano José de Sousa; Alecsandra Matias de Oliveira; Ana Cristina Carvalho; Ana Maria Farinha; Ana Patrícia de Souza Oliveira; Beatriz Helena Gelas Lage;
- » Carmen S.G. Aranha; Dilma de Melo Silva; Edson Leite; Eliany Cristina Ortiz Funari; Helouise Costa; Igor Pushinov; Katia Canton;
- » Lisbeth Rebollo Gonçalves; Neusa Brandão; Paulo Roberto Amaral Barbosa; Sara Pedro Vieira; Silvia Ahlers; Victor Aquino
- » Revisão: Eliany Cristina Ortiz Funari
- » Divulgação: Sérgio Miranda
- » Projeto Gráfico da Capa: Elaine Maziero
- » Editoração: PMStadium Comunicação e Design
- » Coordenação Geral: Elza Ajzenberg

APOIO

- » Universidade de São Paulo – USP
- » Universidade Estadual Paulista – UNESP
- » Pró-Reitoria de Pós-Graduação – USP
- » Pró-Reitoria de Graduação – USP
- » Pró-Reitoria de Cultura e Ext. Universitária – USP
- » Fac. de Arquitetura e Urbanismo – FAU USP
- » Fac. de Economia, Adm. e Cont. – FEA USP
- » Escola de Comunicações e Artes – ECA USP
- » Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH USP
- » Escola Politécnica – EP USP
- » Museu de Arte Contemporânea – MAC USP
- » Museu Brasileiro de Escultura – MuBE
- » Fundação Memorial da América Latina
- » Coord. Aperf. de Pessoal Ens. Superior – CAPES
- » Cons. Nac. de Desenv. Cient. Tecnológico – CNPq
- » Fundação de Amparo à Pesquisa – FAPESP
- » Acervos dos Palácios do Gov. Estado de São Paulo
- » Depto. de Comunicações e Artes – CCA ECA USP
- » Depto. de Jornalismo e Editoração - CJE ECA USP
- » Depto. de Música – CMU ECA USP
- » Coordenadoria de Assistência Social – COSEAS
- » Disciplinas Estética e História da Arte I e II

Programa de Pós-Grad. Inter. em Estética e História da Arte
Rua da Reitoria, 109 A – Tel.: 3091.3327 – pgeha@usp.br – www.usp.br/pgeha
05508-900 – Cidade Universitária – São Paulo

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
JANELAS DE LUZ	15
ELZA AJZENBERG	
LAS POÉTICAS COLONIZADAS DE AMÉRICA LATINA	18
EDUARDO SUBIRATS	
ECONOMIA CRIATIVA	31
BEATRIZ LAGE	
OS MAKONDE DE MOÇAMBIQUE	36
DILMA DE MELO SILVA	
MAC-USP – SURGE UM MUSEU ESTRELA NO CENTRO DA CAPITAL PAULISTA?	44
DIVA BENEVIDES PINHO	
ESPAÇO URBANO E ESPAÇO VIRTUAL: O PAPEL DA CULTURA PARA OS LAZERES	48
RITA GIRALDI / ÉDSON LEITE	
LAZER, TURISMO, FOLCLORE E TRADIÇÕES POPULARES NO BRASIL	54
ÉDSON LEITE	

MANIFESTAÇÕES ACADÊMICAS

PATRIMÔNIO CULTURAL, LAZER E TURISMO	60
ÉDSON LEITE	
MEMÓRIA E POÉTICA DE MARIA BONOMI - UM DISCURSO SOCIAL	64
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA	
UMA NOVA VISÃO DE MUSEU	73
ANA CRISTINA CARVALHO	
A PERCEPÇÃO DA “ARTE BARROCA”: PSICOLOGIA SOCIAL E RECEPÇÃO ESTÉTICA	76
ARLEY ANDRIOLO	

DESCUBRAM GUAYASAMÍN	87
BEATRIZ CURY	
ATUALIZAÇÃO ESTÉTICA PROMOVIDA PELAS NOVAS TECNOLOGIAS ASSOCIADAS AO PROJETO GRÁFICO E À PRODUÇÃO EDITORIAL.....	88
CARLOS ZIBEL COSTA	
CIDADE E NATUREZA SOB O OLHAR DE CHARLES LANDSEER	94
DALMO DE OLIVEIRA SOUZA E SILVA	
TOO MUCH OF A MUCHNESS? <i>TOPOGRAPHY OF TEDIUM</i>	100
ELAINE A. KING	
ARTES E MÍDIAS DIGITAIS: CINEMA E ARTES PLÁSTICAS.....	105
GISELLE GUBERNIKOFF	
DIREITO AUTORAL E DIREITO DE ACESSO: EM BUSCA DE UM MELHOR BALANCEAMENTO	114
GUILHERME CARBONI	
DIVERSIDADE CULTURAL NO DESENVOLVIMENTO DA CIDADE DE SÃO PAULO.....	116
JANE A. MARQUES / MARLY C. B. VIDAL	
A FUNÇÃO SOCIAL DA PROPRIEDADE IMATERIAL THE SOCIAL FUNCTION OF INTELLECTUAL PROPERTY	120
LIVIA MARIA ARMENTANO KOENIGSTEIN ZAGO	
SERES INVISÍVEIS DA METRÓPOLE COBRAM PROTAGONISMO NO FILME <i>ÔNIBUS 174</i>	123
JOÃO EDUARDO HIDALGO	
ARTEMÍDIA E URBANOAUTOCTONIA, CONFIGURAÇÃO DO MEIO AMBIENTE ARTÍSTICO URBANO GLOCAL.....	127
PELÓPIDAS CYPRIANO PEL	
A COLÔNIA DE ITAPURA	129
ROSEMARI FAGÁ VIÉGAS / LINCOLN ETCHEBÉHÈRE JÚNIOR / FERNANDO CILENTO FITTIPALDI	
AS RELAÇÕES ENTRE ARTES VISUAIS E ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL: PAMPULHA, IBIRAPUERA E BRASÍLIA.....	135
RODRIGO QUEIROZ	
EXPOSIÇÕES VIRTUAIS CONSIDERAÇÕES DA CONTEMPORANEIDADE	139
SILVIA MIRANDA MEIRA	
TEORIA E CRÍTICA DE ARTE	
COLEÇÕES SOB A GUARDA TEMPORÁRIA DO MAC USP UM PATRIMÔNIO ARTÍSTICO A SER TOMBADO.....	145
ANA MARIA ANTUNES FARINHA	

ANTONIO BENTO E O “REALISMO ECOLÓGICO DE MARIA CAMPOS”.....	149
ARACELI BARROS DA SILVA JELLMAYER BEDTCHÉ	
A OBRA DE WOLF VOSTELL E SUAS REFLEXÕES SOBRE O HOMEM E SEU MEIO	153
EMANUELLE SCHNEIDER ATANIA	
A OBRA DE ARTE NO ESPAÇO DA CIDADE: UMA ANÁLISE GESTÁLTICA	158
GABRIELA BORGES ABRAÇOS	
A ARTE MODERNA BRASILEIRA, OS PAULISTAS E A CIDADE DE SÃO PAULO	163
HELENA PEREIRA DE QUEIROZ	
IDENTIDADE E A ARTE DE MARIA MARTINS.....	168
MARIA SILVIA EISELE FARINA	
O AMBIENTE AMAZÔNICO NA POÉTICA DE MARIA MARTINS	178
MARIA SILVIA EISELE FARINA	
ARTE AMBIENTAL: CONCEITOS.....	182
MARILDA BIANCHI	
NOVA BABILÔNIA – NOVO MODO DE HABITAR.....	187
MARINA FREIRE DA CUNHA VIANNA	
CILDO MEIRELES E A ARTE CONCEITUAL NO BRASIL	192
NATARAJ TRINTA	
PANORAMA DO USO DA FOTOGRAFIA COMPÓSITA NO SÉCULO XIX	196
SONIA UMBURANAS BALADY	
O INCONSCIENTE CRIATIVO E A RUPTURA COM A TRADIÇÃO REALISTA	201
PATRÍCIA GAZONI	
REGINA VATER NA PRAIA DA JOATINGA. ANÁLISE DA INSTALAÇÃO <i>MAGI(O)CEAN</i>	208
TALITA TRIZOLI	

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DA ARTE

DO <i>HOMO FABER</i> AO <i>HOMO ECONOMICUS</i> : A POÉTICA DO JARDIM DO ÉDEN.....	214
ALFREDO CÉSAR DA VEIGA	
ESTÉTICA E POLÍTICA NA SEMANA DE ARTE MODERNA DA PERIFERIA	217
ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO	

CACIPORÉ A PLÁSTICA DO AÇO	222
FLÁVIA RUDGE RAMOS	
O CONTEXTO MOÇAMBICANO:A VISIBILIDADE DA ARTE CONTEMPORÂNEA DA ÁFRICA AUSTRAL	225
ISA BANDEIRA	
REVISITANDO UMA CIDADE PAULISTA DO SÉCULO XIX.....	229
JULIANA RODRIGUES ALVES	
POÉTICAS VISUAIS: O CARTAZ COMO DOCUMENTO DAS AÇÕES AMBIENTAIS	231
LAUCI DOS REIS BORTOLUCI	
INSTALAÇÃO: DISCURSO E INTERPRETAÇÃO	236
LUCIANA BOSCO E SILVA	
MARCAS DE CULTURA DA ARTE BIZANTINA IGREJA DE SANTA SOFIA E CATEDRAL ORTODOXA DE SÃO PAULO.....	240
LUKAS ALBUQUERQUE C. G. DE SOUZA / CAMILA ZANON PAGLIONE / CAROLINE LUCIANE CARRION / PALOMA LESLIE DE MELLO VIANA	
LÍVIO ABRAMO NO PARAGUAI:A CRÍTICA COMO FERRAMENTA CULTURAL.....	247
MARIA MARGARIDA CINTRA NEPOMUCENO	
ÀS MARGENS PLÁCIDAS DO RIACHO IPIRANGA: INDEPENDÊNCIA OU MORTE?.....	250
MARILIA GOMES GHIZZI GODOY E SANDRA FARTO BOTELHO TRUFEM	
POÉTICA DA CABAÇA NAS INTERFACES DA ARTE	254
MOIRA ANNE BUSH BASTOS	
MARCEL DUCHAMP: UMA OBRA QUE NÃO É OBRA “DE ARTE”	259
RENATA DIAS DE GOUVÊA DE FIGUEIREDO	
A CIDADE NAS ARTES.....	272
SOLANGE DE ARAGÃO	
FLOWER POWER: DESFOLHANDO AS OPRESSÕES	276
TRISTAN CASTRO POZO	
CHARLES BAUDELAIRE E SEUS PARALELOS COM A VISÃO DA JOALHERIA NA ATUALIDADE.	279
VIVIAN MISEVICIUS SERPENTINI	

EPISTEMOLOGIA E METODOLOGIA DA ARTE

O PROJETO <i>DESPERTA GALERA</i> : CONHECIMENTO EM ARTES VISUAIS NA COMUNIDADE DE PARAISÓPOLIS - SP	288
AMAURY C. BRITO E ALEX ROSATO / CARMEN S. G. ARANHA	

ENTRE EXPOSIÇÕES DE ARTE, AS RUAS DA CIDADE E AS MEMÓRIAS PESSOAIS – REFLEXÕES ACERCA DE UM PROGRAMA SOCIOEDUCATIVO PARA ADULTOS DO MAC-USP	296
ANDREA ALEXANDRA DO AMARAL SILVA E BIELLA / RICARDO NEVES STREICH	
INTERCÂMBIO	300
EVANDRO NICOLAU	
A CIDADE DE SÃO PAULO – UM CALEIDOSCÓPIO NA OFERTA DO TURISMO E DA CULTURA	307
CAIO LUIZ DE CARVALHO	
A BASE ARQUITETÔNICA QUE APONTA PARA A ARTE CONTEMPORÂNEA: A CONCEPÇÃO ESPACIAL POR FREDERICK KIESLER.....	312
CAROLINE ROCHA	
POLÍTICAS CULTURAIS, ARTE E ENOBRECIMENTO URBANO: O CASO DA LUZ.....	318
HERTA FRANCO	
ARTE TELEMÁTICA NO BRASIL: EVENTOS DE ARTE-COMUNICAÇÃO NOS ANOS 80 E 90.....	322
KARIN MAGNAVITA DE CARVALHO	
PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL	325
EDSON LEITE / LUCIANA BENASSI PERROTTI	
O PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO E HISTÓRICO DO MUNICÍPIO DE JOINVILLE: CONSCIENTIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO	330
LUCIANA VOLKMANN	
IMAGEM DE UMA VARSÓVIA NARRATIVA	335
LUDMILA MENEZES ROMANOVSKY	
MODELOS E PARADIGMAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS	340
LUZIA APARECIDA FERREIRA	
IDENTIDADE E SOCIABILIDADE NAS FESTAS POPULARES BRASILEIRAS	344
MARIA CRISTINA CAPONERO / EDSON LEITE	
SINALIZAÇÃO: ÍNDICE DA ESTÉTICA CONGESTIONADA DE UMA GRANDE METRÓPOLE	349
MÔNICA DE MORAES OLIVEIRA E SANDRA SOUZA	
SURREALISMO: ONTEM E HOJE.....	351
OLÍVIO GUEDES / EDSON LEITE	
INTERFACES DO PATRIMÔNIO IMATERIAL COM A FESTA DO CURURUQUARA	356
SIMONE PEREZ / EDSON LEITE	
PLANEJAMENTO E ANÁLISE PARA A IMAGEM DE LOCALIDADES TURÍSTICAS	361
THAIS FRANCESCHINI / JANE A. MARQUES	



APRESENTAÇÃO

Conectar “Arte, Cidade e Meio Ambiente” motiva a pensar e a indagar: qual é o papel dos cidadãos? Qual é o papel de artistas e pesquisadores sobre os desafios dos projetos urbanos? Diante das questões urbanas emergentes, é fundamental discutir e avaliar o futuro das metrópoles. Refletir sobre a importância e a necessidade de espaços urbanos bem projetados, agradáveis e que objetivem desenvolver melhor qualidade de vida para a Sociedade.

A preocupação com a qualidade de vida é uma constante e está explícita em várias iniciativas históricas e presentes no contexto artístico. No transcorrer dos séculos, pesquisadores, artistas, escritores e arquitetos atuam como se fossem antenas de emoção e debatem a vida nos centros urbanos, indo além das frias, estatísticas e captando a visão dos cidadãos comuns acerca de seus ambientes.


Quando a civilização ocidental começa a emergir das ruínas do extinto Império Romano, os artistas passam a retratar e a registrar as ideias de sua época. Para os cidadãos medievais, a imagem da “cidade celestial de Jerusalém” combina aspirações urbanas com o fervor religioso. Mais tarde, os esforços dos arquitetos e urbanistas da Renascença para recriar os ideais clássicos conjugados aos desafios da época, expressos em projetos como a *Cidade Ideal de Leonardo*, propõem ruas serenas e bem ordenadas, formam as linhas de fuga de uma perspectiva perfeita, respeitando as regras áureas da proporção. E o mesmo nos séculos XVII e XVIII, quando essas visões utópicas de artistas e arquitetos são substituídas por panoramas menos fantasiosos, os edifícios “parecem ideais” e nas ruas circulam “pessoas saudáveis”.

Entretanto, com o advento da Revolução Industrial, a realidade desgasta esse verniz de idealismo. As cidades recebem uma verdadeira enchente de migrantes vindos do campo, atraídos pelas possibilidades de trabalho, pelos salários e pelas novas oportunidades sociais. Em 1810, Londres torna-se a primeira cidade europeia com um milhão de habitantes desde a Roma Imperial. Depois de trinta anos, sua população mais do que duplica e, no final do século, quadruplica, padrão seguido por cidades de outras partes do mundo.

Para os habituados à vida no campo, o trabalho na cidade é um substituto inadequado. Embora os salários, em geral, sejam mais altos, o dia de trabalho é mais longo, e a ameaça de uma possível recessão torna qualquer emprego inseguro. Em lugar da variedade proporcionada pela mudança das estações ao longo dos anos, há agora a implacável uniformidade das máquinas.

Ao lado do crescimento das cidades, surgem os desafios de envolvê-las por cinturões verdes e o planejamento de parques públicos. Muitos são projetados a partir do zero, em terrenos destinados para esse fim, Um dos primeiros é o parque *Birkenhead*, em Liverpool, planejado em 1843 por Joseph Paxton. Outros logo se seguem. Em 1850, Paris tem menos de 20 hectares de parques municipais; vinte anos depois, após a reconstituição da cidade pelo barão Haussmann, esse número sobe para quase 2 mil. Em 1896, o arquiteto americano F. L. Olmsted, criador do Central Park de Nova York, funda uma sucessão de parques, interligados como um “colar de esmeraldas” em torno da florescente cidade de Boston.

Os parques passam a ter diversificação em suas funções. Áreas que antes são lugares de socialização da aristocracia para passear ou, vez por outra, duelar, projetam todo o tipo de divertimento para os cidadãos: lagos para remar, coretos com bandas, quadras de tênis, jardins botânicos, zoológicos e teatros. O parque alcança a maturidade, oferecendo novas possibilidades aos habitantes das cidades que crescem.



As ruas e avenidas, por exemplo, de uma Paris remodelada na década de 1870, avançam até incorporar antigas florestas reais do *Bois de Boulogne* e do *Bois de Vincennes*. Em 1900, mulheres elegantes de Paris mostram suas “roupas racionais” (um tipo de roupa para andar de bicicleta) no *Bois de Boulogne*. Esse contexto motiva os paisagistas a criar efeitos de “paisagem inglesa”, como o plantio de árvores adultas de até 18 metros de altura.

As cidades vão adquirindo vida própria, transformando-se em conglomerados que se espalham e desafiam qualquer limite imposto por uma visão criativa única. Conflitos, aumentos demográficos e complexidades sociopolíticas pontuam busca por melhores soluções para as dificuldades que se acumulam nas cidades. Na década de 1840, Charles Baudelaire alerta para a problemática urbana e pede para representarem “... – cenas mais elaboradas da existência” e propostas para “percorrerem o submundo de uma grande cidade”.

Anos mais tarde, em 1933, um viajante escreve: “São Paulo é como *Reading*, só que mais longe”. A mesma “duvidosa honra” pode caber a cidades da África, Índia, China e Japão. “Por maiores que fossem suas diferenças culturais”, todas possuem fábricas, escritórios, favelas e subúrbios, marcas indelévels da indústria.

Com a chegada do século XX, as certezas de ideais passados são substituídas pelo reconhecimento da diversidade urbana e do amplo leque de desafios, desejos e emoções que ela pode despertar em seus habitantes. Vários movimentos de vanguarda artística estão atentos às transformações urbanas de seu tempo, mas também às questões existenciais e aos dramáticos momentos da Guerra. No Expressionismo, formas e cores são distorcidas para que traduzam essas vivências. O Dadaísmo desconstrói convicções, através da antiarte, enfatiza as contradições do momento.

A solidão e a angústia de moradores da cidade dominam as criações do artista norueguês Edvard Munch. Às vésperas e durante a I Guerra Mundial, Giorgio De Chirico medita sobre a inquietação de seu tempo. A melancolia invade as praças vazias de suas obras. Fernand Léger cria metáforas plásticas dessa fragmentação. Mais tarde, Picasso grita contra a destruição de Guernica. Durante a II Guerra, a radicalidade do holocausto invade e perturba o lirismo de Marc Chagall. No Brasil, esses desastres repercutem na série *Retirantes* de Cândido Portinari. São momentos que arregimentam artistas a repensar suas metáforas, expressando a fragmentação da cidade e de seus habitantes.

O século XX é marcado por grandes e rápidas revoluções políticas, sociais, culturais e artísticas e, particularmente, por transformações urbanas. É o século “líquido”. Palco desses acontecimentos, a cidade passa a exigir dos pesquisadores e artistas uma tomada de posição e adoção de novos princípios. À medida que cresce em proporções físicas e inviabiliza as possibilidades de atendimento de seus habitantes, a cidade torna-se com velocidade espantosa metrópole, megalópole e, em alguns casos, a expressão máxima da complexidade da condição humana e urbana. Manifesta especialmente as condições e os conflitos sociais, econômicos e ambientais.

Inicia-se o século XXI sob a ênfase da globalização, através da qual as atividades humanas no mundo interior acham-se interrelacionadas. A identidade nacional está correndo o risco de se transformar mais numa noção sentimental do que no suporte do desenvolvimento de uma sociedade, gerando com isso os mais diversificados conflitos que se refletem, dramaticamente, na administração, nos projetos das cidades e na ocupação do solo.

Com implantações tecnológicas que são superadas rapidamente, a sociedade está se transformando em uma rede de interações reais e virtuais, surgindo



daí novos paradigmas de desenvolvimento. Ou ainda, substituições rápidas de valores se tornam anacrônicos ou incapazes de dar conta das novas demandas.

Com base na experiência histórica e na visão prospectiva de pesquisadores e de artistas, vistos como agentes transformadores, a temática do VI Congresso do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte “Arte, Cidade e Meio Ambiente” é um convite a repensar e debater questões fundamentais para a compreensão dos mecanismos que impulsionaram e impulsionam o desenvolvimento dos aglomerados humanos. Visa a contribuir para a construção de uma nova visão, em que a intervenção criadora de pesquisadores e de artistas possa ter como meta melhorar a qualidade de vida do homem contemporâneo, propondo um desenvolvimento sustentável e a preservação do meio ambiente.

São Paulo, outubro de 2009.

Elza Ajzenberg

MARCEL DUCHAMP: UMA OBRA QUE NÃO É OBRA “DE ARTE”

RENATA DIAS DE GOUVÊA DE FIGUEIREDO

MESTRANDA NA ÁREA DE DESIGN E ARQUITETURA NA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DUCHAMP | Sobre a exposição

A exposição *MARCEL DUCHAMP (1887-1968): Uma Obra que não é uma obra de arte* ocorreu no período de 15 de julho a 21 de setembro de 2008, no Museu de arte moderna de São Paulo no Parque do Ibirapuera. A curadoria é de Elena Filipovic e expografia do estúdio Caruso-Torricella, de Milão.

A proposta parte do questionamento do artista colocado em 1913: *Pode alguém fazer obras que não sejam de arte?*²⁰³.

“A QUESTÃO ANUNCIOU UMA MUDANÇA RADICAL NA PRÁTICA DO ARTISTA FRANCÊS QUE, ATÉ AQUELE MOMENTO, TINHA SIDO PRINCIPALMENTE PINTOR. A MUDANÇA SINALIZOU O INÍCIO DE SUA DESOBEDIÊNCIA AS IDÉIAS TRADICIONAIS DO QUE É LEVADO EM CONTA COMO OBRA DE ARTE E LANÇA AS BASES DO QUE O TORNARIA O ARTISTA MAIS INFLUENTE DOS SÉCULOS XX E XXI.”²⁰⁴.

A exposição começa justamente no momento em que o artista coloca a questão que dá nome a mostra, que coincide com o momento em que a obra de Duchamp muda de figura, e ele passa a conceber os objetos *ready-made*, entre outras inovações como:

“ELE INVENTOU UM NOVO SISTEMA DE MEDIDAS, AO DECLARAR A ‘ARTE’ UM EXPERIMENTO; CRIOU VÁRIAS CÓPIAS FOTOGRÁFICAS DE SUAS ANOTAÇÕES; USOU O ACASO (CHANCE) PARA FAZER MÚSICA E FOI O PRIMEIRO A USAR A FOTOGRAFIA E A PERSPECTIVA PARA REDEFINIR A PINTURA.”²⁰⁵”

A última exposição sobre Duchamp em São Paulo, o, aconteceu em 1987, quando a cidade recebeu, numa sala especial da 19ª Bienal Internacional de Arte, uma mostra com 75 obras do artista, com curadoria do colecionador italiano Arturo Schwarz.


A mostra traz trabalhos inéditos no país, como a réplica do “Grande Vidro”, a “Caixa de 1914”, uma reprodução do “Étant Donnés”, feita dentro de uma “caixa” em que os visitantes podem olhar dentro.



<?> “MARCEL DUCHAMP (1887-1968): Uma Obra que não é uma obra “de arte”. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), 2008.

204 idem

205 ibidem



No espaço expositivo existem várias dessas salas “encaixotadas” que não podem ser adentradas, mas cujo interior, que encerra reconstruções do atelier do artista ou de exposições inteiras montadas por Duchamp, pode ser espiado, como a instalação “1.200 sacos de carvão”, da “Exposição Internacional do Surrealismo” de 1938, em Nova York

JEAN DAVALLON | Meios utilizados para análise

A exposição será analisada segundo a ótica apresentada no livro Jean Davallon²⁰⁶, *L'exposition a l'oeuvre*²⁰⁷, que discute a contribuição da semiótica e da teoria da recepção para analisar como a exposição comunica e como se dá a construção de sentido em seu interior.

À partir desta leitura foi elaborado um roteiro com os pontos a serem analisados na exposição visitada. Segue uma sinopse dos conceitos abordados na análise.

1. O PROPÓSITO. O propósito da exposição é definido por categorias conhecidas: arte, ciências, técnicas, comerciais, memória, etc.

2. A INTENÇÃO. Produzir um efeito, seja um prazer artístico, transmitir um saber ou compreensão, uma identidade, divertir ou vender. De acordo com a resposta à intenção revelam-se classificações ‘embutidas’ nas exposições: estéticas, semióticas, sociais, políticas, etc.

3. A INTENCIONALIDADE. Pode ser dividida em nas seguintes categorias:

Constitutiva: é a OPERAÇÃO DE COLOCAR EM EXPOSIÇÃO, ou seja, por em evidência efeitos sociais e simbólicos (operatividade da exposição);

Comunicacional: Põe em função ESTRATÉGIAS COMUNICACIONAIS, que levam a diferentes formas textuais, onde intervêm diversas linguagens: imagem, música, palavra, som, vídeo, projeções, cinema, etc. mostrando a poli valência da exposição.

4. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO. Deve satisfazer a três condições.

Ambientação: A idéia é conduzir o visitante em direção ao Objeto, com a finalidade de comunicar-se com o visitante; essa ambientação deve responder “ao como” dar significado. O projeto se desenvolve em função do conceito de um “Visitante Modelo”. O Layout (na verdade o percurso físico da exposição) deve atuar como um mecanismo capaz de prever os movimentos do visitante. Suas finalidades principais são: produzir a compreensão do visitante e a sua compreensão num contexto comunicacional dada pelo Curador.


Dispositivos de Enunciação: O efeito pretendido do dispositivo é a significação. O visitante é levado ao mundo do Objeto (mundo utópico). Um objeto cultural concreto. A Exposição como objeto cultural pode ser definida como um dispositivo no interior do qual se produz o evento da recepção.

O contrato Comunicacional: Esse “contrato” tem por base a VERACIDADE e a AUTENTICIDADE do que é mostrado, dando credibilidade à exposição.

5. FUNCIONAMENTO MIDIÁTICO DA EXPOSIÇÃO: Se refere ao MODO DE RECEPÇÃO do visitante. Classifica as exposições em exposições

206 Jean Davallon é professor; diretor de pesquisas e responsável pela Escola Doutoral Espaço, Tempo e Poderes, Práticas Culturais, na Universidade de Avignon, onde desenvolve pesquisas sobre o patrimônio, as instituições culturais e os processos comunicacionais de produção e recepção de cultura. É membro do Laboratório Cultura e Comunicação, também na Universidade de Avignon, desenvolve uma abordagem sócio-semiótica dos fenômenos comunicacionais nos museus. (biografia do autor em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702005000400018&script=sci_arttext)

207 Davallon, Jean. *L'exposition a l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan, 2000.



de arte, de produtos comerciais, documentais. A MÍDIA se compõe de conteúdo + vetor técnico. Aqui se analisam os temas, estratégias e efeitos de memória. O funcionamento midiático realiza a relação entre o OBJETO e o RECEPTOR com o objetivo de PRODUZIR SIGNIFICAÇÃO.

6. **FUNCIONAMENTO SOCIO-SIMBÓLICO:** O atestado da veracidade dos objetos expostos é o vínculo físico entre os objetos e o mundo ao qual pertencem. A legitimidade da instituição curadora garante esse atestado.

7. A EXPOSIÇÃO COMO UM TEXTO:

Pode ser dividida em 3 atitudes:

A exposição não é um texto: é a simples apresentação dos objetos e sua ação se limita a otimizar tecnicamente a recepção do que é apresentado; a exposição como conjunto depende da atividade de interpretação do receptor, anulando a capacidade da exposição de dirigir o processo de significação.

A exposição é uma disposição de objetos cujo sentido é dado por textos em linguagem natural: os dispositivos de enunciação, que põem em relação o visitante com os objetos expostos são etiquetas, painéis, fotos, cartazes, apoios à visita, etc.;

A exposição corresponde a formas textuais diversas resultantes de estratégias diferentes: a exposição se constitui num texto por suas características; traduz uma proposta de abertura importante mais ou menos grande de cooperação do visitante, por causa dos elementos que utiliza (espaço, objetos, etc.); Pode ser Discursiva ou Exposição de Objetos.

ANÁLISE DO ESPAÇO EXPOSITIVO

Portanto, a partir dos itens acima descritos foi feita a análise da exposição de Marcel Duchamp, ocorrida neste ano em São Paulo.

1. **O PROPÓSITO:** Exposição de arte. Retrospectiva em essência mas que exhibe obras até então inéditas no Brasil, tendo a pretensão de gerar um acontecimento histórico por ser a primeira exposição individual do autor na América Latina.

2. **A INTENÇÃO:** A intenção declarada da curadora Elena Filipovic: “Destacar a complexidade da oeuvre de Duchamp e o seu desafio aos fundamentos da arte da sua época e ainda dos nossos dias”²⁰⁸.

Classificações ‘embutidas’ da exposição:

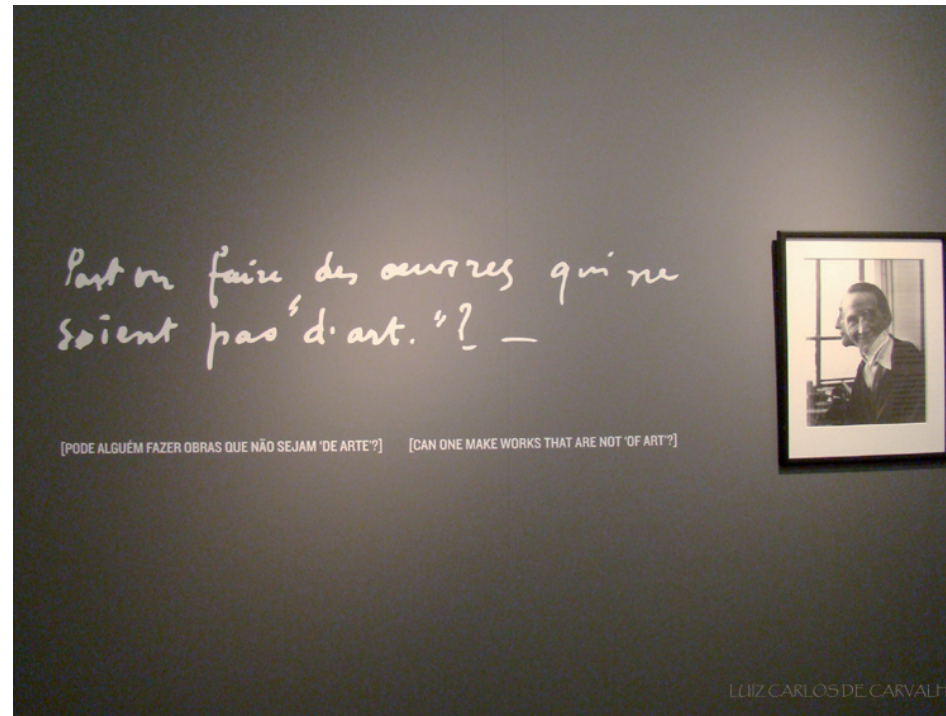
- Semiótica: “Pode alguém fazer obras que não sejam ‘de arte’?”²⁰⁹

No fundo a exposição se dedica a induzir o visitante na busca do entendimento do significado amplo da obra ‘de arte’.

Os objetos ready-made, como a pá de remover neve, a roda de bicicleta ou o mictório de porcelana, a ampola de vidro ganham com Duchamp um estatuto artístico apenas pelo fato de tirá-los do contexto original (o mundo real), destituí-los da sua funcionalidade transformando-os numa obra artística (Duchamp leva os objetos do cotidiano a outro mundo, que poderíamos chamar de mundo utópico, mundo esse que se forma na mente do espectador).

208 “MARCEL DUCHAMP (1887-1968): Uma Obra que não é uma obra “de arte”. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), 2008.

209 idem



A percepção do visitante (o olhar) cede lugar à interpretação. O olhar passa a exigir o pensamento, uma reação intelectual: a busca do significado.



Mise en exposition²¹⁰: Para Duchamp o modo de expor as coisas influi muito no nosso entendimento delas, ou seja, a percepção e o desejo mudam ou são condicionados pela maneira como os objetos em exibição ocupam o espaço.

Estéticas: O repensar a obra 'de arte' é o foco principal desta exposição. A concepção dos objetos ready-made marcou uma revolução na história da arte

²¹⁰ Davallon, Jean. L'exposition a l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique. Paris, L'Harmattan, 2000.

ao refutar a idéia segundo a qual a arte deveria consistir apenas de peças únicas e originais de pintura ou de escultura realizadas cuidadosamente para serem vistas.

3. A INTENCIONALIDADE

Constitutiva. É a operação de ‘mise en exposition’, isto é, a operatividade da exposição. A exposição opera no sentido de instigar a interpretação do que é exposto. Contemplar a ‘obra’ já não basta.

Diversos experimentos são exibidos por meio de estudos, réplicas ou reconstruções. As peças estão organizadas em grupos: ready-made, óptica, perspectiva, transparência, humor, reprodução, performatividade e erotismo, que enfatizam as preocupações de Duchamp e o seu grande interesse sobre a exposição e a exibição.



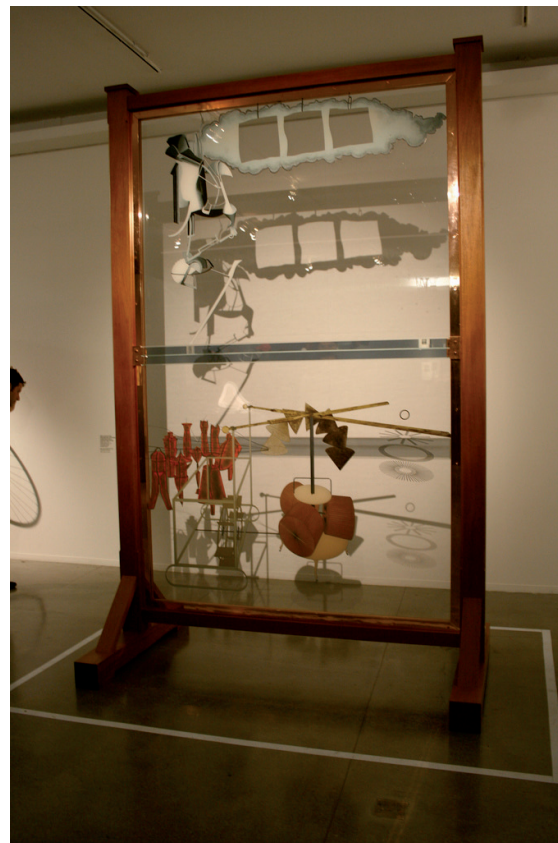
“TOMANDO O OBJETO FEITO ANONIMAMENTE, DUCHAMP DESFERIA UM GOLPE MORTAL NA NOÇÃO CLÁSSICA DE ARTE. QUANDO EM 1913 ELE APRESENTOU RODA DE BICICLETA, TECNICAMENTE UM READY-MADE MODIFICADO OU ASSEMBLAGE, DUCHAMP, COMO JÁ FOI DITO, CONVERTEU-SE NA PRINCIPAL VOZ A SE LEVANTAR CONTRA A ARTE RETINIANA E A NOÇÃO DO ARTISTA COMO UM TRABALHADOR MANUAL, NOÇÕES QUE HAVIAM SE CONSOLIDADO NO SÉCULO XIX NO PROCESSO DE REAÇÃO À PROGRESSIVA PERDA DO PAPEL DE QUASE TOTAL EXCLUSIVIDADE DA PINTURA NA PRODUÇÃO DE IMAGENS E SÍMBOLOS. (..). A PROLIFERAÇÃO DE IMAGENS, PROVENIENTE DA FOTOGRAFIA, AO PASSO EM QUE PROVOCOU O DESALOJAMENTO DA ARTE DESSE LUGAR, FORTALECEU, EM CONTRAPARTIDA, O ESPAÇO DO MUSEU E CONGÊNERES, ENTENDIDOS COMO ESPAÇOS ONDE AS OBRAS DE ARTE, PAULATINAMENTE LIBERADAS DOS SEUS COMPROMISSOS ANTERIORES, PODERIAM SER APRECIADAS PELOS SEUS ATRIBUTOS FORMAIS. AO MESMO TEMPO EM QUE CONSAGROU UMA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DESVINCULADA DO COMPROMISSO COM GRANDES TEMAS, CENTRADA EM SEUS PRÓPRIOS ELEMENTOS INTERNOS, O MUSEU CONSOLIDOU UMA FORMA DE FRUIÇÃO COMPATÍVEL COM ELA, AJUDANDO A FORMAÇÃO DE UM NOVO PÚBLICO E ENSEJANDO O FLORESCIMENTO DA ATIVIDADE CRÍTICA. A ESTABILIZAÇÃO DESSE CIRCUITO CRIOU UMA SITUAÇÃO SEM PRECEDENTES: PARA QUE UM OBJETO FOSSE CONSIDERADO OBRA DE ARTE, PARA




QUE ELE PUDESSE PRODUZIR SIGNIFICADOS LEGÍTIMOS, ALÉM DE SEUS ATRIBUTOS METALINGÜÍSTICOS, ELE DEVERIA TER A CHANCELA DE UM MUSEU OU DE UM CRÍTICO. VISTO SOB ESSE ÂNGULO, O QUE SE ENTENDIA COMO OBRA DE ARTE ESTAVA PROTEGIDO DE QUALQUER OUTRA COMPREENSÃO EXTERNA. ESTAVA? NÃO, AÍ ENTRA DUCHAMP “TROCANDO OS ANTIGOS CRITÉRIOS ESTÉTICOS DE FEITURA, MATERIAL E GOSTO (‘ESSA PINTURA OU ESCULTURA É BOA OU MÁ?’), PARA NOVAS QUESTÕES COM POTENCIAL ONTOLÓGICO (‘O QUE É ARTE?’), EPISTEMOLÓGICO (‘COMO SABER SE É?’) E INSTITUCIONAL (‘QUEM DETERMINA?’)” (KRAUSS, IN FOSTER ET AL., 2004: 128). (...) DESLOCADO DE SEU HABITAT. O OBJETO DOMÉSTICO, À MANEIRA DE UM TROCADILHO - JOGO DE QUE DUCHAMP TANTO GOSTAVA - PASSA A DEMONÍACO; COLOCADO EM OUTRO CONTEXTO, DESMONTADA A SINTAXE, O OBJETO CONVERTE-SE EM OUTRO, DE AFÁVEL E FAMILIAR TRANSFORMA-SE EM OBSTÁCULO, CORPO ESTRANHO.” (FARIAS, 2007).

Comunicacional. Estratégias comunicacionais: uma série de projeções que permitem ao visitante ‘espiar’ os diferentes espaços de exibição que Duchamp elaborou durante sua vida. A criação do Museu Portátil (Boîte-en-valise), dos quais várias peças estão exibidas nesta exposição reproduzem numa única caixa toda obra de anos do autor. Reproduções de desenhos e estudos estão espalhados pelas paredes e em vitrines.

Os efeitos ópticos: O ponto de vista, combinado com efeitos de luz e sombra assim como com o movimento das peças ou a sua disposição que exigem a observação segundo um ângulo definido para comporem um mosaico, mudam a interpretação do espectador e o significado que é atribuído ao objeto contemplado.





As reproduções de peças como a transparência *La Mariée mise à nu par ses Célibataires* (1915-23) (A Noiva despida por seus Celibatários, imagem ao lado), combina sombras e perspectivas. Uma peça original do famoso mictório: *Fountain* (1917) (A Fonte), exposta apoiada de maneira diferente sobre uma base da que lhe dá funcionalidade muda completamente a forma de vê-la, parecendo até com a figura de um Buda.

Peças originais como as peças do jogo de xadrez, a grande paixão de Duchamp, paixão levada ao extremo do jogo portátil elaborado numa carteira de couro com peças de papelão.

Na sala do anexo, a montagem fotográfica: diversas fotos da cidade de São Paulo penduradas no teto por fios de náilon, em filas de diversas alturas, formam um mosaico tridimensional que observado de um ponto marcado na entrada compõem a foto total.

O ‘folder’ é bem feito, traz textos e fotos das peças expostas com comentários e dados históricos. As peças expostas tem como em qualquer museu de arte uma etiqueta com o nome do objeto Porém seu conteúdo deixa a desejar em relação à pretensão da exposição.

O layout, que deveria conduzir o visitante em direção ao objeto, se espreme num espaço exíguo. O público se acotovela em salas estreitas. Não há uma seqüência que se perceba nem um projeto que conduza o Visitante Modelo a percepção do que está exposto.

Na realidade, fica a mercê do visitante perceber a seqüência dos grupos de obras: ready-made, óptica, perspectiva, transparência, humor, reprodução, performatividade e erotismo.

Por casualidade, durante a visita, uma senhora diante da “A Noiva despida por seus Celibatários” uma senhora fez para o publico visitante uma descrição interpretativa da obra.

Mas no geral, as interpretações são deixadas para o visitante, reforçando o conceito de recepção abordado por Gentile (GENTILE in PAREYSON , 1997):

“(…) A CONCEPÇÃO GENTILIANA UTILMENTE RECORDA QUE CADA NOVA LEITURA É UMA INTERPRETAÇÃO, E QUE SÃO MILHARES DE INTERPRETAÇÕES DE UMA MESMA OBRA, SEMPRE NOVAS E DIVERSAS, DE ACORDO COM A DIVERSA PERSONALIDADE DOS LEITORES; MAS ACABA POR CONCEBER ESTA MULTIPLICIDADE COMO CONSEQÜÊNCIA FATAL DE UM INTIMISMO QUE REDUZ QUALQUER COISA A ATIVIDADE SUBJETIVA E ARBITRÁRIA, E POR DESCONHECER A REALIDADE IMUTÁVEL E CONSTANTE DA OBRA DE ARTE. FELIZ NO RECORDAR, QUE TODA A OPERAÇÃO HUMANA, ATÉ A MAIS RECEPTIVA, TEM SEMPRE UM CARÁTER ATIVO, ESSA CONCEPÇÃO ACABA POR EXAGERAR A ATIVIDADE NUMA ABSOLUTA CRIATIVIDADE, ESQUECENDO QUE É DIFÍCIL PENSAR NUMA RECEPTIVIDADE MAIS ATIVA DO QUE A LEITURA DE UMA OBRA DE ARTE, ONDE RECEBER É RECONSTRUIR, FAZER REVIVER, INTERPRETAR, PENETRAR, COLHER, E ONDE, NA VERDADE, TRATA-SE DE NÃO INVENTAR MAS EXECUTAR, NÃO DE CRIAR, MAS DE RECRIAR, NÃO DE DAR VIDA, MAS DE DESPERTA-LA”.

As estratégias comunicacionais usam algumas formas textuais interessantes. Basicamente a exposição apresenta quatro linguagens: Os objetos, a palavra escrita, projeções e fotografia, que descrevemos com mais detalhes inclusive o seu significado no item 4.b. Os Dispositivos de Enunciação, mas a Exposição do MAM, como veremos no item 7. A EXPOSIÇÃO COMO UM TEXTO, não pode ser considerada como um texto.



Não há dispositivos interativos. As obras performáticas provocam o efeito dinâmico do movimento, mas não chegam a ser interativos uma vez que não há a colaboração direta do espectador. Este, quando muito, aciona o botão de ligar, mas de resto se põe a contemplar o que acontece sem poder interferir no funcionamento do dispositivo.

No sentido como o define Davallon, pode-se dizer que a exposição não chega a explorar a intervenção de várias outras formas textuais. Atemp-se quase exclusivamente a linguagens típicas de uma exposição de arte. Quase de um museu, uma galeria de arte talvez, de onde na realidade provem a maioria das obras expostas. Uma contradição expressa em contraposição as idéias do próprio Duchamp.

4. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO

A AMBIENTAÇÃO

Para Jean Davallon a ambientação tem por finalidade comunicar-se com o visitante para responder a questão de ‘como dar significado?’

A Exposição de Duchamp é, no mínimo, um mosaico com partes dispostas no espaço onde o visitante não iniciado se perde.

Entrando no ambiente expositivo, o visitante depara-se com um salão acético. Piso negro brilhante, paredes negras, pouca luz ambiente. Um local criado para contemplação e reflexão.

A luz vinda de spots pendurados no teto estão dirigidos para as peças expostas. Pouca cor quebrada aqui e ali por algumas peças expostas como a Noiva (madeira da moldura), a janela pintada verde, peças móveis (performáticas) com cores azul e verde.




O contraste entre as peças (a Roda de bicicleta sobre o banquinho e o Mictório) expostas sobre prismas de base retangulares pintados de negro. Os objetos (esculturas) estão dispostos perto da parede para produzirem um efeito de sombra na parede. Sombra essa que se compõe com o objeto formando imagens.

A intenção da ambientação é evidentemente concentrar a visão do espectador sobre as peças expostas através da oposição negro/escuro (ambiente, bases, paredes) vs. branco/claro (mictório, banquinho e roda de bicicleta) .

A intenção da ambientação da exposição “Marcel Duchamp: Uma Obra que não é uma obra ‘de arte’”, é quebrada pela presença de muitas pessoas num espaço apertado.

Davallon diz que a exposição é a organização de objetos num espaço. Essa disposição é a ambientação ou o layout, que vem a ser a linguagem da representação do espaço e do volume nos planos de arquitetura. Provavelmente a proposta da exposição não era atingir um grande público. Não foi organizada para uma exposição de massa. Parece tampouco ser proposta para um público heterogêneo e não iniciado.





A direção da exposição buscou reduzir o efeito da super lotação do espaço limitando a entrada do público, o que de outro lado causou uma enorme fila fora do recinto da exposição. O resultado disso é que o espectador cansado de ficar na fila pouco se disporia a estar em pé contemplando as peças. Rompe-se assim, pelo cansaço do espectador, a comunicação pretendida pelo curador num contexto não previsto.

As primeiras peças que se observam: a roda de bicicleta montada sobre uma banqueta de madeira (Roue de bicyclette) e a “Noiva despida por seus Celibatários”

Uma das observações de Davallon é que o percurso físico da exposição deve ser projetado de modo a atuar como um mecanismo capaz de prever os movimentos do visitante – o Visitante Padrão.

Na exposição do MAM “Marcel Duchamp” isso não acontece, porque segundo o próprio Davallon, esse projeto de percurso tem como finalidades principais: produzir a compreensão do visitante e que essa compreensão se dê dentro de um contexto comunicacional dado pelo curador.

Já vimos que a ambientação conquanto tenha sido bem elaborada não favoreceu muito a compreensão do visitante, uma vez que o contexto comunicacional se rompeu com certa facilidade pelas condições da arquitetura do espaço e do edifício. Por outro lado, a ambientação como a ‘disposição das coisas dentro do espaço’ está muito longe de seguir um projeto didático. A exposição expõe, é verdade, expõe as obras com um certo impacto, mas está longe de conduzir a uma compreensão para os aqueles que desconhecem Duchamp.

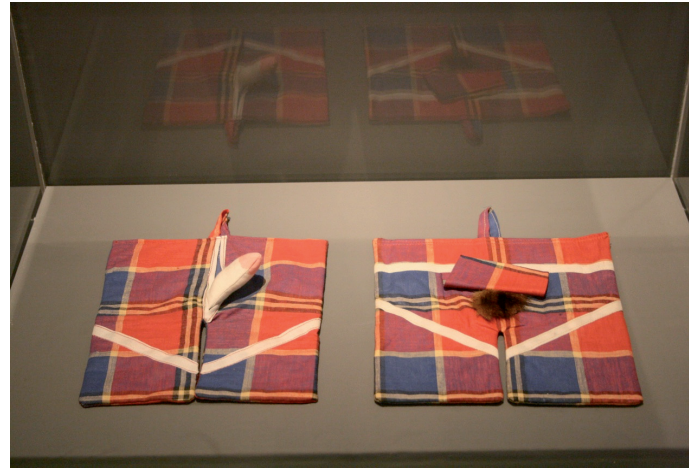
OS DISPOSITIVOS DE ENUNCIÇÃO

O efeito pretendido pelo dispositivo é a significação.

As Reproduções: a principal e mais importante é a “Noiva despida por seus Celibatários”, cujo significado exige uma elaborada explicação, que tem relação com o desnudamento da noiva pelos seus 7 pretendentes. Uma complexa trama erótica que se forma pelo arranjo de objetos mecânicos desenhados sobre o vidro a óleo e com fios de chumbo.

Os ready-made: produzem ainda hoje um efeito bastante impactante, como o Mictório (A Fonte), a Janela verde, o porta garrafas, a ampola de vidro, cujo significado é dar um estatuto artístico a objetos apenas pelo fato de tirá-los do seu contexto original e ser exibido em um museu, com o aval de um curador (vide citação de FARIAS neste texto).

Eróticos: o jogo de aventais, uma representação erótica bem humorada dos originais usados para identificar os visitantes da exposição mostrada na caixa ao lado, que o receberam na entrada da “Exposição internacional do surrealismo”. Uma ironia irreverente do artista para os visitantes de 1938 em Nova York e que ainda causam impacto e riso nos visitantes. Mas está aí mais uma questão a ser colocada: àqueles que não conhecem o histórico da exposição não é esclarecido qual era a função de tal objeto e menos para qual finalidade ele foi utilizado nem quando. Não fica clara a ligação entre este elemento e a “caixa” com a exposição a qual ele está vinculado.



Os performáticos: peças que se movimentam produzindo efeitos visuais, cujo significado é a metamorfose das representações do movimento – a dinâmica do movimento produzindo impressões visuais.

As stoppages: barbantes lançados do alto sobre telas no chão. As figuras formadas pelo barbante são depois coladas na tela com a finalidade de observar-se os interessantes contornos que as curvas do barbante tomam. Uma experiência lúdica.

As miniaturas: o autor miniaturizou a própria obra. Um Museu Portátil (Boites-en-valise) cujo objetivo era tornar possível observar de uma só vez anos de produção artística do autor.

Filmes, fotos, escritos e blocos com imagens nas paredes mostram a diversidade de elementos que visam dar credibilidade e autenticidade à exposição.

O Contrato Comunicacional

A Veracidade e a Autenticidade do que é mostrado são garantidos por instituições como o Philadelphia Museum of Art, o Moderna Museet de Estocolmo, a Duchamp Sucession da França, Galerie 1900-2000 de Paris, Indiana University Art Museum dos Estados Unidos, entre outros, que garantem uma relação de respeito com relação as obras expostas. Além do próprio MAM, que confere credibilidade ao que é exposto em seu espaço.

5. FUNCIONAMENTO MÍDIÁTICO DA EXPOSIÇÃO

Segundo Davallon, o funcionamento midiático da exposição se relaciona com o Modo de Recepção do visitante. A partir daí ele classifica a exposição.

No caso da Exposição “Marcel Duchamp: Uma obra ...” do MAM, da forma como a percebemos, classificaríamos como uma exposição de arte, na verdade como dissemos no início quase uma retrospectiva. Porém, em certos aspectos também documental, em consideração ao conteúdo que apresenta.

O Tema principal a incessante preocupação do autor em questionar a arte e o museu. Duchamp inovou. Abalou os alicerces da arte. Trouxe para o seu trabalho artístico aspectos mais intelectualizados, como visto no início deste texto.

Se, conforme afirma Davallon, o funcionamento midiático da exposição realiza a relação entre o Objeto e o Receptor com a finalidade de Produzir Significado, as obras *ready-made* expostas na Exposição do MAM o faz, uma vez que Duchamp consegue dar outro significado a objetos do cotidiano só pelo fato de retirá-los do seu mundo, suprimir-lhes a sua funcionalidade levando-os para dentro da exposição e dando-lhes novo significado num novo mundo.

“A EXPOSIÇÃO NÃO SE MOSTRA, ELA MOSTRA”²¹¹.

211 DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan, 2000.

A do MAM mostra. Mostra Duchamp, apesar da ambientação com algumas questões sérias de circulação e de dispositivo de recepção prejudicado por uma arquitetura do espaço e do edifício que não se adequou ao numeroso público que ocorreu até o seu recinto.



6. FUNCIONAMENTO SÓCIO SIMBÓLICO

É inegável a veracidade dos objetos expostos. Eles pertencem ao cotidiano, esse é o vínculo físico que existe entre os objetos e o mundo ao qual pertencem.

7. A EXPOSIÇÃO COMO UM TEXTO

A Exposição: de Marcel Duchamp no MAM segundo as características que apresenta não pode ser considerada como um texto.

Esquemáticamente, e com base nos conceitos emitidos por Davallon, assim caracterizamos a exposição do MAM:

- . A Exposição apresenta uma ambientação técnica e formal dos elementos onde alguns são significantes.
- . A Exposição é uma apresentação desses elementos e sua ação se limita a otimizar tecnicamente a recepção das coisas apresentadas.
- . A Exposição como conjunto depende apenas da atividade de interpretação do receptor, anulando a capacidade da exposição de dirigir o processo de significação.
 - . Os textos em linguagem natural não dão sentido a todos os objetos expostos. Na maior parte das vezes são apenas etiquetas que não chegam a por o visitante em relação com as coisas expostas.
 - . Não há uma grande proposta de cooperação do visitante. A abertura a essa proposta se dá apenas em alguns objetos do tipo performático.
 - . É basicamente uma exposição de objetos. Dá valor aos objetos autônomos e deixa o visitante ao sabor da sua própria interpretação.

CONCLUSÕES

Para que a visita a uma exposição valha a pena, o visitante tem que sair dela melhor do que quando entrou.

Entendo que a Exposição de Duchamp deixa na memória uma lembrança realmente importante dos objetos ready-made. Outra importante inovação do autor é a questão do 'ponto de vista', do modo como um objeto é apresentado alterando a sua percepção e, portanto, a sua interpretação e o seu significado.

O ponto alto de Duchamp está no papel que ele propõe para o espectador: o ato de contemplar uma obra não basta. A percepção não é tudo. Ela cedeu lugar à interpretação. O olhar passou a exigir o pensamento – a busca do significado.

BIBLIOGRAFIA

- » BELCHER, Michael. Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo. Gijon, Asturias: Trea, 1997.
- » Davallon, Jean. L'exposition a l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique. Paris, L'Harmattan, 2000.
- » DERNIE, David. Espacios de Exposición. Barcelona: Art Blume, 2006.
- » Farias, Agnaldo. Lições das Coisas (I). IN Desígnio 7/8: Revista da História da arquitetura e do Urbanismo. Annablume, setembro 2007, São Paulo.
- » GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias. O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.
- » LONRENC, Jan. SKOLNICK, Lee. BERGER, Craig. What is Exhibition design? Switzeland: Rotovison, 2007.
- » LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus Acolhem Moderno. São Paulo: EDUSP, 1999.
- » "MARCEL DUCHAMP (1887-1968): Uma Obra que não é uma obra "de arte". Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), 2008.
- » O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- » OLIVEIRA, Sandra Ramalho. Imagem também se lê. São Paulo: Rosari, 2006.
- » Pareyson, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo, Martins Fontes, 1997. 3º Edição.

SITES:

- » http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702005000400018&script=sci_arttext
- » <http://diversao.uol.com.br/ultnot/2008/06/29/ult4326u979.jhtm>

IMAGENS:

- » Todas as imagens utilizadas neste artigo são da própria exposição, visitada em Setembro de 2008, no MAM. Imagens Pessoais e Flickr.
- »