Fabíola Moulin Mendonça

ARTE E ARQUITETURA - DIÁLOGO POSSÍVEL:
um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha

São Paulo
2013

Fabíola Moulin Mendonça

ARTE E ARQUITETURA - DIÁLOGO POSSÍVEL:
um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Fernandes Silva

São Paulo
2013

Nome: MENDONÇA, Fabíola Moulin

Título: ARTE E ARQUITETURA - DIÁLOGO POSSÍVEL: um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Devo a muitas pessoas a realização desta pesquisa e aqui elas têm o meu reconhecimento e profundo agradecimento. São elas:

- A minha orientadora Fernanda Fernandes, que me aceitou antes mesmo de me conhecer e com quem estabeleci um diálogo profundo, atento e delicado.
- Os professores da FAU/USP, que de muitas formas contribuíram para a pesquisa, colocando problemas, trazendo questões para pensar e propondo novas leituras.
- Minha mãe e minhas irmãs, que sempre estiveram ao meu lado em todos os momentos, mas muito especialmente a Gabriela, pela acolhida generosa em São Paulo, pelas conversas, pelas leituras compartilhadas e pelo grande amor de irmã.
- Marconi Drummond, companheiro de trabalho no Museu de Arte da Pampulha, grande amigo e parceiro nas inquietações que moveram a pesquisa.
- Thaïs Velloso Cougo Pimentel, que me liberou inúmeras vezes do trabalho para realizar as viagens semanais a São Paulo, sendo grande incentivadora da busca pelo conhecimento e pela pesquisa.

Agradeço sobretudo ao Neidir, meu companheiro de vida e grande amor, que entendeu as minhas ausências, dificuldades, aflições e esteve sempre ao meu lado.

E ao meu pai, sempre, pelo que me ensinou e pelo amor que me dedicou.

RESUMO

MENDONÇA, F. M. **Arte e Arquitetura - diálogo possível:** um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha. 2013. 115f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

Este trabalho investiga os campos fronteiriços da arte, da arquitetura, e da expografia a partir da proposta museológica implantada no Museu de Arte da Pampulha em 2001. Procura traçar uma linha histórica da edificação, de seu funcionamento como Cassino da Pampulha, de 1942 a 1947, à sua inauguração como Museu de Arte de Belo Horizonte, em 1957, e seu funcionamento até os anos 2000. A pesquisa procura compreender as propostas de museu estabelecidas desde os anos 1960 até 2010, a partir da análise dos documentos históricos e das exposições realizadas, com foco no período entre 2001 e 2010, quando se estabeleceu um novo conceito para o Museu, tratando sobretudo de um programa expositivo em estreito diálogo com sua edificação. Entremeados à discussão desses projetos são abordados práticas, pensamentos e manifestações artísticas diretamente conectados às experiências artísticas dos anos 1960, que experimentaram projetos e situações *site-specific* e desmaterialização da arte. Primeiramente tenta situar a relação entre arte, arquitetura e paisagem no conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, e avaliar em que medida as edificações se relacionam e estabelecem diálogos com a arte. Analisa a arquitetura do Museu e sua função, levantando os problemas museológicos existentes. Passa, então, a uma análise de práticas artísticas experimentadas pelo Museu por meio da intervenção *Territórios*, em 1968, e da exposição *Porto Pampulha*, em 1990. Na sequência, apresenta o novo projeto curatorial e analisa as mostras realizadas sob a curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura e, em seguida, por Marconi Drummond, procurando traçar dois modos distintos de enfrentar as questões pertinentes à relação entre arte e arquitetura no Museu. Eis os modos de tratar a questão pela curadoria: através de um enfrentamento direto das obras com o espaço, com a produção e concepção de trabalhos *site-specific* comissionados pelo Museu, e por meio de projetos em que a relação é permeada por projetos expográficos que dialogam com a arquitetura, as obras e o conceito curatorial. Finalmente, procura destacar que o caminho da arquitetura para a arte contemporânea é um exercício de tensionar limites e conceitos modelados pela arquitetura moderna sem deixar de aderir a ela; e que, no caminho da arte contemporânea para a arquitetura, abrem-se perspectivas aos trabalhos que inevitavelmente têm que forçar fronteiras para reinventar espaços.

Palavras-chave: Arquitetura. Arte contemporânea. Curadoria. Expografia. Museu de Arte da Pampulha.

ABSTRACT

This essay investigates the borders where art, architecture and the expography meet based on the museological proposal undertaken at the Pampulha Museum of Art in 2001. It seeks to trace the history of its development, from the time during which it functioned as the Pampulha Casino between 1942 and 1947 to its re-opening as the Belo Horizonte museum of art in 1957 and its activities up to the 2000s. The research seeks to understand the proposals for the museum established between the 1960s and the year 2010, based on an analysis of historical documents and of the exhibitions held there, with a focus on the period between 2001 and 2010, when a new concept for the museum was established, consisting mainly of an expository program in close dialogue with its edification. Interspersed with the discussion of these projects, artistic practices, thought processes and manifestations directly connected to the artistic experiences of the 1960s, and that experimented with site-specific projects and situations and the de-materialization of art, are discussed. It first attempts to situate the relationship between art, architecture and landscape in the overall architectural and landscape context of Pampulha, and assess to what degree the edifications relate to one another and establish dialogues with art. It analyzes the architecture of the museum and its function, raising existing museological problems. It then moves on to an analysis of artistic practices experimented by the museum through the intervention Territórios ("Territories") in 1968 and the exhibition Porto Pampulha (Pampulha Port) in 1990. After this, it presents the museum's new curatorial project and analyzes the exhibitions carried out under the curatorship of Adriano Pedrosa and Rodrigo Moura and, later, by Marconi Drummond, seeking to outline two distinct ways of confronting issues pertinent to the relationship between art and architecture in the museum. These are the ways of dealing with this issue established by the curatorship: by directly confronting the works with the space, with the production and conception of site-specific works commissioned by the museum, and through projects in which the relationship is permeated by expographic projects that dialog with the architecture, with the works and with the curatorial concept. Finally, it seeks to highlight the fact that the path from architecture to contemporary art is an exercise in the tensioning of limits and concepts modeled by modern architecture without actually breaking away from it, and that, on the path from contemporary art to architecture, perspectives open up to the works that inevitably have to push frontiers in order to reinvent spaces.

Key-words: Architecture, contemporary art, curatorship, expography, Pampulha Museum of Art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York.	13
Figura 2 -	Museu de Arte da Pampulha.....	16
Figura 3 -	Planta do Cassino da Pampulha	17
Figura 4 -	Vistas do espaço interno do Museu de Arte da Pampulha.....	17
Figura 5 -	Vista do Museu de Arte da Pampulha com jardins de Burle Marx..	22
Figura 6 -	ARAÚJO, Dilton; LOBO, Lotus; GUSMÃO, Luciano. <i>Territórios</i> . 1969.....	33
Figura 7 -	MORRIS, Robert. <i>Sem Título (mirrored boxes)</i> , 1965.....	34
Figura 8 -	ARAÚJO, Dilton; LOBO, Lotus; GUSMÃO, Luciano. <i>Territórios: Corpo da Terra</i>	36
Figura 9 -	GUSMÃO, Luciano. <i>Transpiração</i> . 1970. Fotografia da ação com plástico sobre grama. <i>Do Corpo à Terra</i>	36
Figura 10 -	LIMA, José Ronaldo. <i>(Ver) melha</i> . 1970.....	36
Figura 11 -	BARRIO, Arthur. <i>Trouxa ensanguentada</i> . 1969.....	37
Figura 12 -	TAVARES, Ana Maria. <i>Porto Pampulha</i> . 1997.....	40
Figura 13 -	TAVARES, Ana Maria. <i>Porto Pampulha</i> . 1997.....	41
Figura 14 -	BELÉM, Laura. <i>O Jogador, As Damas e Acróstico</i> . 2002.....	55
Figura 15 -	BELÉM, Laura. <i>O Jogador</i> . Detalhe da obra. 2002.....	55
Figura 16 -	SOARES, Waleska. <i>Tonight</i> . Videoinstalação. 2002.....	56
Figura 17 -	NEUENSCHWANDER, Rivane. <i>Sob medida</i> . 2002	59
Figura 18 -	NEUENSCHWANDER, Rivane. <i>Imprópria Paisagem</i> . Detalhe da obra. 2002	60
Figura 19 -	NEUENSCHWANDER, Rivane. <i>Chove chuva</i> . Detalhe da obra. 2002.....	61
Figura 20 -	LIMA, Laura. <i>Puxador de Homem</i> . 2002.....	63
Figura 21 -	LIMA, Laura. <i>Marra de Homem</i> . 2002.....	63
Figura 22 -	RAMOS, Nuno. <i>O Que São as Horas?</i> . 2003.....	65
Figura 23 -	ANDRÉ, Carl. <i>37 Pieces of Work</i> . 1969.....	67
Figura 24 -	BENTO, José. <i>Instalação Sem título</i> . 2004.....	67
Figura 25 -	BENTO, José. <i>Instalação Sem título</i> . 2004.....	68
Figura 26 -	ORTEGA, Damián. <i>Ordem, Réplica e Acaso</i> . Detalhe e vista geral. 2004.....	69
Figura 27 -	Projeto expográfico da mostra “Coisário Cassino Museu”. 2010...	76
Figura 28 -	BETHÔNICO, Roberto. <i>Paisagem Clínica</i> . 2006.....	77

Figura 29 - BETHÔNICO, Roberto. <i>Através</i> . Detalhe e vista da obra. 2006....	77
Figura 30 - DETANICO, A.; LAIN, R. <i>Maré</i> . 2008	80
Figura 31 - DETANICO, A.; LAIN, R. <i>Braille Ligado (Espaço em branco)</i> . Diagrama e alfabeto de montagem da obra. 2008.....	80
Figura 32 - DETANICO, A.; LAIN, R. <i>Motivo de desorientação</i> . 2008	81
Figura 33 - SILVEIRA, Regina. <i>Mundus Admirabilis</i> . 2007.....	82
Figura 34 - Vista parcial da fachada do Museu de Arte da Pampulha com a aplicação do padrão de azulejos instalado por ocasião da exposição da artista Adriana Varejão. 2008	83
Figura 35 - Azulejo que reveste parte da fachada do edifício-sede do Museu de Arte da Pampulha.....	84
Figura 36 - VAREJÃO, Adriana. <i>Green Sauna</i> . 2003.....	88
Figura 37 - Vistas da exposição de Adriana Varejão no Museu de Arte da Pampulha, 2008	88

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	HISTÓRICO DO EDIFÍCIO DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA - ARQUITETURA E PROPOSTA CURATORIAL	21
2.1	Museu de Arte de Belo Horizonte	23
2.2	A arquitetura do Museu e sua função	25
2.3	As primeiras discussões e a obra <i>Territórios</i>	28
2.4	O museu de arte moderna	37
2.5	Museu de Arte da Pampulha	38
3	PROPOSTA CURATORIAL E EXPOSIÇÕES NO MUSEU DA PAMPULHA	45
3.1	A nova proposta curatorial: Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura	46
3.2	A arquitetura do Museu, exposições e curadoria	49
3.3	Arte e arquitetura nas exposições de Rivane Neuenschwander e Laura Lima	58
3.4	Arquitetura e escultura nas exposições de Nuno Ramos, José Bento e Damián Ortega	64
3.5	Exposições curadas por Marconi Drummond – uma nova leitura para a mesma questão	71
3.6	Espaços: modos de usar em Regina Silveira e Adriana Varejão	82
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS	95
	APENDICE A	97

1 INTRODUÇÃO

São várias as possibilidades de interpenetração, coesão ou fusão entre as disciplinas Arte e Arquitetura, considerando a proximidade epistemológica entre os dois campos de conhecimento. A apropriação do espaço como elemento de constituição da obra de arte, tomando emprestado o suporte arquitetônico para construções diversas, cada vez mais presente na arte contemporânea e a histórica aproximação da arquitetura com os elementos pictóricos e plásticos possibilitam refletir sobre diversas questões em torno do tema e levam a muitas inquietações. É uma dessas inquietações que move esta pesquisa: a relação entre arte e arquitetura e os diálogos possíveis entre as disciplinas, com recorte no edifício-sede do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (MG). A unidade, a coesão e a fusão entre arte e arquitetura serão vistas como as possibilidades de aproximações e confrontos existentes entre as linguagens. A questão é refletir sobre as possíveis relações e tensões existentes nesse diálogo. Não se trata de defender a ideia de obra de arte total inserida nas discussões empreendidas por artistas e arquitetos no modernismo – a fusão de arquitetura, escultura e pintura numa nova unidade para o futuro, como anunciado por Walter Gropius no Programa da Staatliche Bauhaus, de Weimar, em 1919¹:

o objetivo definitivo de todas as artes visuais é a construção total. A mais nobre função das artes plásticas foi, em algum momento, o embelezamento da construção; elas eram componentes indispensáveis da grande arquitetura. [...] Desejamos juntos a concepção e a criação de uma nova estrutura do futuro que conjugará arquitetura, pintura e escultura em uma só unidade [...].

O que interessa aqui são as possibilidades de diálogo existentes entre as disciplinas ou a forma como os artistas, a partir dos anos 1960, inseriram o espaço em suas pesquisas e como a arquitetura influi diretamente nas propostas apresentadas nas exposições no Museu de Arte da Pampulha; e como alguns artistas buscam desestabilizar a suposta neutralidade do espaço da galeria e acabam por se

¹ GROPIUS, Walter. Programa da Staatliche Bauhaus em Weimar. Tradutor(a): João de Souza Leite. In: *Revista Brasileira de Design*. Disponível em: http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio_det&id=41&titulo=repertorio. Acesso em: 03 mar. 2012.

aproximar da escala da arquitetura. Em retrospecto, cabe destacar as experiências de deslocamentos radicais, como o ganho do espaço como suporte da obra, a experimentação de materiais anteriormente estranhos à arte, a participação do espectador, a ênfase na experiência sensorial da arte e a ideia de que o espaço não existe sem o evento. Algumas dessas experiências geraram consequências na produção artística até os dias de hoje. São essas experiências que servirão para esta análise, procurando compreender como se relaciona a arte com a arquitetura nessas propostas e procurando analisar o programa expositivo implantado no Museu de Arte da Pampulha a partir de 2001.

Algumas das indagações que levaram à proposição desta pesquisa emergiram do processo de realização de exposições no Museu de Arte da Pampulha, durante quase cinco anos de atuação desta pesquisadora como coordenadora de artes visuais da instituição. A partir de março de 2007, como coordenadora de artes visuais do Museu de Arte da Pampulha, a pesquisadora acompanhou e trabalhou como assistente de curadoria e coordenou a montagem de diversas exposições realizadas pelo Museu. A necessidade de criar e aplicar um pensamento museográfico específico na montagem de cada exposição era premente, a fim de tirar partido das situações de tensão do espaço interior com a paisagem do entorno e com os elementos da arquitetura, como colunas, espelhos, rampas, com os materiais presentes no edifício, como aço inox, alabastro, mármore, e com os efeitos daí decorrentes, como transparências e reflexos. Fazer conviver as obras e a arquitetura, ainda que pensadas e orientadas para o espaço, foi e tem sido o desafio que leva os artistas, a curadoria e a coordenação de artes visuais do MAP a operar neste contexto de diversas formas, por adesão ou por contraste, por analogia ou por oposição, explicitando, enfim, uma relação de conflito ou de adesão ao espaço.

Para análise do edifício do Museu de Arte da Pampulha e aprofundamento da questão proposta por esta pesquisa – a relação entre arte e arquitetura – inicia-se observando o conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, marco da moderna arquitetura brasileira, e na qual a edificação está inserida, considerando-o projeto modernista de fusão entre todas as artes. Após essa observação e com vistas a compreender a relação entre as disciplinas, passa-se à análise dos projetos e programas estabelecidos pelo Museu para seu uso como espaço expositivo.

Portanto, esta pesquisa procura traçar um caminho da arquitetura para a arte e outro da arte para arquitetura, na tentativa de encontrar os pontos de fricção e de coesão que contribuam para a análise proposta. Nesse sentido e observando o conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha e cada um dos edifícios que interessam a esta pesquisa, inicialmente tenta-se compreender a obra inicial do jovem arquiteto, analisando a influência do ideal corbusiano de arquitetura e paisagem em Oscar Niemeyer; e como a proximidade com os preceitos modernistas de Le Corbusier representou um ponto de adesão à arquitetura moderna internacional e, ao mesmo tempo, ponto de inflexão na moderna arquitetura brasileira. Segundo Marco do Vale, citado por Rodrigo Queiroz em sua tese de doutorado na qual aproxima Le Corbusier e Oscar Niemeyer²:

Niemeyer se baseia no repertório de formas e procedimentos de Le Corbusier e realiza uma recriação ou redesenho deles, chegando a um repertório particular, que forma seu próprio repertório formal. [...] Portanto é no conjunto da Pampulha que, com extrema habilidade, desenvolve seu conjunto universo inicial, estabelece suas primeiras formas escolhidas da arquitetura corbusiana, e também cria por procedimentos projetuais de sua expressão pessoal, por meio de reajustes formais do repertório corbusiano, novos redesenhos, que se caracterizam como o encontro e a consciência do arquiteto com o estabelecimento de sua própria linguagem.

Queiroz (2007) aponta em sua pesquisa como as obras da Pampulha representam o momento de libertação do jovem arquiteto, aproximando-se de Le Corbusier por conceito e não mais pela forma. Niemeyer apresenta um novo vocabulário formal, o estabelecimento de sua própria linguagem e não um simples redesenho das formas corbusianas. Nesse sentido, Pampulha representa um marco, não só na obra do arquiteto, mas do modernismo brasileiro. Em retrospecto histórico, podem-se levantar as discussões em torno do modernismo brasileiro e trazer à luz a leitura de Lúcio Costa do ideário corbusiano em *Razões da nova arquitetura*, publicado em 1934, no qual o autor acaba por codificar os rumos que a arquitetura brasileira tomaria a partir de então, aqui destacados: [1] a afirmação da coesão entre arquitetura, escultura e pintura como fruto de um suposto equilíbrio alcançado e [2] a pureza de volumes como uma consequência natural da simplicidade construtiva, não sendo ela fruto apenas de um processo industrial de construção. Esses códigos

² VALLE, Marco Antônio Alves do. *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. 2000. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000. Citado por QUEIROZ, Rodrigo. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007, p.147.

permearam grande parte da arquitetura brasileira dos anos 1940, 1950 e até 1960. A tentativa de conciliação entre arquitetura nova (moderna) e tradição local, comumente presente nos projetos de Lúcio Costa, é referencial para a arquitetura que Oscar Niemeyer desenvolveu a partir do contato com o mestre. A oposição entre renovação e preservação da arquitetura foi quebrada por Lúcio Costa ao desenvolver uma relação dialética entre prédios modernos e coloniais. A arquitetura temporária para o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York de 1939, trabalho conjunto dos dois arquitetos, já apontava como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer levaram adiante os preceitos modernistas de Le Corbusier, emprestando-lhe um vigor nacional. Os arquitetos somaram aos preceitos da arquitetura internacional a reelaboração da tradição brasileira em realçar as superfícies das fachadas e a articulação dos volumes.

Figura 1 - Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York

Fonte: PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Rheinhold Publishing, 1950, p.13.

O Pavilhão do Brasil em Nova York foi o segundo projeto determinante para a

impulsão da arquitetura moderna brasileira, ao lado do prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Ainda que se faça presente o vocabulário básico de Le Corbusier, as formas anteciparam o que se configurou mais tarde como um idioma nacional dentro da linguagem internacional da arquitetura moderna, com a liberdade de sua rampa, a flexibilidade de volumes, a proteção da insolação com elementos fixos, o uso da curva como elemento expressivo e a indistinção de espaço interno e externo.

Os princípios modernistas tomaram corpo definitivo no conjunto da Pampulha, terceiro momento decisivo da moderna arquitetura brasileira com grande repercussão internacional, em que se percebe a criação de uma nova estética que simboliza ao mesmo tempo a autonomia técnica brasileira. As inovações na Pampulha foram destacadas pelo seu criador, Oscar Niemeyer, em diversas ocasiões em que reconhece que a plasticidade inerente à técnica do concreto armado possibilitou a elaboração das obras do conjunto.

A acomodação física e visual do objeto arquitetônico em um espaço vazio e ideal, a relação com a paisagem natural e o hábil jogo de interpenetração de espaços estão presentes nas edificações projetadas e na paisagem construída do entorno. Esses mesmos valores podem ser observados separadamente em cada uma das edificações. Cada um dos edifícios possui autonomia formal independente e a unidade é dada pelos materiais empregados (vidro, azulejos, pedra) e pelas bordas em pedra que desenham o perfil exterior das formas. O conjunto foi projetado com sete edifícios: o Cassino, o late Clube, a Igreja de São Francisco de Assis, a Casa do Baile, o Golf Clube, o Hotel Resort Pampulha (não construído) e a residência de fim de semana de Juscelino Kubitschek.

Dos edifícios projetados e construídos, apenas o Golfe Clube não se encontra às margens da Lagoa da Pampulha, hoje funcionando como sede da administração do Zoológico de Belo Horizonte. O Hotel Resort não foi construído. Os outros formam unidades articuladas pela Lagoa como se estabelecessem um diálogo permeado pelas águas represadas. O campo estruturador do conjunto projetado pelo arquiteto é a Lagoa da Pampulha, que funciona como uma praça vazia formada pelo espelho d'água que reflete a arquitetura e a paisagem e permite a percepção de cada edifício

em sua própria unidade. A implantação das edificações, em penínsulas salientes das margens que avançam para a água, possibilita uma ampla visão – o Cassino, o Clube e a Casa do Baile preservam a plena visão uns dos outros. A configuração em forma de praça e a visibilidade entre as três edificações reforçam as aproximações – estruturas, formas e materiais. Segundo Lamas, a praça “estabelece estreita relação do vazio (espaço de permanência) com os edifícios, os seus planos marginais e as fachadas. Estas definem os limites da praça e caracterizam-na, organizando o cenário urbano”³. Percebe-se no conjunto da Pampulha a estreita relação do vazio (lagoa) com os edifícios projetados por Niemeyer, definindo limites e organizando a paisagem urbana.

A Igreja, mais reservada em outra margem, não avista e não é avistada pelas outras edificações e, ainda que integrada ao conjunto, se singulariza em alguns aspectos. Na Igreja de São Francisco de Assis mantêm-se as características do tratamento de superfícies dado às outras edificações, mas a forma ganha curvaturas mais proeminentes e a presença da cerâmica, em forma de azulejaria, é suporte para uma temática figurativa. A ideia de *promenade architecturale* está presente no conjunto, onde o contorno sinuoso da Lagoa revela pouco a pouco as edificações, permeando de surpresas o caminho, num sucessivo jogo de descobertas ao se percorrer visualmente ou fisicamente o conjunto.

O Cassino da Pampulha é um edifício organizado em três blocos, dois ortogonais e o terceiro em forma de pera, com volumes definidos, cobertos por panos de vidros e sobre pilotis. Esses três elementos são conectados por meios-níveis que organizam a circulação. Para o arquiteto e crítico americano Kenneth Frampton, o Cassino é a obra prima de Niemeyer. Em suas palavras:

Niemeyer reinterpretou aqui a noção corbusiana de uma *promenade architecturale* numa composição espacial de notável equilíbrio e vivacidade. Era um edifício narrativo em todos os aspectos, desde o acolhedor salão de pé-direito duplo às rampas brilhantes subindo ao pavimento de jogos; dos corredores elípticos levando ao restaurante ao engenhoso acesso de bastidores à pista de dança; em suma, uma *promenade* explícita [...]”⁴.

³ LAMAS, J.M.R.G. Morfologia urbana e desenho da cidade. s/d. Citado por MENDONÇA, Eneida Maria Souza. *Apropriações do espaço público: alguns conceitos*. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br>. Acesso em: 22 set. 2012.

⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a critical history*. 3ª ed. Londres: Tames and Hudson, 1992, p.255.

Os jardins que circundam o prédio foram projetados por Roberto Burle Marx, que mantém um tratamento naturalista à paisagem construída e cria uma mistura de espécies que, à primeira vista, mais parece a vegetação natural do lugar. A relação harmoniosa entre arquitetura e paisagismo, criando volumes vegetais e vazios, espelhos d'água, com variedade e harmonia de materiais, confirma a pureza arquitetônica desejada por Niemeyer. A relação entre arquitetura e paisagem no conjunto da Pampulha reafirma o ideal modernista de que a paisagem é algo que se constrói pela arquitetura ordenando-a, dando-lhe sentido e medida por meio da articulação dos jardins, das pedras, do céu e da água (da Lagoa, no caso da Pampulha).

Figura 2 – Museu de Arte da Pampulha.

Fonte: Catálogo da exposição *Coisário Cassino Museu*, Museu de Arte da Pampulha, 2010.

CASSINO - 1940/43

- 1 Lobby
- 2 Check-room
- 3 Entrada para WC Feminino
- 4 Terraço
- 5 Pista de Dança
- 6 Depósito
- 7 Vestiários
- 8 Vestiários Privativos
- 9 Armários empregados
- 10 Gerente
- 11 Escada serviço
- 12 Restaurante
- 13 Palco
- 14 Copa-Cozinha
- 15 Sala Jantar
- 16 Depósito
- 17 Bar
- 18 Sala de Jogos

- 1 Lobby
- 2 Check-room
- 3 Entrance to women's W.C.
- 4 Terrace
- 5 Dance floor
- 6 Storage
- 7 Dressing rooms
- 8 Private dressing room
- 9 Employees' lockers
- 10 Manager
- 11 Service stairway
- 12 Restaurant
- 13 Stage
- 14 Kitchen-Pantry
- 15 Employees' dining room
- 16 Storage
- 17 Bar
- 18 Gaming room

PLANTA TÉRREO
GROUND FLOOR

PLANTA SEGUNDO PAVIMENTO
UPPER FLOOR

CORTE
SECTION

Figura 3 - Planta do Cassino da Pampulha

Fonte: Revista ARQTEXTO 10/11. O cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira. Agosto, 2008. p.22

Figura 4 - Vistas do espaço interno do Museu de Arte da Pampulha.

Foto: Miguel Aun.

Fonte: Centro de documentação e referência do Museu de Arte da Pampulha.

O Iate Clube, implantado sobre pilotis, avança sobre a Lagoa com um grande terraço circulando um salão. No segundo pavimento organiza-se o salão de estar com cobertura em asa de borboleta. Segundo Mindlin⁵:

a pesquisa de novas formas, expressão autêntica de um espírito contemporâneo e adaptado às técnicas modernas, é visível nas construções da Pampulha [...], mas é neste clube de iatismo que ela alcança seu mais alto grau de integração entre todos os elementos do projeto.

A Casa do Baile, um edifício com um bloco parcialmente envidraçado e parcialmente revestido em azulejo (a cerâmica com o mesmo desenho elaborado por Paulo Werneck para o Iate Clube e para o Cassino), está implantada numa pequena ilha às margens da Lagoa ligada por uma ponte para pedestres. Foi concebido como um pequeno restaurante e casa de dança popular, possui um grande salão circular com teto em placa de concreto que se prolonga em linha sinuosa e acompanha o contorno da ilha. Na extremidade dessa marquise, do lado oposto do edifício, encontra-se um pequeno lago com plantas ornamentais e um palco ao ar livre. Seus jardins, também projetados por Burle Marx, estabelecem relações formais e estruturais com os do Cassino.

Fora da plena visão entre as três edificações acima descritas encontra-se a Igreja São Francisco de Assis. A edificação é formada por quatro abóbadas, uma pequena capela com coro, a nave parabólica que forma o altar, com grande afresco de Cândido Portinari, a sacristia e seus serviços. A nave se abre para a Lagoa em um largo pano de vidro marcado pela grande marquise inclinada que dá acesso à entrada da Igreja e que está apoiada na torre do campanário, em forma de tronco de pirâmide invertida.

⁵ MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p.192.

Segundo relato de Juscelino Kubitschek⁶:

A Pampulha, considerada em conjunto, representou, na época uma verdadeira revolução artística. Construí uma represa que armazena vinte milhões de metros cúbicos de água, e decorei suas margens, erguendo as quatro unidades projetadas por Niemeyer, tudo moderno, novo, não concebido por qualquer arquiteto. Depois chamei o pintor Candido Portinari e o escultor Ceschiatti e os incumbi da decoração da igreja de São Francisco.

Se as relações entre arquitetura e paisagem encontram-se perfeitamente delineadas no conjunto, as aproximações entre arte e arquitetura parecem menos óbvias, ainda que ocorram de forma exemplar em alguma edificação. A ideia de coesão entre arquitetura, escultura e pintura como fruto de um suposto equilíbrio alcançado só pode ser observada plenamente na Igreja São Francisco de Assis. Obra de Portinari, o mural em azulejos da fachada posterior representa a vida de São Francisco de Assis, em tons de azul colonial. Do mesmo autor encontram-se no interior da Igreja o grande afresco do altar e as telas dispostas nos dois lados da nave representando os Passos da Paixão de Cristo. Portinari trabalhou no exato limiar entre respeito às formas arquitetônicas de Niemeyer e libertação das mesmas, tirando partido da espacialidade e dos contornos da arquitetura numa fusão de obras, espaços e contextos. Parceria indissociável entre arte e arquitetura, o plano do altar é constituído pela pintura de Portinari; o púlpito e o batistério são formas livres em alvenaria, em altura reduzida, cobertas por relevos de Ceschiatti. Coincidir arquitetura e obra de arte leva a observar dois aspectos presentes nessa edificação: primeiro e quase imediatamente ao entrar no espaço, a sensação de que a espacialidade é constituída pelos elementos arquitetônicos, mas também esculturais e pictóricos observados no interior e no exterior da edificação, como se os signos presentes na pintura ou nos relevos promovessem o espaço como protagonista do tema a ser observado. Um segundo ponto a ser destacado é a relação de contiguidade e transformação entre exterior e interior, possibilitando a experiência espacial e plástica como contínuos a serem narrados pela azulejaria (no exterior) e pelo afresco (no interior). Não há sobreposição ou conflito, a fluidez da narrativa promovida pelas cenas de São Francisco nos azulejos, seguida pelas pastilhas em formas abstratas e livres de Paulo Werneck e o afresco no altar que culmina a visão

⁶ MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002, p. 244.

e o caminho de fora para dentro, integrados às curvas do concreto, reforçam a sensação de unidade e a possibilidade de diálogo entre arquitetura e arte. Aqui, a relação histórica entre as disciplinas se atualiza singularmente – a arquitetura se apresenta como uma experiência de algo que dela se aproxima: a arte.

Mesmo que houvesse uma tentativa de integração entre arte e arquitetura em todos os espaços, as soluções de tratamento pictórico e de volumes escultóricos não se apresentam da mesma forma nas diversas edificações que formam o conjunto da Pampulha. A questão parece mais complexa quando se tenta explicitar as mesmas relações entre arte e arquitetura no Cassino ou na Casa do Baile. No caso do Cassino, transformado em museu, a questão parece adensar-se à medida que o espaço converte-se em espaço de exposição e o diálogo entre a potente arquitetura existente e as obras de arte ali expostas inevitavelmente se dará por conflito ou por fusão, por contraste ou por aproximação. Interessa aqui analisar como a relação da arte com a arquitetura pode ser um campo de experimentação e investigação de questões artísticas e como, a partir do reconhecimento desta arquitetura, potencializam-se as possibilidades de diálogo.

2 HISTÓRICO DO EDIFÍCIO DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA - ARQUITETURA E PROPOSTA CURATORIAL

Figura 5 - Vista do Museu de Arte da Pampulha com jardins de Burle Marx.
Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha

A edificação que abriga o Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte foi projetada por Oscar Niemeyer, originalmente como um cassino, e construída no início dos anos 1940, integrando o conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha. Convocado por Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, o arquiteto projetou edificações revolucionárias, marcos da arquitetura modernista brasileira, que iriam sediar um cassino, uma casa de baile, um clube, uma igreja e um hotel, este último não construído. Segundo Oscar Niemeyer⁷:

Um dia Capanema me levou a Benedito Valadares, governador de Minas Gerais, que pretendia construir um cassino no 'Acaba Mundo'. E foi nessa ocasião que conheci Juscelino Kubitschek, candidato a prefeito de Belo Horizonte. Fiz o projeto, que mostrei a Benedito, mas o assunto só foi retomado meses depois, quando JK, prefeito da cidade, novamente me convocou. No dia combinado voltei a Belo Horizonte com Rodrigo. Tornei a conversar com JK, que me explicou: 'Quero criar um bairro de lazer na Pampulha, um bairro lindo como outro não existe no país. Com cassino, clube, igreja e restaurante, e precisava do projeto do cassino para amanhã. E o atendi, elaborando durante a noite no quarto do Hotel Central o que me pedira.

⁷ NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo*: memórias. Rio de Janeiro: Revan, 1998, pp. 261-262.

O edifício do Cassino, inaugurado em 1943, abrigou sua função original até 1946, quando, por decreto-lei, o então presidente Eurico Gaspar Dutra proibiu os jogos de azar no Brasil. Em 1944, funcionando como cassino, o edifício abrigou a *Exposição de Arte Moderna*, organizada por Juscelino Kubitscheck, com curadoria de Alberto da Veiga Guignard e a participação de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Logo após a proibição do jogo e o fechamento do Cassino, o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) promoveu uma exposição de arte barroca no prédio, com *layout* feito pelo próprio Oscar Niemeyer.

De 1947 a 1957 o edifício permaneceu praticamente abandonado, sendo entregue pela Prefeitura de Belo Horizonte ao Governo do Estado de Minas Gerais em 26 de janeiro de 1951, por meio do Decreto-lei nº 179⁸, assinado pelo então prefeito, Otacílio Negrão de Lima, com a incumbência de transformar o prédio do Cassino em hotel. Essa ação não foi realizada, o que levaria de volta a edificação para a administração municipal. Sem uma destinação para o edifício e na ausência de reflexão sobre o significado do conjunto arquitetônico da Pampulha para a arquitetura brasileira e seu papel para a cidade de Belo Horizonte, ou, ainda, uma discussão madura que refletisse sobre a melhor destinação para a edificação do cassino, permaneceu o abandono da obra arquitetônica por quase seis anos.

2.1 Museu de Arte de Belo Horizonte

Em 23 de dezembro de 1957, o então prefeito de Belo Horizonte, Celso Mello de Azevedo, por meio da Lei Municipal nº 671, cria o Museu de Arte de Belo Horizonte, com sede no antigo prédio do Cassino. No parágrafo único dessa lei está especificado que “o Museu de Arte funcionará no prédio do ‘Cassino da Pampulha’, destinando-se todas as suas dependências e o terreno ao uso da instituição ora criada e no exclusivo exercício de suas atividades específicas”⁹.

⁸ ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. *Lei Municipal nº 179*, de 26 de janeiro de 1951, publicada no Diário Oficial do Município.

⁹ ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. *Lei municipal nº 671*, de 23 de dezembro de 1957, publicada no Diário Oficial do Município. Prefeitura de Belo Horizonte.

No ato de criação constam os seguintes fins e objetivos do Museu de Arte de Belo Horizonte: criar e manter coleções de obras de arte em geral, especialmente pintura, gravura, escultura, desenho, fotografia, cinema e folclore; patrocinar e dirigir a realização de conferências e cursos sobre temas de estudo compatíveis com seus objetivos; colaborar na promoção e realização do Salão de Belas Artes de Belo Horizonte; patrocinar a realização permanente ou temporária de exposições de obras de arte de sua propriedade, de particulares ou pertencentes a outras instituições; patrocinar e promover exposições permanentes ou temporárias de obras de arte popular, em todas as suas formas de manifestação, incentivando o seu desenvolvimento e difusão; promover e realizar, em seu auditório e dentro de suas finalidades, espetáculos teatrais, de conjuntos amadores ou profissionais, bem como exposições cinematográficas, espetáculos de *ballet* e concertos musicais. Desconsiderando-se as características arquitetônicas da edificação, a conceituação inicial para a criação do Museu de Arte de Belo Horizonte tem como referência a proposta do Museu como um centro de arte e cultura, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, oferecendo ao público atividades diversas.

Destaca-se, desde o ato de criação do Museu, a ausência de parâmetros conceituais para a constituição de um programa expositivo e de organização de seu acervo, considerando-se a arquitetura de seu edifício-sede. A desconexão entre a edificação e os fins a que ela então se destinava, um museu de arte para a cidade de Belo Horizonte, é apresentada como uma simples forma de dar uma função a uma edificação abandonada. A singularidade de sua arquitetura, marco modernista, e seus aspectos antimuseológicos, como a ausência de paredes em alvenaria, a impossibilidade de climatização das salas, a insolação permanente através de suas paredes de vidro, a ausência de reserva técnica ou a previsão para sua instalação, são desconsiderados, o que aponta, desde então, problemas técnicos e estruturais para a constituição de um museu de arte. A insubordinação dessa arquitetura à sua função traz questões a serem discutidas e analisadas pelos diversos gestores, curadores, diretores e equipes técnicas, que, ao longo dos anos, se incumbiram de tornar realidade o decreto-lei de sua criação, administrando, cuidando e ampliando o acervo do museu, realizando exposições e salões de arte.

2.2 A arquitetura do Museu e sua função

Para explicitar e compreender os aspectos conflitantes entre a arquitetura do edifício que abriga o Museu de Arte da Pampulha - denominação dada a partir de 1996 ao anteriormente chamado Museu de Arte de Belo Horizonte - e sua função, torna-se necessária uma descrição de seus espaços e materiais. A edificação está organizada em três blocos autônomos claramente reunidos e conectados entre si, originalmente com um programa que compreendia os salões habituais – as salas de jogos, o bar e o restaurante (*grill room*), com uma pista de dança e um palco. As formas simples com contornos precisos e volumes transparentes hoje cumprem as funções de salas de exposições e atividades educativas e abrigam eventos musicais e de vídeo – Salão Nobre, Mezanino e Auditório. No espaço que abrigou a cozinha do Cassino, hoje funciona a administração, com os diversos setores técnicos – Departamento de Artes Visuais, Curadoria, Museologia, Centro de Documentação e Referência, Biblioteca, Divisão de Conservação e Restauração, Divisão de Arte-Educação. O jogo de massas e volumes dos três blocos do cassino é marcado pela transparência das fachadas e dos interiores com as faces da edificação cobertas por caixilhos de vidro. Completam o desenho da edificação os pilotis, o *brise-soleil* do bloco do auditório e o contorno gracioso da marquise da entrada com uma escultura de August Zamoiski. Os jardins foram projetados por Roberto Burle Marx e circundam todo o promontório que recebe a edificação. A luz é abundante, a insolação dos espaços é frequente, projetando sombras em todo o piso. Os materiais são protagonistas – mármore travertino nas colunas exteriores, mármore português no piso de tonalidades que vão do ocre ao marrom com pequenas incrustações de desenhos marítimos (formas de conchas ou de peixes), alabastros cobrem o guarda-corpo das rampas e do mezanino e revestem a escada em espiral que leva ao piso intermediário com uma enorme parede cega toda coberta de espelhos belgas em tom rosado e colunas revestidas de aço inox.

Desde a sua inauguração, em 1957, o Museu abrigou o Salão de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, responsável em boa medida pela formação de seu acervo, além de exposições temporárias de artistas mineiros, brasileiros e internacionais, de

maneira bastante irregular. Em 1958, por esforço e articulação de Assis Chateaubriand foram doadas ao recém-criado Museu de Arte de Belo Horizonte obras de artistas estrangeiros que dariam início ao processo de colecionismo necessário à constituição de um museu. As obras em pintura dos artistas John Tunard, William Brooker, Bryan Kneale, John Piper, Eliseu Visconti, Cathlen Allen, John Lathan, Edward R. Greene e até uma pintura do estadista Winston Churchill foram incorporadas ao acervo antes da elaboração e da implantação de uma política institucional, incluindo um programa de gestão de acervos que balizasse a entrada da coleção no Museu.

Sem um programa definido, incorporando obras doadas à coleção, e com projetos expográficos que frequentemente desconsideravam completamente sua arquitetura, com painéis improvisados ou construindo falsas paredes para conformar um cubo branco, o Museu assim funcionou até o final dos anos 1990. Aplicou-se às exposições realizadas no Museu de Arte de Belo Horizonte a ideia modernista de que o espaço expositivo deveria configurar-se como um cubo branco, espaço neutro, puro e estéril, que teria a função de separar a obra de arte do espaço comum e da sociedade e, assim, possibilitar uma percepção ascética do trabalho de arte. A suposta neutralidade proposta pelo cubo branco possibilitava aos artistas expor num ambiente sacralizado e distanciado, onde o espaço da obra não estabelecia relações com o espaço comum ou arquitetônico, espaço real. Os projetos de exposição realizados no Museu de Arte da Pampulha, ao construir paredes para conformar um cubo branco, procuram estabelecer uma relação específica com o espaço neutro, negando sua arquitetura e enfatizando uma abordagem distanciada entre obras e espaço. Não se trata de uma crítica genérica ao cubo branco, mas uma reflexão sobre a forma como ele foi aplicado e compreendido em projetos expositivos. Particularmente no Museu de Arte da Pampulha, em que ele representa não só a construção de um espaço neutro e distanciado para as obras, mas, sobretudo, uma negação da arquitetura existente. Brian O'Doherty, ao questionar a hegemonia do 'cubo branco' na análise de exposições de arte modernistas, problematiza questões como o isolamento da obra de arte em relação ao espaço real e à vida e sua objetificação distanciada. Segundo O'Doherty, a obra de arte é colocada "entre

aspas, ao ser inserida na galeria ou vitrine”¹⁰. A ideia de um espaço neutro, em que o objeto é isolado do seu contexto, é advinda dos procedimentos científicos, ou seja, de isolar o objeto de seu contexto para entendê-lo objetivamente. No entanto, o espaço de um museu, particularmente do Museu de Arte da Pampulha, não é ‘neutro’. Sua arquitetura apresenta-se todo o tempo através dos diversos elementos presentes no espaço; os materiais e suas características específicas interferem nos objetos que ali estão expostos. Daniel Buren aponta que “o museu/galeria não é o lugar neutro que gostaríamos de crer, mas o ponto de vista único onde uma obra é observada e de onde se origina”¹¹. Cabe analisar o sentido da construção do cubo dentro do Museu, e em que medida ele representaria a tentativa de negar a arquitetura existente e dar às costas para a possibilidade de diálogo entre arte e arquitetura. Essa questão, como será visto mais adiante, surgirá em diversos trabalhos apresentados no Museu de Arte da Pampulha que, de algum modo, buscaram romper com essa desejada neutralidade do cubo branco, aproximando-se da escala da arquitetura.

No contexto artístico internacional, a expansão dos trabalhos de arte para o campo das relações dialogais e a redução na ênfase na constituição de objetos, a partir dos anos 1960, desestabilizaram a suposta neutralidade do espaço. No entanto, no ainda Museu de Arte de Belo Horizonte, essa questão seria tratada pontualmente por algumas obras ou exposições, no final dos anos 1960 e no início dos anos 1990, mas somente a partir de 2001 passou a ser entendida como uma discussão a ser enfrentada nos projetos expositivos.

Em 1964, através do Decreto Municipal nº 1.270, constituiu-se uma comissão de recuperação do Museu de Arte de Belo Horizonte, considerando:

dada a urgente necessidade de se promover a recuperação do prédio do CASSINO DA PAMPULHA, destinado pela lei municipal nº 674, de 23 de dezembro de 1957 à sede do MUSEU DE ARTE; que o referido próprio municipal se encontra em precaríssimo estado de conservação, de modo a positivar ameaça de ruína; finalmente, que o prédio em apreço constitui uma das realizações mais expressivas da moderna arquitetura nacional.¹²

¹⁰ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.105.

¹¹ BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, p. 70.

¹² ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. *Decreto municipal nº 1.270*, de 24 de dezembro de 1964, Prefeitura de Belo Horizonte.

Essa é a primeira documentação institucional e pública que reconhece, ainda que como uma mera citação, a importância do edifício do antigo Cassino na história da moderna arquitetura brasileira. Porém isso não foi suficiente para estabelecer uma discussão sobre a edificação e a função que lhe foi outorgada: museu de arte. Três anos após a constituição da comissão de recuperação, em 1967, a Lei nº 1.405¹³, sancionada pelo Prefeito Luiz de Souza Lima, altera o nome do Museu de Arte de Belo Horizonte para Museu Guignard, em homenagem ao pintor Alberto da Veiga Guignard. A alteração do nome não foi atrelada a uma reflexão sobre a função do Museu ou a características de seu acervo, sem lastros conceituais que justificassem tal ato, feita simplesmente como a mudança de nome de uma rua qualquer da cidade, em homenagem a um cidadão ilustre. Registre-se que o nome de Museu Guignard nunca foi plenamente divulgado e apropriado pelos artistas e pela população, e, ainda que nos registros oficiais permanecesse a nomenclatura, o museu seguiu reconhecido como Museu de Arte de Belo Horizonte até 1996.

2.3 As primeiras discussões e a obra *Territórios*

Em 1967 assumiu a direção da instituição o empresário Renato Falci, que propôs uma ampla reflexão sobre o significado e a função do Museu no contexto cultural de Belo Horizonte. O Museu de Arte de Belo Horizonte, que então completava dez anos, possuía um acervo de obras de arte estrangeiras doadas por embaixadas e instituições diversas e obras de artistas brasileiros e mineiros, adquiridas por meio de prêmios aquisitivos dos salões de arte de Belo Horizonte. No âmbito dessas discussões foram apontados como problemas: a localização da instituição, distante do centro da cidade, o que dificultava o amplo acesso do grande público; a falta de recursos; e a inadequação de suas instalações à função museológica. Além disso, seu acervo pouco refletia as manifestações de vanguarda no Brasil, especialmente as anunciadas através da IX Bienal de São Paulo, com ampla repercussão no Salão de Arte de Belo Horizonte de 1967, promovido pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte no Museu. A IX Bienal de São Paulo, realizada em 1967, apresentou os

¹³ ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. Decreto-Lei nº 1.405, de 10 de outubro de 1967, Prefeitura de Belo Horizonte.

artistas da *pop art* americana e a nova vanguarda brasileira, em aproximação com o movimento americano, mas com uma pulsação mais passional, questionadora e engajada. O crítico de arte Mário Pedrosa faz uma crítica implacável à representação americana confrontando-os com a arte de Antônio Dias e Rubens Gerchman, considerados por ele os ‘popistas do subdesenvolvimento’. Além de toda discussão ideológica em torno da *pop art*, nessa Bienal foram apresentadas obras do Novo Realismo e tendências que buscavam a desmaterialização artística – *happenings*, *land art*, *body art* e arte conceitual. Todos esses movimentos influenciaram o trabalho de artistas brasileiros da época, apontando para as possibilidades de inserção da arte brasileira no contexto internacional. A participação brasileira contou com artistas de diversas regiões do Brasil, o que contribuiu para estender os limites das vanguardas para além do eixo Rio de Janeiro/São Paulo.

Nesse mesmo ano inaugura-se o edifício do bloco de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a mostra *Nova Objetividade Brasileira*, na qual Hélio Oiticica exhibe pela primeira vez o penetrável *Tropicália*, marcando o processo de ebulição da arte de vanguarda no Brasil e do importante papel desempenhado pelos museus de arte. No catálogo da mostra foi publicado o texto *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* que sublinhava a

vontade construtiva de herança concretista e neoconcretista; a superação das categorias tradicionais de artes plásticas e a tendência para o objeto; o abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltados para os problemas éticos, políticos e sociais; a emergência das questões da anti-arte e a tendência para as manifestações coletivas abertas à participação do público.¹⁴

Tropicália representou uma nova espacialidade, um deslocamento provocado pela atuação no espaço. A obra possibilita uma articulação entre espacialidade interna e ação do espectador, com a criação de um ambiente imersivo. Sobre *Tropicália* diz seu autor, Hélio Oiticica¹⁵:

¹⁴ OITICICA, Hélio. *Nova Objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 6 a 30 abr. 1967.

¹⁵ LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Citação de entrevistas de Hélio Oiticica ao Jornal do Comércio, em 21 mai. 1967 e 16 jul. 1967.

Quando criei a minha obra-ambiente *TROPICÁLIA* (1966-67), duas coisas queria, de modo objetivo: uma era sintetizar tudo o que vinha fazendo há tempos no sentido de uma arte-ambiental(ou antiarte, como queiram), outra era marcar, com o conceito de tropicália, um novo modo objetivo de caracterizar certos elementos na manifestação atual da arte brasileira, que se possam erguer como figura autônoma, não-cosmopolita, opondo-se num novo modo ao Op e Pop internacionais.

A proposta de Oiticica de sintetizar as experiências que vinha fazendo com *Tropicália* leva ao limite a ideia de participação do espectador e seu projeto de aproximar a arte das coisas do mundo, borrando as fronteiras entre arte/antiarte.

Pretendo estender o princípio de apropriação às coisas do mundo com que me deparo nas ruas, nos terrenos baldios, nos campos, no mundo ambiente, enfim - coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação - seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc. e ao próprio conceito de 'exposição' - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo, é a experiência cotidiana.¹⁶

Muitos trabalhos apresentados nos anos 1960, assim como *Tropicália*, possuem deslocamentos radicais, tais como o ganho do espaço como suporte da obra e a inclusão da participação do espectador. Todas essas ações e manifestações de vanguarda repercutiram no Museu de Arte de Belo Horizonte, o que gerou uma crise interna levando à demissão do Conservador-chefe Jorge Dantas, que tinha a missão de organizar e realizar os salões de arte de Belo Horizonte, cuidar do acervo e do programa expositivo da instituição. Jorge Dantas foi substituído pelo crítico de arte mineiro Márcio Sampaio, que propôs mudanças no salão de arte e nos diversos programas realizados pelo Museu.

Em 1969 foi realizado no Museu de Arte o IV Colóquio de Museus, promovido pela Associação de Museus de Arte do Brasil, deslocando o centro de dinamização da cultura artística mineira para a Pampulha. O colóquio enfatizava a função educativa do museu de arte, visto como um laboratório experimental e um centro cultural ativo e aberto ao debate e à confrontação entre artistas, críticos e público. No mesmo ano o Salão Municipal de Arte de Belo Horizonte, realizado anualmente no Museu de Arte de Belo Horizonte, adotou uma postura de vanguarda e teve seu nome alterado para I Salão Nacional de Arte Contemporânea. Na reformulação do Salão foram

¹⁶ Declaração de OITICICA, Hélio. 04 mar. 1968. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Acesso em: 16 abr. 2012.

reelaborados os parâmetros conceituais, incluindo a inserção das novas linguagens artísticas – objeto, propostas, instalações –, oferecendo, assim, condições para a participação de artistas experimentais. O regulamento previa a ampliação do espaço expositivo do Museu, considerando os jardins como lugar possível e propício para as manifestações de vanguarda. Entre as obras premiadas nesse certame constam trabalhos de artistas de vertente construtiva, como Lothar Charoux, Abelardo Zaluar, Raimundo Collares e a obra-processo *Territórios*, proposta dos artistas mineiros Lótus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão. Esses jovens artistas mineiros, em estreito diálogo com as manifestações de arte ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro no final dos anos 1960, e em aproximação com o crítico de arte Frederico Moraes, vinham experimentando novas formas de elaboração e exposição de seus trabalhos.

Territórios apresentou-se como uma proposta de apropriação poética dos espaços internos e externos do Museu. No mezanino, os artistas instalaram pedras amarradas em cordas que transpunham as janelas e iam ao encontro de placas de acrílico, fios de náilon, hastes metálicas, cordas e longas faixas de plásticos coloridos dispostas nos jardins projetados por Burle Marx, pontuando poeticamente os espaços. Placas de acrílico coloridas em forma circular que se encaixavam ao rosto eram oferecidas ao público que deveria circular pelos espaços do Museu, especialmente o jardim, possibilitando uma nova experiência de visão daqueles lugares. A obra definiu seu lugar, considerando os contornos da edificação e seus jardins, seu *site-specific*. *Territórios* deveria configurar-se, segundo os artistas, como uma intervenção inseparável do espaço do Museu. Em carta enviada ao então diretor do Museu, Renato Falci, no encerramento do Salão de Arte, eles propõem a incorporação da obra ao espaço até o seu completo desaparecimento.

O tempo decorrido assistiu o processamento da obra, pela ação do vento, da chuva, do sol, do crescimento das plantas, da respiração da terra. Todas estas transformações foram visualmente registradas: seus resíduos, os materiais (sujos, descolorados, rasgados), as lápides, as marcas sobre o terreno e a sequência de estados-imagens registrados... Propomos, ainda, que as lápides sejam conservadas em seu lugar original, até a sua completa deteriorização.¹⁷

¹⁷ ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. Carta de Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo para o diretor do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. Belo Horizonte, fevereiro de 1970, original datilografado.

As discussões em torno dos trabalhos *site-specific* aconteciam na Europa e nos Estados Unidos desde o início dos anos 1960. Muitos artistas vinham trabalhando enfaticamente sobre o suporte 'espaço' e, algumas vezes, também com o tema 'arquitetura'. A partir do minimalismo percebe-se uma aspiração, de grande parte dos artistas, em romper com as limitações das linguagens tradicionais, procurando realocar o significado do objeto artístico para as contingências de seu contexto. A passagem da escultura para essas novas proposições representa uma ruptura, marcada pela ampliação do campo propositivo que gerou um novo conjunto de possibilidades. Segundo Rosalind Krauss, em *A escultura em campo ampliado*¹⁸, a combinação de paisagem e não-paisagem começou igualmente a ser explorada no final dos 1960, gerando "locais demarcados" que propunham a manipulação física dos lugares, como nos trabalhos *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, ou *Double Negative*, de Michael Heizer. Ou ainda as demarcações não permanentes, marcas que operam temporariamente no espaço, como foi a intervenção *Territórios*, realizada no Museu de Arte da Pampulha.

Segundo Miwon Kwon:

O trabalho *site-specific*, em sua primeira formação, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho.¹⁹

¹⁸ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*. Rio de Janeiro, 1984, p.93.

¹⁹ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista October* 80. Cambridge: The MIT press, 1997, pp. 85-110.

Figura 6 - ARAÚJO, Dilton; LOBO, Lotus; GUSMÃO, Luciano. *Territórios*. 1969. Acrílico, alumínio polido, ferro, cabos de náilon, plástico. Dimensões variáveis. Conjunto de imagens da intervenção no Museu de Arte da Pampulha, 1969.
Fonte: Acervo Lotus Lobo.

Figura 7 – MORRIS, Robert. *Sem Título (mirrored boxes)*, 1965.

Fonte: Disponível em: <http://sculpturesaywhat.blogspot.com.br/2011/02/michael-fried-i-often-find-it-helpful.html>. Acesso em: 13 jun. 2012

A série de intervenções realizadas no Museu por meio das ações de *Territórios* tinha por finalidade ensejar as discussões sobre a função e responsabilidade do Museu com seu espaço e seu acervo, e com o compromisso de tornar-se efetivamente o lugar da experiência e do pensamento de vanguarda. A obra-processo *Territórios* estabeleceu uma relação específica com o lugar (*site-specific*) ao decodificar e recodificar as convenções do Museu, procurando revelar a maneira como a instituição relaciona-se com seu lugar (edificação, jardins, Lagoa da Pampulha) e como, por meio desta relação, molda-se o significado da arte. Ao exceder os limites físicos da sala de exposição, com o trabalho literalmente saindo pela janela, a obra de arte revelava a moldura institucional e problematizava a relação entre o lugar, o aparato institucional e a obra. Para o público acessar o trabalho era necessário percorrer os espaços internos e externos do Museu. Os acréscimos ao lugar proposto por *Territórios* serviram essencialmente para revelar ao observador a arquitetura e a paisagem em si, e não para se impor sobre ela como uma nova presença. Pode-se aproximar o trabalho dos artistas mineiros na intervenção nos jardins com a obra *Sem Título (mirrored boxes)*, de Robert Morris - caixas espelhadas expostas ao ar livre, em 1965 -, cujas formas, apesar da sensação de

continuidade pelo espelhamento, distinguem-se da paisagem. O que é oposição entre o construído e o não construído, o cultural e o natural possibilitaria a discussão sobre o campo ampliado da escultura na pós-modernidade. O modo como a obra deveria ser vista não é extrínseco à sua condição e a seu significado, mas parte disto. *Territórios* provocou discussões locais, representou o espírito de vanguarda que animava muitos artistas mineiros e acabou por gerar uma troca de correspondências entre o crítico de arte Frederico Moraes e o artista Dilton Araújo. No texto *Do Corpo à Terra*, Frederico Moraes aponta a relação entre obra e espaço

[...] o conceito de áreas externas como extensão de museus e galerias já fora desenvolvido por mim em pelo menos duas ocasiões: no evento *Arte no Aterro – Um Mês de Arte Pública*, em 1968, e na correspondência que mantive com Luciano Gusmão, a propósito da instalação *Territórios*, que realizou na área externa do Museu de Arte da Pampulha, em equipe com Dilton Araújo e Lotus Lobo. No primeiro caso, o Aterro do Flamengo foi considerado uma extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No segundo caso, uma corda amarrada a uma pedra, localizada no interior do museu, estendia-se até o jardim, funcionando, pois, como uma espécie de cordão umbilical, o que considerei “um belo achado”, na carta que enviei a Luciano, datada de 4 de fevereiro de 1970.²⁰

A obra *Territórios* desdobra-se, no olhar do crítico Frederico Moraes, no manifesto *Do corpo à terra* e na exposição *Objeto e Participação*, mostra e intervenções realizadas em 1970 na inauguração do Palácio das Artes e no Parque Municipal Américo René Gianetti, em Belo Horizonte. A mostra contou com a participação de artistas brasileiros, dentre eles Arthur Barrio, Lotus Lobo, Cildo Meireles, Décio Noviello, José Ronaldo Lima, Eduardo Ângelo, Jorge Helt, Dilton Araújo, Luciano Gusmão, Teresinha Soares, Hélio Oiticica e Lee Jaffe. Essas intervenções tomaram o Parque e seus arredores e outros locais da cidade como campo de ação para os artistas, possibilitando ao artista Arthur Barrio apresentar as trouxas ensanguentadas às margens do Ribeirão Arrudas e a Hélio Oiticica e Lee Jaffe construírem uma trilha de açúcar na Serra do Curral. Segundo Frederico Moraes,

demarcando territórios, delimitando fronteiras, apropriando-se de locais, lugares ou áreas, buscando para cada um desses espaços, novas funções e significados, procurando apreendê-los de forma poética, imaginativa, conceitual ou segundo parâmetros sócio urbanísticos (*sic*) e antropológicos.²¹

²⁰ MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. Catálogo da exposição Neovanguardas.

²¹ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, ano 64, nº 9, jan/fev, 1979.

Figura 8 - ARAÚJO, Dilton; LOBO, Lotus; GUSMÃO, Luciano. *Territórios: Corpo da Terra*. Belo Horizonte (MG): Museu de Arte da Pampulha, 1969.
Fonte: Acervo Frederico Morais.

Figura 9 – GUSMÃO, Luciano. *Transpiração*. 1970. Fotografia da ação com plástico sobre grama. Do *Corpo à Terra*. Belo Horizonte (MG): Parque Municipal, 1970.
Fonte: Acervo Frederico Morais.

Figura 10 – LIMA, José Ronaldo. *(Ver) melha*. 1970. Fotografia da intervenção realizada na lateral direita da quadra de tênis composta por 80 jornais velhos e palavras com color-jet luminosos. Do *Corpo à Terra*. Belo Horizonte (MG): Parque Municipal, 1970.
Fonte: Acervo Frederico Morais.

Figura 11 - BARRIO, Arthur. *Trouxa ensanguentada*. 1969. Técnica mista. Parque Municipal, 1970.

Fonte: Acervo de imagem de Regina e Delcir da Costa.

2.4 O museu de arte moderna

Em meio ao fervor dessas discussões e ainda no campo das alterações de nomenclatura, com fins meramente formais e administrativos, foi sancionado o Decreto nº 1.915 em 16 de outubro de 1970²², no bojo da reforma administrativa municipal, criando na Secretaria Municipal de Educação e Cultura a Seção de Atividades Culturais, responsável pela administração do Setor Museu de Arte Moderna, antigo Museu de Arte de Belo Horizonte. Há que se compreender essa mudança no âmbito administrativo, mas trazer à tona as reflexões geradas em torno das exposições realizadas nos museus de arte moderna no Brasil, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, o papel preponderante da Bienal de São Paulo e as mudanças no Salão de Arte de Belo Horizonte, propulsores de um campo de experimentações artísticas que tornaram possíveis as discussões sobre uma nova conceituação para o Museu de Arte de Belo Horizonte. No entanto, nos anos seguintes, o recrudescimento da repressão e da censura atingiu as diversas manifestações culturais, gerando o boicote à X Bienal de São Paulo, e enfraquecendo as discussões sobre um modelo de museu de arte moderna para a cidade de Belo Horizonte.

²² ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. Decreto municipal nº 1.915, de 16 de outubro de 1970. Prefeitura de Belo Horizonte (MG).

Em 1979, o jornalista Lúcio Portella assumiu a direção do Museu e iniciou um trabalho de reajustes na estrutura da instituição, sendo assessorado por três artistas mineiras – Celma Alvim, Marina Nazareth e Vera Pinheiro, que propuseram uma reformulação do Salão de Arte de Belo Horizonte. No ano seguinte, o XII Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte foi realizado no Museu e na malha urbana da cidade e, sob a denominação de *A arte que a cidade faz*, incorporou ao concurso um núcleo sobre arquitetura. Um dos módulos da proposição curatorial do salão, *A Cidade no Tempo*, procurou recuperar aspectos significativos da memória de Belo Horizonte, através de fotos, documentos e uma instalação. No catálogo desse Salão lê-se um texto sobre a história da cidade, que diz:

A partir da década de 40, Belo Horizonte conhece um período de extraordinário progresso e pode ser considerada então capital econômica do Estado. Multiplicaram-se os bairros, altos edifícios substituem os sobrados perturbando a calma dos belorizontinos (*sic*). J.K., prefeito tentou humanizá-la. Construiu um lago para dissipar a nostalgia do mineiro pelo mar. E a Pampulha surge com as curvas leves e sensuais de Niemeyer.²³

Nota-se que, no bojo das discussões sobre os reajustes necessários na estrutura da instituição e no recorte curatorial do XII Salão, ignorou-se a reflexão sobre o edifício do Museu e sua função ou sobre a relação entre arte e arquitetura, ainda que a cidade e sua arquitetura sejam o tema proposto pelo concurso. Percebe-se no texto um discurso nostálgico, poético e engrandecedor do conjunto arquitetônico da Pampulha e de seu mentor, Juscelino Kubitschek. O Museu manteve-se nos anos seguintes com um programa expositivo desvitalizado e incipiente, e tendo como foco principal os salões de arte. Seu acervo, alimentado essencialmente pelos salões, permanecia guardado em condições precárias.

2.5 Museu de Arte da Pampulha

Em 1996 a edificação passou por um grande projeto de restauro que apontou para a necessidade de organização e catalogação de seu acervo e a definição de um projeto museológico, incluindo aí um consistente programa expositivo. Foi elaborado

²³ XII Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. Catálogo. Acervo Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 1979.

o estatuto do Museu, que passa a denominar-se Museu de Arte da Pampulha (MAP) a partir de sua homologação pela Câmara Municipal de Belo Horizonte. Em seu estatuto, no artigo 2º, lê-se:

O Museu de Arte da Pampulha - MAP – constituir-se-á em instituição cultural destinada a guardar, colecionar, preservar, estudar e difundir a arte moderna e contemporânea, mineira e brasileira, tendo como sede o prédio situado à Av. Otacílio Negrão de Lima, nº 16585 – Pampulha.²⁴

Ainda sem a consolidação de um corpo técnico que respaldasse suas ações e sem a inclusão da curadoria no quadro funcional, aconteceu em seguida à revitalização do edifício uma exposição que encaminhou a discussão sobre a conceituação do Museu de Arte da Pampulha.

A exposição *Porto Pampulha*, da artista Ana Maria Tavares, em outubro de 1997, trouxe à tona pela primeira vez no Museu uma discussão mais aprofundada sobre a relação entre obra e espaço, obra de arte e arquitetura e obra *in situ* ou *site-specific*. A exposição individual da artista Ana Maria Tavares ocupou todo o Salão Nobre do Museu. O conjunto de obras apresentadas foi construído para a mostra, a partir da experiência com o espaço. Inseridas no ambiente do Museu as obras dialogavam com os elementos arquitetônicos ao mesmo tempo que problematizavam a relação destes objetos, agora desfuncionalizados, com a arquitetura.

As obras expostas, *coluna com catraca*, *coluna com biombo e puxador*, *vagão (BHTrans)*, *coluna com banco de elevador*, *coluna com seis alças*, *coluna Niemeyer com sofá e retrovisor*, foram “coladas” ao lugar. As colunas de aço inox do Museu funcionaram como “suporte” para os trabalhos, diluindo as fronteiras entre arquitetura e obra. A abordagem crítico-institucional presente nos trabalhos de Ana Tavares relacionava as condições físicas do espaço de exposição, o Museu, com as intrincadas relações institucionais. Os objetos inseridos na arquitetura eram estranhas inserções no espaço – superfícies frias e industriais agregadas aos materiais quentes e acolhedores do Museu. Eram objetos sem função a serem contemplados pelo espectador. O espelho retrovisor na obra *coluna Niemeyer com sofá e retrovisor*

²⁴ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Estatuto* - Estrutura Organizacional. Projeto de Lei enviado à Câmara Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha, 2003.

remetia para fora, e trazia a paisagem para dentro da Lagoa e dos jardins do Museu e, ao mesmo tempo, afirmava-se como objeto pregado à coluna, deixando ver novamente as obras expostas na sala.

Figura 12 - TAVARES, Ana Maria. *Porto Pampulha*. 1997. Vistas da exposição.
Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 13 - TAVARES, Ana Maria. *Porto Pampulha*. 1997. Vistas da exposição.
Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

O título da exposição – *Porto Pampulha* – traz em si uma reflexão sobre o lugar e sua função, a edificação às margens da Lagoa e seu lugar como museu de arte. Um porto, segundo o dicionário Aurélio, é “abrigo natural ou artificial para os navios, munido de instalações necessárias ao embarque e desembarque de mercadorias e de passageiros” e lugar de passagem. Ao nomear a exposição de *Porto Pampulha*, a artista tomou para si a ideia de abrigo natural, o Museu como o abrigo natural para as obras, conectando ironicamente com a singularidade do lugar Pampulha e seu conjunto de edificações dispostas em torno da Lagoa. O porto proposto por Ana Tavares estava tomado por objetos estranhos a esse lugar, numa irônica tentativa

de soldagem das obras ao espaço. Os trabalhos estabeleciam um diálogo provocativo com a arquitetura do Museu e um jogo irônico com sua função, entre abrigo, permanência e lugar de passagem, entre o estar sob o abrigo do espaço e da beleza das obras expostas e estar em trânsito em um não-lugar, no caso, o Museu em sua atemporalidade turística. A condição transitória era alimentada pela ação crítica da instalação, colocando o espectador no espaço e fora dele, numa visão marcada por anteparos e espelhos. A intervenção, ao mesmo tempo que enfatizava o legado modernista da edificação, se contrapunha a ele. Nesses trabalhos a planta aberta do espaço interno dialogava com a paisagem circundante. Ao público visitante era oferecida uma “visita guiada no interior do museu com o carrinho elétrico Amigo J9: um *ready-made* motorizado, que permite a síntese dessa experiência-crítica de arte que Ana sugere com o conjunto de obras expostas no MAP”²⁵.

O conceito de local específico apresentado na exposição *Porto Pampulha* transcendeu os aspectos meramente físicos do espaço e procurou estabelecer uma dimensão discursiva de especificidade, considerando o local por sua singularidade, composto por conceitos e narrativas e a partir de uma rede de relações que o caracteriza – arquitetura, jardins, Lagoa da Pampulha, história e memória. Aqui, o espaço arquitetônico é requerido para a individuação da obra, ao mesmo tempo que se afirma sua arquitetura singular. Segundo Daniel Buren,

se o lugar onde o trabalho é exposto marca e define este trabalho, seja ele qual for, ou se a obra em si é diretamente – conscientemente ou não – produzida para o museu, qualquer trabalho exposto nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência que esta estrutura exerce sobre ele, cai na ilusão da autossuficiência - ou idealismo.²⁶

Em *Porto Pampulha*, o trabalho *in situ* considerou o lugar a ser ocupado, Museu de Arte da Pampulha, como suporte dialogal com as obras instaladas. Apontam-se a importância da análise do lugar e as considerações sobre as especificidades da arquitetura como parte do processo criativo. Numa possível aproximação com os trabalhos de Daniel Buren, ou outros artistas americanos da mesma geração,

²⁵ GROSSMANN, Martin. *Visões de Pampulha*. São Paulo, 1997. Texto escrito para a exposição Porto Pampulha realizada no Museu de Arte da Pampulha. Disponível em: http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/Martin%20Grossmann%20_Visões%20de%20Pampulha_fotos_1997.pdf. Acesso em: 20 nov. 2011.

²⁶ BUREN, Daniel. Function of the Museum. *Revista Artforum*. New York: 1973.

pode-se perceber nas obras expostas em *Porto Pampulha* que o espaço é tratado menos como suporte passivo e mais como suporte dialogal, em que não só a obra transforma o espaço, como o espaço transforma a obra. Esses artistas atuam no suporte espaço, mas também consideram o espaço e suas especificidades como elementos constituintes da obra. Segundo Buren, o trabalho “In Situ’ quer dizer [...] uma ligação voluntariamente aceita entre o local de recepção e o ‘trabalho’ que aí se desenvolve, apresenta e expõe”²⁷. Em alguns trabalhos de Daniel Buren, assim como o *Porto Pampulha* de Ana Tavares, se o espaço e seu exterior são considerados suportes para a obra, e estes espaços não são dotados de nenhuma neutralidade ou passividade, cabe ao artista assumir a interferência do lugar como parte constitutiva da obra.

Ainda que a mostra apresentasse questões a serem refletidas e aprofundadas pelo Museu, foram necessários mais quatro anos para que o Museu de Arte da Pampulha implantasse um novo programa expositivo e estabelecesse novos conceitos para o acervo, as exposições e outras ações museológicas. Era preciso compreender as intrincadas relações entre a edificação do Museu e sua função para estender o campo das discussões para as possibilidades de relação entre as obras expostas e seu espaço expositivo. Um programa de arte contemporânea consistente, com projetos expositivos que considerassem as especificidades da edificação, agora vista e reconhecida como a mais importante obra de seu acervo, só foi implantado em 2001, com o retorno da diretora Priscila Freire à direção do MAP. Ela convidou Adriano Pedrosa para assumir a curadoria do Museu de Arte da Pampulha, incluindo esta função ao quadro funcional da instituição. Ao curador caberia desenvolver conceitos para as exposições, a coleção e o Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte (o qual legalmente o Museu se incumbia de organizar). Até então, o conteúdo da instituição oscilava entre exposições itinerantes, salões de curta duração e mostras de acervo, muito distante das ações mais interessantes e experimentais realizadas nos anos 1960 e 1970 pelo Museu. A proposta era constituir um novo programa e um conceito museológico para um museu que fora criado como museu de arte moderna, na esteira da criação dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, todos do final dos anos 1950.

²⁷ BUREN, Daniel. *Do Volume e da cor*. Gironde: Franc Aquitaine, 1985.

Repensar esse museu de arte moderna, que estava instalado em prédio que é marco da arquitetura brasileira, projetado por seu autor maior, Oscar Niemeyer, era o desafio proposto.

O novo programa estabeleceu as diretrizes que nortearam as ações do Museu de Arte da Pampulha, consistindo em exposições curadas, comissionadas e produzidas pelo Museu, tendo como partido a utilização mais direta do espaço, abolindo-se as constantes cenografias que ignoravam a edificação. A construção de painéis expográficos deveria levar em conta a arquitetura e a alteração de cores para criar uma cenografia deveria ser evitada, considerando que a cor só seria usada se fosse parte constituinte da obra exposta. A proposta era realizar exposições cujas obras eram concebidas a partir da experiência com o espaço, ou obras *in situ*, procurando dialogar com o edifício sede do Museu e preservar a fluência e a autonomia da arquitetura e sua leitura sem detrimento das obras expostas e vice-versa. Tratava-se de considerar a arquitetura não mais como suporte, mas como parte indissociável da obra, e abolir a construção de falsas paredes para conformar o cubo branco que dissociava a arte do mundo externo, buscando a inserção das obras no espaço impuro e ordinário do cotidiano.

3 PROPOSTA CURATORIAL E EXPOSIÇÕES NO MUSEU DA PAMPULHA

3.1 A nova proposta curatorial: Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura²⁸

Em 2001 foram realizadas as duas primeiras exposições sob a curadoria de Adriano Pedrosa: no Salão Nobre, apresentou Edgard de Souza, e no Mezanino, o artista Vik Muniz. No *folder* de apresentação das mostras, com texto de Fernanda Lopes, consta a seguinte fala do curador Adriano Pedrosa: “A minha programação leva justamente em conta o espaço em questão, e todas as exposições vão de modo a responder a este dado”, apontando, assim, o caminho que seria seguido como programa expositivo do Museu.

As exposições realizadas a partir de 2002, com curadoria de Adriano Pedrosa e com a curadoria assistente de Rodrigo Moura, adotaram o novo conceito, apostando em práticas artísticas que assumissem uma relação de diálogo entre o Museu e as obras ali instaladas, apresentadas e expostas. O lugar adquire o estatuto de parte constitutiva das obras e pretende possibilitar uma relação dialógica que faz ver o lugar composto por todos estes elementos. Rodrigo Moura assume a curadoria do Museu em novembro de 2003, com o afastamento de Adriano Pedrosa, e mantém o programa curatorial e expositivo estabelecido pelo antecessor. No texto apresentado no seminário *Políticas Institucionais, Práticas curatoriais*, sob o título de *Programa de Exposições do Museu de Arte da Pampulha: anotações*, o curador afirma que o resultado do novo projeto para o MAP, logo nos primeiros meses de funcionamento do programa de exposições, foi de profundo engajamento de curadores, artistas e da instituição (e, por extensão, do poder público) em torno das exposições.

²⁸ - Adriano Pedrosa: curador, ensaísta e editor, foi convidado pela Diretora Priscila Freire a assumir a curadoria do Museu de Arte da Pampulha em 2001. Foi cocurador da 27ª Bienal de São Paulo. Permanece atuando como curador independente após a saída do Museu de Arte Pampulha. Entre seus projetos curatoriais, estão *F(r)icciones* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000-2001, com Ivo Mesquita) e *Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art* (InSite-05, San Diego Museum of Art, Centro Cultural Tijuana, 2005), 31º Panorama da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil, 2010 e 12ª edição da Bienal de Istambul, 2011. - Rodrigo Moura: convidado a ser curador assistente no Museu de Arte da Pampulha em 2002, assumiu a curadoria de 2004 a 2006. É jornalista, editor e crítico de arte e diretor adjunto de programas artísticos e culturais do Instituto Inhotim. Tem ensaios publicados em catálogos e revistas especializadas internacionais. É coeditor do livro *Inhotim: Através* (2008), sobre a coleção do Instituto.

O fato de se tratar de projetos novos e exclusivos do Museu – contrapondo-se à ideia da instituição como um lugar de legitimação para projetos de escritório de produção ou de patrocinadores e rompendo o colonialismo interno que esta prática traz – criou um sentido de formação de público de arte contemporânea para Belo Horizonte e uma noção de identidade para o Museu. E também possibilitou uma cultura de trabalho específica, uma estética para a utilização museográfica do prédio e um conceito próximo ao de museu-casa, no qual certo grau de domesticidade nas relações foi crucial para estabelecer um sentido de cumplicidade entre as partes.²⁹

Na fala de Rodrigo Moura pode-se perceber a necessidade de o novo projeto constituir-se como uma consolidação da noção de identidade para o Museu, singularizando seu projeto a partir das relações estabelecidas – um consistente programa de arte contemporânea, obras comissionadas para trabalhos específicos e uma estética para a utilização museográfica da edificação, considerando uma maior aproximação entre obras e espaço. A ideia trazida no relato do curador, de que o programa expositivo deveria constituir-se quase como um museu-casa, interessa para esta análise, na medida em que aponta “certo grau de domesticidade”, compreendendo o edifício como um espaço de vida contendo um conjunto de objetos (obras, instalações), testemunhas exemplares de um passado que não se quer esquecer (o museu-cassino), que servirá de elo entre a história social e o patrimônio edificado (o edifício modernista de Oscar Niemeyer), sendo um lugar de interação e elaboração de conhecimento. Mais do que realizar obras *site-specific*, a ideia de museu-casa e a domesticidade da relação espaço-obras tornariam o Museu um *site-specific* e traria de volta a concepção de que o prédio é a primeira obra do acervo.

Em 2006 assume a curadoria do MAP Marconi Drummond, mantendo e potencializando o programa estabelecido. O curador procurou realizar exposições comissionadas que possibilitavam aos artistas a experiência e a construção de relações com o espaço, mas também inseriu no programa exposições de acervo e históricas que problematizavam a relação arte/arquitetura e arte/*design*. Procurou, ainda, estabelecer diálogo com o espaço por meio dos projetos expográficos, assumindo a relação de conflito ou de proximidade com a arquitetura do Museu. Assim, foram realizadas as exposições *Binária: acervo e coleções* e *Neovanguardas*.

²⁹ MOURA, Rodrigo (org.). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

Para Drummond (informação verbal)³⁰, a expografia, e não só as obras, é um elemento para discutir a relação obras/espço e, assim, possibilitar a exposição de obras comissionadas (*site-specific* ou não) e obras prontas, como no caso da exposição *Compêndio*, de Regina Silveira, analisada no próximo capítulo. O curador assumiu o projeto gráfico dos documentos que registravam o recorte curatorial (cartaz-convite, catálogos), considerando as publicações como plataformas de experimentação, convidando artistas para intervir e criar no espaço gráfico. Ao mesmo tempo, compreendeu a organização das exposições como exercício gráfico, incitando os artistas a experimentar o espaço do Museu graficamente (como no caso das exposições de Jac Leirner e Adriana Varejão - esta última será analisada no capítulo seguinte). Procurou, dessa forma, expandir a noção de espaço expositivo por meio de partes integrantes de um mesmo sistema (exposição, curadoria, expografia e publicação) em convergência.

O programa expositivo realizado entre 2002 e 2010 possibilitou ampliar as discussões sobre *site-specific* e, a cada exposição, o Museu de Arte da Pampulha procurou repensar seu lugar, seu programa e as especificidades de sua arquitetura e de sua história. Para compreender essa nova etapa, passa-se à análise crítica das exposições.

Para tal, será feita a análise de algumas exposições apresentadas no Museu de Arte da Pampulha entre os anos de 2002 e 2010. As escolhas das mostras ou das obras a serem analisadas foram feitas por critérios internos à dissertação: tentou-se privilegiar as obras e os artistas cujos trabalhos tocavam em questões que foram abordadas neste primeiro capítulo e aqueles cujas obras poderiam servir para aproximações, relações e confrontos. A partir da análise das obras foi possível traçar algumas possibilidades de diálogo entre arquitetura e arte. Assim, destaca-se que, dentro da enormidade de exemplos abordáveis, deixou-se de escolher exposições e trabalhos relevantes e próximos desta discussão. Ao final, será anexado um rastreamento de todas as exposições realizadas, o que pode ajudar a esclarecer as escolhas feitas e, talvez, alimentar outras pesquisas.

³⁰ Informação fornecida por Drummond, em Belo Horizonte (MG), em 2012.

3.2 A arquitetura do Museu, exposições e curadoria

Enfrentar os problemas museológicos na perspectiva da curadoria foi uma escolha traçada pela direção do Museu, em 2001, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, à qual a instituição estava subordinada³¹, e à Prefeitura de Belo Horizonte. A discussão sobre a inadequação da edificação para seu fim não considerou a possibilidade de criar outros dispositivos que pudessem adaptar o edifício à função de museu, tais como a criação de uma reserva técnica em condições de guarda do acervo existente e do que seria adquirido a partir do ano de 2001; a climatização dos espaços de exposição (ação demandada na reforma de 1996 e negada pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA e pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN), com controle de umidade, ou uma nova solução espacial mais definitiva que pudesse potencializar o programa expositivo, e, ao mesmo tempo, respeitar as características arquitetônicas da edificação.

Cabe ressaltar que o arquiteto Oscar Niemeyer nunca reconheceu a edificação como museu e, em 2005, convidado para projetar o anexo do Museu, apresentou a proposta de construção de um museu dentro da Lagoa da Pampulha, considerando o cassino como seu anexo, numa inversão de valores. A obra não foi aprovada pela Prefeitura de Belo Horizonte, que levantou uma série de dúvidas quanto aos problemas museológicos que o novo museu enfrentaria e quanto à perda para o equilíbrio do conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha. Em seguida, o escritório de Oscar Niemeyer projetou um anexo para o Museu no terreno em frente ao edifício, obra não realizada. Assim, a discussão seguiu na perspectiva da curadoria, compreendendo o Museu como um lugar de exposições temporárias, com obras comissionadas e em estreita relação com a edificação e a história do lugar.

As primeiras exposições realizadas sob a curadoria de Adriano Pedrosa procuraram de maneira bastante explícita relacionar as obras à edificação, na tentativa de

³¹ Hoje o Museu de Arte da Pampulha está subordinado à Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (MG).

marcar o novo programa expositivo, identificar claramente ao público a proposta curatorial e consolidar um programa de arte contemporânea para o MAP. As análises do novo projeto de museu teriam como ponto de partida as exposições que são sistemas discursivos dotados de características peculiares e que ajudariam a compreender o programa estabelecido no MAP. É por meio das exposições que as obras de arte chegam ao público e possibilitam o entendimento da arte como prática institucional. É também por meio da exposição, em sua materialidade, situada em um espaço específico, no caso, um espaço museológico singular, e um tempo histórico determinado, que se procura entender seu sentido específico.

As exposições não funcionam só como espaços de apresentação, mas como instrumentos para projetar ideias sobre a produção artística e para transformar sua recepção. A exposição possibilita que as obras estabeleçam relações não somente com o espectador, mas com o espaço arquitetônico, com outras obras e outras concepções acerca do que pode ser arte. Assim, parte-se da análise das mostras realizadas pelo Museu, sob a curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, entendendo a exposição como um dispositivo perceptivo em si mesmo, um modo de elaborar o conhecimento em ação. Foram realizadas duas exposições entre novembro de 2001 e janeiro de 2002: Edgar de Souza, no Salão Nobre, e Vik Muniz, no Mezanino.

No entanto, foram as primeiras mostras realizadas no ano de 2002 que possibilitaram ao curador a definição do novo programa expositivo que se constituiu em: no Salão Nobre seriam apresentadas exposições individuais de artistas de média carreira, com trabalhos consolidados no panorama artístico nacional; no Mezanino, exposições de artistas jovens, por meio do projeto Pampulha (que se tornaria no ano seguinte o primeiro programa de residência artística de Minas Gerais, sob a denominação de Bolsa Pampulha) e exposições de acervo. No novo programa incluíram-se como espaço expositivo o Auditório (antiga boate do cassino) e os jardins, espaços possíveis para intervenções artísticas. As exposições deveriam abolir as cenografias que negavam o espaço arquitetônico do Museu e, na medida do possível, as obras deveriam considerar a arquitetura como um dado a ser levado em conta. As obras seriam comissionadas e produzidas pelo Museu e pelo menos uma obra deveria ser incorporada ao acervo a cada exposição.

Nas escolhas traçadas para esse primeiro ano, 2002, foram apresentadas as exposições: Carla Zaccagnini, no Mezanino e na Sala da Memória; Franklin Cassaro, no Salão Nobre; Laura Belém, no Mezanino; Laura Lima, no Salão Nobre e no Auditório; Mabe Bethônico, no Mezanino; Marilá Dardot, nos jardins; Renata Lucas, no Mezanino; Rivane Neuenschwander, no Salão Nobre, no Auditório e no jardim; Rosângela Rennó e Valeska Soares ocupando quase todos os espaços em grandes mostras individuais no Salão Nobre, no Mezanino e no Auditório.

No texto de apresentação da exposição de Mabe Bethônico, *O Colecionador I, II e III*, ocorrida em 2002, Adriano Pedrosa destaca a inauguração de um programa dedicado às obras do acervo do Museu que “inclui uma obra que não está incorporada a ele, embora seja prioritária para aquisição”. Na justificativa para a inauguração de um projeto de exposições de obras do acervo, colocando à mostra uma obra ainda não adquirida, o curador destaca o espaço antimuseológico do Museu:

Mabe Bethônico e *O Colecionador (I)*”, a exposição que inaugura o programa dedicado a obras do Acervo do Museu, inclui uma obra que não está efetivamente incorporada a ele, embora seja prioritária para aquisição. A obra *O Colecionador* foi escolhida justamente em razão de ela questionar as estruturas e o sistema de aquisição, exibição e conservação museológicas, forçando o Museu a repensar e a se flexionar diante de características tão antimuseológicas. Tal desafio se impõe cada vez mais, de múltiplas e inesperadas formas, à instituição de arte contemporânea. Mais ainda, *O Colecionador*, como indica seu título, aborda questões centrais à noção de acervo -a coleção, o colecionador e o colecionismo.³²

Ainda nas palavras do curador:

Mabe Bethônico e *O Colecionador (I, II e III)*” é a sequência de exposições que inaugura o programa do Museu de Arte da Pampulha dedicado a obras do Acervo. Particular escolha, uma vez que a obra não pertence à coleção permanente, embora seja de aquisição prioritária. Coube então à complexidade de “*O Colecionador*” trazer ao Museu seus questionamentos sobre atos e operações de arquivamento, escolha, coleta, e sobre suas implicações no contexto de uma instituição de arte contemporânea.³³

³² PEDROSA, Adriano. *Mabe Bethônico e o colecionador*. Folder da exposição *O Colecionador I*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, de 18 de janeiro a 17 de março de 2002.

³³ MOURA, Rodrigo. *O Colecionador II e III*. Folder da exposição. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002.

O exercício proposto pela curadoria reforça a ideia de que o Museu deveria repensar suas práticas, sua estrutura, a política de acervos e possibilitar a reflexão a partir dos problemas a serem enfrentados – a ausência de características museológicas necessárias à constituição de um museu. Ou seja, caberia ao Museu a reconstrução de conceitos museológicos e sistemas de aquisição, exibição e conservação a partir de seus aspectos antimuseológicos. Os problemas tornam-se a referência conceitual para todo o novo projeto do Museu e não apenas um dado a ser considerado.

Essas escolhas apontaram para diversas questões sobre o espaço museológico do Museu de Arte da Pampulha e levaram a curadoria à proposta de diversas exposições que explicitariam o novo conceito. A discussão sobre os acervos, coleções e arquivos está presente nos trabalhos de Mabe Bethônico e de Rosângela Rennó. As possibilidades de refletir sobre a arquitetura e a paisagem foram apresentadas nos trabalhos de Franklin Cassaro, Marilá Dardot e Renata Lucas – o primeiro inclui uma discussão sobre a escultura, Marilá apresentou uma intervenção no jardim e na sua sinalização, apropriando-se da paisagem construída por Burle Marx, e Renata Lucas, que vinha desenvolvendo uma pesquisa ligada a intervenções no espaço de galerias e instituições, apresentou uma instalação com andaimes em diálogo direto com a arquitetura do Museu; de Rivane Neuenschwander, cuja obra merece uma análise mais detalhada para tentar compreender a relação entre arte e arquitetura a partir de diversos suportes: pintura, escultura, obras em papel, instalação, fotografias e filme; de Laura Lima, que traz à tona a reflexão sobre a relação entre arquitetura, espaço e corpo, com uma discussão em torno da *performance* que será analisada em seguida. Pontuações sobre a história do lugar, a memória e a arquitetura foram apresentadas nos trabalhos de Laura Belém e Valeska Soares. É importante compreender essas opções curatoriais iniciais, pois marcam a forte presença do lugar – Cassino da Pampulha transformado em Museu de Arte da Pampulha – como eixo norteador das discussões a partir de sua potente arquitetura.

As obras apresentadas na exposição de Laura Belém, ocorrida de 18 de janeiro a 17 de março de 2002, trabalhos *site-specific*, sondam o passado da edificação projetada por Oscar Niemeyer, apropriando-se da forma e da estrutura do jogo do antigo espaço do Cassino da Pampulha, e a criação de conexões com a Casa do

Baile. A instalação, composta com as peças *O Jogador*, *As Damas* e *Acróstico*, resgata o passado do edifício como um campo para a construção de um imaginário poético. As obras formam uma narrativa que evoca temas como memória, nostalgia, esquecimento, presença e ausência.

Na obra *O Jogador* foram utilizadas as roletas originais do Cassino, dispostas no chão, em meio a um campo sonoro de músicas da época e depoimentos colhidos pela artista com os antigos frequentadores do Cassino. O áudio apresenta a memória e as histórias das pessoas envolvidas e guardam um aspecto documental e íntimo. A roleta funciona ao mesmo tempo como um objeto arqueológico de prospecção do passado e estético. Segundo Jean Baudrillard (2004), o objeto antigo inserido no sistema atual redimensiona a dimensão do tempo. Assim, Laura reflete sobre o tempo e o espaço, sob a perspectiva da apropriação do objeto como projeto de arte.

Na medida em que se integra no sistema cultural atual, o objeto antigo vem, do fundo do passado, significar no presente a dimensão vazia do tempo. [...] O simples fato de que um objeto ter pertencido a alguém célebre, poderoso, confere-lhe valor, autenticidade.³⁴

A dimensão temporal e espacial do Cassino, a história do lugar e a memória são resgatadas de forma a conferir valor e sentido para as obras expostas. E abrem a possibilidade de discussão sobre o novo projeto curatorial, que, numa abordagem discursiva, considera o Museu um *site-specific*, estabelecendo a relação do trabalho de arte com o local (*site*) e com a moldura institucional, na procura de delinear um campo de conhecimento, espaço de troca intelectual e debate cultural.

Em *As Damas*, outra referência ao jogo, Laura Belém amplia o espaço expositivo e a visão do espectador ao vestir com seis saias longas de tule vermelho as colunas internas do Museu de Arte da Pampulha e as colunas externas da Casa do Baile. Com o auxílio de um telescópio instalado no Mezanino do Museu, apontando para a Casa do Baile, a artista recupera a ampla visão entre as edificações, reconstruindo simbolicamente o diálogo entre os edifícios, como projetado por Niemeyer, reafirmando a condição de praça da Lagoa da Pampulha. O

³⁴ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.84.

equipamento vencia a distância entre as edificações oferecendo a visão da mesma obra do outro lado, funcionando como um espelho. Ao mesmo tempo, a artista cria um ato de suspensão, isolando o espectador do espaço do Museu. A superposição das arquiteturas por meio das colunas vestidas com saias de tule possibilita a reconstrução das funções e da relação jogo/dança outrora existentes no Cassino e na Casa do Baile e aludem metaforicamente a um passado distante e glamoroso.

Em *Acróstico [para meus avós]*, apropriou-se da mesa de bilhar, cerrando-lhe as caçapas e dispondo sobre ela apenas as bolas pretas, vermelhas e brancas, remetendo às cores das roletas do cassino. Nas bolas foram impressas a primeira letra dos nomes dos avós, acrescidas de uma segunda sem função e sentido específicos que, reunidas, formam nomes não revelados, que o espectador deveria recompor ao interagir com a obra. Para Ecléa Bosi,

o corpo, interposto entre objetos que agem sobre ele e o influenciam através da percepção, é capaz, através da memória de misturar dados do presente com o passado, criando uma relação presente/passado interferindo no processo atual de representação, despertando nosso conhecimento subjetivo das coisas.³⁵

As bolas da mesa de bilhar funcionam como objetos que promovem a relação passado/presente, criando possibilidades de conexões e de recompor subjetivamente a história. A importância dessa exposição no contexto do novo projeto curatorial deve ser analisada, considerando a escolha da curadoria em iniciar um projeto com uma mostra que prospecta a memória e a história do lugar, que possibilita retomar a discussão sobre o edifício e sua função. Assim, nessa exposição, nos trabalhos de Laura Belém curados por Adriano Pedrosa, o que se percebe é o *site* como algo que é gerado pelo trabalho de arte, como conteúdo, convergindo para uma formação discursiva. Aqui, as condições físicas do espaço de exposição são o ponto de partida para uma abordagem crítico-institucional em que os trabalhos expõem aspectos obscurecidos pela instituição, sua memória.

³⁵ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987, p. 360.

Figura 14 - BELÉM, Laura. *O Jogador, As Damas e Acróstico*. Vista da exposição com a instalação, composta com as referidas peças. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002.
Fonte: Centro de Referência e Documentação do Museu de Arte da Pampulha

Figura 15 - BELÉM, Laura. *O Jogador*. Detalhe da obra.
Fonte: Centro de Referência e Documentação do Museu de Arte da Pampulha

A exposição apresentada logo a seguir, da artista Valeska Soares, de 03 de abril a 26 de maio de 2002, ocupando o Salão Nobre, o Mezanino e o Auditório sob a curadoria de Adriano Pedrosa, também trouxe a memória do lugar como conteúdo dos trabalhos. Na mostra, três obras aproximaram-se mais diretamente da história do edifício e do próprio espaço. Uma série de fotografias foi realizada a partir da coleta e de manipulação de filmes dos anos 1940, época da construção e de funcionamento do Cassino.

Figura 16 – SOARES, Waleska. *Tonight*. Videoinstalação. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002.

Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha, 2002.

Em um vídeo, a artista apropriou-se de um filme com uma tomada circular de frequentadores da época do Cassino, gravando e exibindo em *looping* (repetição contínua). Em *Tonight*, uma videoinstalação produzida com o auxílio do Museu, imagens de dançarinos solitários foram gravadas e projetadas com sobreposição digital na boate do antigo Cassino (Auditório do Museu). Nessa obra percebe-se uma superposição de espaços, aquele que está filmado e o espaço real. O vídeo mostra dançarinos que se movem pela pista de dança da antiga boate do Cassino (local da exibição) e, por meio de sobreposições, encontram-se e separam-se num passe de mágica ao som da música *Tonight*. Esse trabalho, *site-specific*, foi

deslocado para o Centro de Arte Contemporânea Inhotim, no qual o vídeo *Tonight* (2002) serviu de ponto de partida para a criação da obra *Folly*. Em Inhotim, a artista criou um pavilhão de forma octogonal, inspirado nos tradicionais gazebos de jardim, à beira de um lago isolado. Esse pavilhão, recoberto internamente de espelhos, recebe *Folly* (2005-2009). As imagens fantasmagóricas de *Tonight* são refletidas infinitamente nas paredes e, uma vez dentro desta estrutura, o espectador pode perceber-se como parte integrante da dança projetada em vídeo.

A percepção e a leitura da obra no Museu de Arte da Pampulha e em Inhotim são diferentes. Enquanto no Museu a obra toma emprestado o lugar, com sua arquitetura e história como conteúdo discursivo e colado à memória, o que interessa no trabalho em Inhotim é o tom ficcional, a multiplicação infinita da imagem e a inserção do espectador no espaço, envolvido pelo jogo de espelhos e pela circularidade do espaço e do som, criando um mundo à parte envolvido pela magia e pela fantasia. Para esse espaço foi criado um jardim com árvores frutíferas e flores, próximo a um jardim doméstico.

O interesse recorrente da artista pelo jardim e pelo aspecto multissensorial da arte - a visão, o tato e o olfato - esteve representado nas outras obras apresentadas por Valeska no Museu de Arte da Pampulha, neste caso conectado à memória. Quinze tanques de aço inoxidável preenchidos com perfume tomaram o espaço do Museu na obra *Vanishing Point*. A forma geométrica dos tanques remete ao desenho organizado e labiríntico dos jardins clássicos europeus em contraposição ao jardim de aspecto naturalista de Burle Marx. Os tanques foram instalados no Salão Nobre e centrados em uma das colunas de aço inoxidável, em aberto diálogo com a arquitetura, com os jardins, com a geometria dos espelhos, e em estreita relação com a Lagoa da Pampulha. Aqui se misturam natural e cultural, construção e não-construção, que representam a afirmação da arquitetura e da paisagem, nos aproximando novamente do pensamento de Rosalind Krauss.

Na obra *Histórias, Sem Título*, histórias de espelhos foram aplicadas nos espelhos rosados das paredes do Salão. Falsas colunas construídas no Mezanino foram envolvidas por anéis de cobre nos quais foram gravadas histórias de jardins, numa

referência clara a um elemento marcante da arquitetura, as colunas originais e os espelhos que formam a grande parede do nível intermediário do Museu.

As primeiras exposições acima descritas, de uma artista jovem e uma artista com carreira mais consolidada, aproximam-se na abordagem histórica e na relação das obras com a arquitetura. O programa, desse modo, inicia-se com uma espécie de revisão do passado na procura de passar a limpo a história do Cassino e sua transformação em museu. No confronto direto entre as duas primeiras exposições apresentadas e as que vieram a seguir, percebe-se que a arquitetura, ainda que posta em jogo na interseção entre curadoria, criação artística e projeto expográfico, não é o núcleo central das discussões. Ao utilizar a história do lugar e as memórias do Cassino, o núcleo de consistência dos trabalhos apresentados desloca-se do confronto direto com o espaço para apenas tangenciá-lo.

3.3 Arte e arquitetura nas exposições de Rivane Neuenschwander e Laura Lima

A obra de Rivane Neuenschwander merece uma análise mais detalhada para tentar compreender a relação entre arte e arquitetura a partir de diversos suportes: pintura, escultura, obras em papel, instalação, fotografias e filme. Laura Lima traz à tona a reflexão sobre a relação entre arquitetura, espaço e corpo, com uma discussão em torno da *performance* que será analisada em seguida.

Ao convidar Rivane Neuenschwander para realizar sua primeira individual num museu brasileiro, era intenção da curadoria aprofundar a discussão iniciada nas mostras anteriores e centrar o foco nas relações espaciais com a edificação. Rivane Neuenschwander apresentou um conjunto de nove obras inéditas: instalação, esculturas, pinturas, fotografias, obras de papel e um filme, todas produzidas para a mostra no Museu de Arte da Pampulha. As obras expostas procuraram estabelecer relações diretas e explícitas com a arquitetura. Em uma delas a artista iluminou um nicho escuro e escondido da arquitetura do prédio por meio de uma precária extensão elétrica conectada a uma lâmpada de baixa voltagem em que executa a coincidência espacial entre o lugar da arte e o lugar da arquitetura. Se, por um lado,

a obra apresenta um procedimento constante nos trabalhos da artista, a precariedade e a gambiarra, os materiais comuns, cotidianos e ordinários, por outro lado, ela literalmente joga luz na questão proposta pela curadoria. A artista, ao qualificar esteticamente a situação por meio de sua atitude – jogar luz num ponto obscuro da arquitetura –, intervém no espaço, retorna à questão pontuada pela curadoria e reafirma o Museu como *site*.

Na obra *Sob Medida*, Rivane instalou uma fita de medida sob a rampa de acesso ao segundo andar com a qual o espectador poderia medir a sua altura, estabelecendo relações entre o espaço do edifício e a dimensão do corpo. No texto curatorial lê-se “o dispositivo é uma resposta às propostas de especificidade arquitetônica defendidas pela curadoria do Museu em relação às exposições”. O desafio a ser enfrentado, das artes visuais sobre a arquitetura, cria uma situação metamuseológica. Para além dos problemas de museologia, a relação entre arte e arquitetura era a protagonista do projeto curatorial e passa a constituir-se como o eixo principal do plano museológico do Museu. Nessa perspectiva, o enfrentamento das artes visuais com o espaço arquitetônico colocou artistas e curadores a pensar o Museu como um *site-specific*, reafirmando aquilo que se apresentava quase como uma maldição para ele: o costume de dizer que a melhor obra do acervo é o seu próprio prédio.

Figura 17 - NEUENSCHWANDER, Rivane. *Sob medida*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002.

Fonte: Centro de referência e documentação do Museu de Arte da Pampulha.

Outros trabalhos dialogam com a arquitetura e com a paisagem do entorno do Museu – os jardins de Roberto Burle Marx e a Lagoa da Pampulha. Em *Imprópria Paisagem*, Rivane se apropriou de obras de pinturas de amigos ou de artistas populares, apagando das mesmas os barcos pintados nas obras e dispondo barquinhos de papel no chão, em proximidade com cada pintura. Essa obra foi instalada no nível do rodapé, no pequeno trecho de parede que sustenta os caixilhos de vidro do Museu. A ação empreendida pela artista, a de apagar os barcos das pinturas e dispor barcos de papel construídos com papéis coletados nas ruas e expostos no nível do chão, faz pensar na mais tradicional das operações artísticas da história, que é a representação da natureza. Em *Continente-Ilha*, a artista dispôs duas bacias de alumínio na Lagoa da Pampulha que, à medida que se enchiam de água, afundavam e desapareciam na paisagem. Aproximando esses dois trabalhos, tem-se a fusão do edifício e da Lagoa, numa passagem quase contínua e ininterrupta do espaço onde estão dispostos os barquinhos e o leito de água da Lagoa.

Figura 18 - NEUENSCHWANDER, Rivane. *Imprópria Paisagem*. Detalhe da obra. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002.
Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha

Chove Chuva, na entrada do Salão Nobre do Museu, apresentou baldes ordinários de uso popular, instalados próximo ao teto e no chão, com os de cima pingando água intermitentemente nos de baixo. À medida que os baldes de baixo se enchiam, um funcionário do Museu retirava-os, subia numa escada que ficou instalada no espaço expositivo que revelava o procedimento ao público e repunha a água no balde superior, reiniciando o processo de gotejamento. A obra apresenta-se também

quase como um comentário sobre os processos institucionais, os procedimentos de conservação das obras e a ação do tempo sobre as mesmas.

Figura 19 - NEUENSCHWANDER, Rivane. *Chove chuva*. Detalhe da obra. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002.

Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha

Duas outras obras foram realizadas em parceria – *Love Lettering*, com a colaboração do cientista Sérgio Neuenschwander, e *Calendário Achado*, com o artista Cao Guimarães. *Love Lettering*, apresentado no Auditório do Museu, é um videopoema no qual peixes carregam fragmentos de uma carta de amor retirados de mensagem de correio eletrônico escritos em inglês, colados ao rabo por meio de uma cola cirúrgica própria para tecido humano. Em *Calendário Achado*, os artistas instalaram trinta e uma mesas de alumínio que simulam a grade do calendário do mês de julho, contendo coleção de papéis impressos e manuscritos colhidos nas ruas.

Se as relações entre arte e arquitetura adquiriram uma nova complexidade no mundo contemporâneo, a potencialização da questão se dá no âmbito da experiência corporal. E é no âmbito dessa experiência que se constroem os trabalhos de Laura Lima apresentados de 1º de setembro a 6 de outubro de 2002 no Museu de Arte da Pampulha. Todos os trabalhos expostos se valem dos corpos de homens e mulheres, mas a artista rejeitava o termo *performance* para suas obras. Trata-se de *tableaux vivants* de situações e movimentos apresentados em horários estabelecidos pelo Museu.

Em *Puxador*, um homem vestindo uma peça com longas alças esforça-se incessantemente para ‘puxar’ a arquitetura do Museu. Situado no limite entre o espaço interior e o exterior da edificação, na porta de entrada do Museu, o homem trava a batalha com o indivíduo arquitetônico, aquele que, por suas formas, materiais, volumes e soluções espaciais, se apresenta também como uma obra de arte. O enfrentamento entre o sujeito e o indivíduo arquitetônico é um desafio para a artista e para a curadoria. No texto *A Memória como uma névoa*, Paulo Sérgio Duarte, no catálogo da exposição de outra artista, Malu Fatorelli, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em janeiro de 2001, levanta o mesmo problema da relação arte e arquitetura.

É o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), projetado por Affonso Eduardo Reidy, uma das obras-primas da arquitetura moderna no Brasil. Enfrentá-lo é, em princípio, um desafio para qualquer artista. Apesar da bem intencionada neutralidade dos espaços de exposição, estes deixam passar vista da entrada da baía de Guanabara; o conjunto do continente está ali, prédio e paisagem enquadrada, como um metro moderno, a medir seus conteúdos – as exposições que recebe. Quase sempre, o museu sai vencendo: quantificando submúltiplos.

É também o caso do Museu de Arte da Pampulha. Se a curadoria enfrenta a questão com a solicitação posta aos artistas de considerar a especificidade do Museu em relação às exposições, Laura Lima enfrenta a questão com a obra *in situ*. A tentativa da artista de sustentar a ação por meio de um traçado delineador no espaço com o corpo e as alças territorializa a ação. O trabalho não se apresenta mais como um objeto, mas um processo; e a relação entre o trabalho de arte e seu *site* se dá no reconhecimento do contraste entre a impermanência móvel do trabalho e os elementos arquitetônicos e seu lugar. Se, por um lado, o *tableau vivant* apresentado é uma situação única, irrepetível e evanescente, por outro, a experiência do trabalho é uma reafirmação do lugar – *site* – arquitetônico.

Em *Quadris*, dois homens ficam acoplados por um calção duplo e passeiam com seus pés e mãos pela arquitetura do Museu. Em *Três Graças*, três mulheres, postadas entre duas colunas do Salão Nobre, se exibem seminuas pelo Museu, numa releitura de uma pintura do pintor italiano renascentista Rafael. *Marra de homem* foi exposta no Auditório do Museu, ligando por um aparato de cabeça dois homens nus que se movimentavam sobre o piso circular em vidro, como se realizassem uma marra ou uma disputa.

Figura 20 - LIMA, Laura. *Puxador de Homem*. Aparatos de ombro, arquitetura e pessoa. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002.

Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 21 - LIMA, Laura. *Marra de Homem*. Aparato de cabeças e pessoas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002.

Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Foi exibido ainda um conjunto de esculturas feitas em vinil azul claro, nomeado pela artista de *Costumes* (nem roupas nem vestimentas), que deveriam ser manuseadas e vestidas pelo público. São peças estranhas para colocar na cabeça, nas mãos, nos ombros. Para exibição dessa obra foi criada uma instalação com espelhos, manequins e espreguiçadeiras, que remetem a uma loja de roupas.

Na observação aproximada das obras de Laura Lima pode-se dizer que o universo erótico está presente nos trabalhos, assim como a articulação poética entre corpo/carne entrelaça campos políticos, sexuais, espaciais e artísticos. Pela observação dos trabalhos expostos no Museu de Arte da Pampulha é possível, além das articulações acima descritas, perceber as articulações com o espaço. Os eventos propostos por Laura no âmbito da experiência corporal são questionamentos em torno do espaço que os abriga. Se é possível dizer que a questão essencial da arquitetura contemporânea é a sua relação com o evento, a exposição corpo/carne é uma discussão profunda sobre a relação entre obras e espaço, arte e arquitetura.

3.4 Arquitetura e escultura nas exposições de Nuno Ramos, José Bento e Damián Ortega

Se a mostra de Laura Lima tratava da desmaterialização, a exposição apresentada em seguida no Museu de Arte da Pampulha trouxe para discussão as relações entre arte e arquitetura por meio da matéria. Na exposição do artista Nuno Ramos, *O Que São as Horas?*, no Salão Nobre do Museu, de 26 de outubro a 7 de dezembro de 2003, sob curadoria de Adriano Pedrosa e curadoria assistente de Rodrigo Moura, foram apresentadas três esculturas *site-specific* obtidas com o uso de areia queimada, como a utilizada na fundição metálica, comprimida em moldes de madeira, criando grandes estruturas. Os três volumes “abraçam” as colunas em aço inox da edificação e articulam-se com a sinuosidade da arquitetura de Oscar Niemeyer. Porém, o material negro, denso e sujo (óleo queimado e areia) apresentado em grandes dimensões contrasta violentamente com os materiais preciosos e delicados (alabastro, mármore, vidro) dessa arquitetura.

O título da exposição toma emprestado o poema *O Que São os Anos?*, da escritora norte-americana Marianne Moore. As formas obtidas através dos moldes em madeira são precárias e transitórias, sofrendo rachaduras e desfazendo-se em pequenas partes, lembrando sua transitoriedade e contrapondo-se novamente à arquitetura, num forte entrelaçamento entre matéria e memória. Outra relação possível é com o tempo, como se as gigantescas esculturas representassem

imensos relógios que marcam as horas, e, assim, pudessem revelar dois momentos distintos da história: os anos 1940 da construção do Cassino da Pampulha e da implantação do projeto modernista brasileiro e a atualidade. Mais uma vez encontram-se no texto curatorial as pistas para compreender o programa proposto e de que modo é tratada a questão central que move esse projeto de museu.

Pode-se pensar nessas esculturas como sombras materializadas, manchas que invadem a luminosidade da caixa de vidro modernista, arrebatando sua graça com um peso e um volume que lhe são desiguais, a imagem de uma coluna engolida pela escultura como se esta sustentasse o prédio é sintomática.³⁶

Figura 22 - RAMOS, Nuno. *Instalação O que são as horas?*. Museu de Arte da Pampulha, 2003.
Fonte: Centro de documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha, foto divulgação.

Com a saída de Adriano Pedrosa, assume o cargo de curador do Museu de Arte da Pampulha seu assistente, Rodrigo Moura, disposto a levar adiante o projeto implementado pelo antecessor. A exposição de José Bento, de 7 de fevereiro a 23 de março de 2004, inseriu-se numa sequência de mostras apresentadas no Salão Nobre do Museu de Arte da Pampulha, com escultores brasileiros que consolidaram sua trajetória nos anos 1990.

O artista desenvolveu uma instalação *site-specific* que articula questões

³⁶ PEDROSA, Adriano. Folder da exposição *O que são as horas?*, de Nuno Ramos, Museu de Arte da Pampulha, 2003.

arquitetônicas em diálogo com a escultura. Trata-se de uma peça que ocupou todo o piso do primeiro pavimento do Museu, construída com tacos de madeira extraídos de casas demolidas, acoplados a uma estrutura metálica modular repetitiva (molas). A apropriação dos tacos, repetidos serialmente, aproxima a obra da escultura minimalista ao mesmo tempo que estabelece outro olhar sobre a arquitetura do Museu. A obra colocava o espectador a um palmo distante do chão original em mármore do Museu, criando uma instabilidade do piso. A obra proporciona uma nova espacialidade, recortando a arquitetura para dela se apropriar. Um aspecto importante a ser destacado nesse trabalho e em outras propostas apresentadas no Museu de Arte da Pampulha é o fato de os artistas terem construído efetivamente ‘ambientes’, tendo que lidar com aspectos construtivos semelhantes aos da arquitetura. E, embora não sejam exercícios de ‘técnicas construtivas’ (concreto, alvenaria, ferro, etc.), são exercícios construtivos paralelos, realizados em um espaço arquitetônico bastante singular, com materiais mais efêmeros (madeiras, tecido, espelhos, etc.). A atitude do artista, nesse sentido, assemelha-se à do arquiteto, ao criar uma nova camada de arquitetura, ou uma intervenção espacial que se apropria do pensamento arquitetônico. Ou ainda, cria uma obra *in situ* para um local real e singular, em que o trabalho final apresentado é o resultado determinado pelo espaço físico. O artista age sobre o espaço físico a partir de um entendimento do lugar como real, refletindo a percepção do lugar como único. Assim, o trabalho é em si “único”, mas opera a partir de um embate direto com a situação na qual está inserido e com o tempo presente. No caso de José Bento, outra questão importante é a relação com o espectador, necessariamente participante ativo da obra. Justamente por se inserir na escala da arquitetura, a intervenção no Museu tem que lidar com as pessoas como ‘integrantes’ da obra.

Aproximando o trabalho de José Bento da obra *Pieces of Work*, de Carl André, de 1969, constata-se que os artistas atuaram sobre o piso das edificações onde as obras se inserem. A proposta de André atraía o olhar do observador ao piso pelo fato de se colocar sobre ele, assim como José Bento. Em Carl André, o visitante da galeria, ao mesmo tempo que observava e avaliava as características visuais, a disposição e o arranjo das lajotas, poderia investir-se de um nível de consciência maior do que o usual em relação ao ato de caminhar. Seus pés pisando um assoalho de madeira, evitando as lajotas metálicas... Qual seria a sensação de

andar sobre elas? E que sensação se tem agora? Estabelece-se uma relação com o ambiente por meio da comparação entre esses dois elementos bem distinguíveis: obra e piso. Em José Bento, todo o piso foi coberto por tacos de madeira instalados sobre o piso com molas. O visitante não enxergava o piso que estava por baixo da obra, criando uma relativa impossibilidade de separação entre obra e ambiente - a arte aqui é o próprio ambiente modificado pelo artista.

Figura 23 - ANDRÉ, Carl. *37 Pieces of Work*. 1969.
Fonte: Disponível em: http://www.mobypicture.com/user/art_and_arch/view/7816267. Acesso em: 16 jan.2013.

Figura 24 - BENTO, José. *Instalação Sem título*. 2004. Tacos de madeira e mola.
Dimensões variáveis. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004.
Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 25 - BENTO, José. *Instalação Sem título*. 2004. Tacos de madeira e mola. Dimensões variáveis. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004.
Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Em torno dessas mesmas questões, mas concebido de maneira distinta, foi realizado em seguida outro projeto em escultura, com a exposição *Ordem, Réplica e Acaso*, de Damián Ortega, de 23 de outubro a 28 de novembro de 2004. Obra *site-specific* desenvolvida para o Museu de Arte da Pampulha, que mais uma vez se vale da arquitetura do cassino de Oscar Niemeyer como ponto de partida formal. A mostra reafirma o interesse do artista por objetos apropriados da cultura, pela geometria e pela arquitetura. Inspirado na grande parede de espelhos belgas em tom rosado, que cobrem o Salão Nobre e o piso intermediário entre o Salão e o Mezanino, o artista construiu uma réplica volumétrica com as mesmas dimensões das placas dos espelhos. Vinte e quatro cubos que se espalharam pelo Museu, em diversas configurações, desconstruindo a arquitetura do edifício. Cada uma das peças é composta por oito cubos menores articulados por dobradiças que podiam ser reconfigurados de diferentes maneiras, recompondo as figuras e propondo novas arquiteturas continuamente. A instalação móvel com espelhos de Ortega deslocados

e decodificados promovia um novo código ao uso, desuso e sentido de lugar do espaço do Museu.

Segundo Rosalind Krauss (1984), é na história da escultura que se encontram as articulações mais explícitas entre arte, espaço físico, lugar, contexto, questões muito presentes nas obras *site-specific*. Se, na história até o início do século vinte, a escultura está ligada ao monumento, como uma representação comemorativa, situando-se em determinado lugar para falar de forma simbólica sobre o significado e uso desse local, no modernismo tem-se o deslocamento do esquema narrativo e ideológico representado pela escultura. Sua condição nômade, com a perda do pedestal e a abstração, determina a ausência de lugar desse objeto que não pertence a lugar algum. As manifestações *site-specific* na segunda metade do século vinte contrariavam essa mobilidade do objeto modernista, no apego ao lugar onde eram expostas. A obra de Damián Ortega no Museu de Arte da Pampulha situa-se na discussão sobre escultura, assim como o trabalho de José Bento. No entanto, estão profundamente enraizadas no conceito de *site-specific*. No caso de cada uma dessas obras, ser específica do lugar não é suficiente para compreender a relação exposta, é preciso compreender como se qualifica esta relação de especificidade das obras. Mais do que específicas, nesse sentido, as obras são assimilativas, ou seja, assimilam e são assimiladas pelo seu contexto.

Figura 26 - ORTEGA, Damián. *Ordem, Réplica e Acaso*. Detalhe e vista geral. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004.
Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

O conjunto de exposições e obras realizadas sob a curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, algumas acima analisadas, foi concebido em diálogo com o contexto (físico, cultural, social, etc.) no qual se inseriram. Partiram de um lugar específico e de uma realidade concreta, considerando as características deste lugar no desenvolvimento do trabalho. Em todos eles a proposta teve que ser desenvolvida em diálogo com as especificidades do lugar. Nesse sentido, não só buscaram explicitar as relações existentes entre as obras expostas e o seu lugar (arquitetônico e social), mas, de algum modo, operaram como se opera na prática da arquitetura. Pois é assim que opera a arquitetura. Ela está imersa na realidade concreta, e deve ser concebida em diálogo com o contexto (físico, cultural, social, etc.) em que ela se insere e em relação às pessoas que se apropriam do espaço arquitetônico em diversos níveis. Raramente a arquitetura ou as instalações são tratadas como objetos isolados.

No programa realizado sob curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura destaca-se a ausência de elementos expográficos ou cenográficos. Não há construção de painéis, mesas, paredes ou outros dispositivos de exposição que não fossem parte da própria obra. O embate é sempre direto das obras com o espaço, sem elementos que fizessem a transição ou a mediação entre os trabalhos apresentados e a arquitetura. A curadoria trabalhou com as possibilidades de uso do espaço arquitetônico, em que os usos definem a intervenção a ser realizada, deixando em plano secundário a construção de objetos autônomos ou as possibilidades de readequação dos espaços por meio de elementos museográficos. Ao analisar os diversos projetos realizados, destaca-se a tentativa de ativação dos ambientes expositivos como lugar singular com possibilidades de contato e contágio entre obras, sujeitos e arquitetura. Também se destaca a forte presença de objetos tridimensionais ou de instalações, quase anulando a possibilidade de apresentar obras em pintura, desenho ou gravura, ou seja, suportes bidimensionais. Ao compreender o espaço do Museu como um *site-specific*, os curadores optaram por apresentar obras tridimensionais, que revelavam a relação espacial com o Museu. Retoma-se o pensamento de Rosalind Krauss, Miwon Kwon e Brian O'Doherty³⁷,

³⁷ Para as análises das exposições com curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura e para a discussão sobre *site-specific* e espaço expositivo, tomam-se como referenciais teóricos os autores Rosalind Krauss, com o texto *A escultura em campo ampliado*, publicado no n.1 da Revista Gávea, Rio de Janeiro, 1984, e a publicação *Caminhos da escultura moderna*; o texto *Um lugar após o outro*: anotações sobre *site-specificity*, de Miwon Kwon, publicado na Revista October 80, 1997, p.85-110; e

referenciais para as análises das exposições na curadoria de Pedrosa e Moura. Nos escritos dos autores, principalmente de Rosalind Krauss, observa-se que *site-specificity* está intrinsecamente ligado à história da escultura ocidental, da passagem de monumento para objeto autônomo no modernismo, para o minimalismo e as intervenções *site-specific*. A transição do minimalismo à arte conceitual a partir dos processos de desmaterialização das obras e do espaço teve a arquitetura dos museus e galerias como ponto de partida para as primeiras formas de abordagem crítico-institucional da arte. À medida que a obra como objeto em si já não continha todos os aspectos da experiência, o espaço físico e o aparato burocrático são revelados nas instalações e na relação público/obra.

A partir de 2005, com a saída de Rodrigo Moura e a entrada de Marconi Drummond uma nova leitura sobre a relação entre arte e arquitetura foi implantada no Museu.

3.5 Exposições curadas por Marconi Drummond³⁸ – uma nova leitura para a mesma questão

A nova curadoria assumida por Marconi Drummond, em 2005, manteve o mesmo núcleo conceitual, mas inseriu novos elementos na discussão sobre a relação entre arte e arquitetura no Museu de Arte da Pampulha. A afirmação de que as relações espaciais e arquitetônicas com a arte se dão não somente por meio das obras expostas e dos projetos comissionados e pensados para o lugar, mas também e, especialmente, por meio da expografia e dos outros dispositivos acoplados a ela,

as análises realizadas por Brian O'Doherty em *No interior do cubo branco - A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Foram fontes de pesquisa os catálogos das exposições publicados pelo Museu de Arte da Pampulha, especialmente para as análises das exposições com curadoria de Marconi Drummond.

³⁸ Marconi Drummond é curador, artista gráfico e artista plástico formado pela Universidade Federal de Minas Gerais. Foi curador do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, entre 2006 e 2010. Assinou inúmeros projetos curatoriais e expografias, entre elas *Ptyx: o Poeta Fala ao Menino que Conversa com o Poeta*, em comemoração ao centenário do escritor Carlos Drummond de Andrade. Foi diretor da escola de Arte da Fundação de Arte de Ouro Preto. Assinou numerosos projetos editoriais, quase todos ligados a instituições culturais, e teve projetos gráficos expostos no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na mostra *Design Brasileiro Hoje: Fronteiras*, sob curadoria de Adélia Borges, e no Centre du Graphisme et de la Communication Visuelle, de Échirolles, na França, na exposição *We Love Books! A World Tour*. Recebeu o prêmio Jabuti 2009, outorgado pela Câmara Brasileira do livro, com a obra *Fazendas Mineiras*, categoria Melhor Projeto Gráfico. Atualmente é Secretário Municipal de Cultura de Itabira (MG).

como as experimentações gráficas, possibilitou o deslocamento da questão para outro lugar. Aqui o Museu já não é visto como um *site-specific*, como no caso das mostras curadas por Pedrosa e Moura, mas como um lugar singular para experienciar diálogos entre arquitetura, projetos expográficos, projetos gráficos e curatoriais. Pretende-se mostrar, a partir de uma leitura das mostras realizadas, que a concepção de espaço, em geral, e de espaço expositivo, em particular, é historicamente determinada e que, por meio da expografia e da arquitetura, podem-se identificar diferentes aproximações do conceito de arte e de exposição, procurando avaliar seus desdobramentos na percepção da arquitetura do Museu.

Esta pesquisadora participou diretamente de parte dos projetos realizados, quando ingressou, em março de 2007, no quadro funcional do Museu como coordenadora de artes visuais. Foi inserida no programa a realização de mostras do acervo com recortes que incluíssem a memória e a arquitetura do Museu, além de manter programa *Arte Contemporânea no MAP*, que viabilizava as mostras com obras comissionadas e produzidas pela instituição, e o programa de residência artística Bolsa Pampulha³⁹. Foi criada uma comissão de política de acervo e um programa destinado a gerar publicações, de catálogos das exposições aos livros do Bolsa Pampulha e publicações referentes aos projetos de pesquisa desenvolvidos no Museu⁴⁰.

Entre 2005 e 2010 foram realizadas cinco mostras do acervo do Museu, em diferentes recortes que permitiram discutir as questões museológicas e as relações das obras com a arquitetura e a história da instituição na perspectiva da coleção. A mostra *Binária – acervo e coleções*⁴¹, em 2007, procurou aproximar obras do

³⁹ O programa de residência artística Bolsa Pampulha foi implantado em 2003 no MAP, como um projeto de fomento a artistas em início de carreira e de formação não acadêmica que envolve pesquisa individual, discussão de projetos, encontros sistemáticos com uma comissão de acompanhamento formada por críticos e curadores, produção de obras e exposição. A cada edição são contemplados 10 artistas que passam a residir em Belo Horizonte.

⁴⁰ Entre 2007 e 2010 foram publicados os livros: (a) *Bolsa Pampulha 2005-2006: 28º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte*. Organização de Marconi Drummond. Tradução de Marcella Saliba. Belo Horizonte: Museu de Arte Pampulha, 2007. (b) *Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte [29º. 2010: Belo Horizonte, MG] / Bolsa Pampulha 2007-2008: 29º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte* / Organização de Fabíola Moulin e Marconi Drummond. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009. (c) *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000* / textos de Fabíola Moulin, Luciana Bonadio, Márcio Sampaio, Marconi Drummond – Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

⁴¹ A mostra *Binária: acervos e coleções* foi realizada no Salão Nobre do Museu de Arte da Pampulha, em dois períodos: de 4 de fevereiro a 04 de março de 2007 e de 17 de março a 22 de abril de 2007.

acervo do Museu com obras de coleções particulares, numa discussão sobre o colecionismo e sobre as lacunas existentes na coleção pública. O projeto expográfico dessa mostra, realizado por Renata Marquez e Wellington Cançado, procurou explicitar o recorte curatorial que propunha que cada obra/artista do Museu haveria uma correspondente de coleção privada. Os arquitetos optaram por “fatiar” o *hall* nobre em sete espaços distintos, de forma a possibilitar uma enorme superfície de parede para as obras bidimensionais e, ao mesmo tempo, criar uma tensão entre as obras do MAP e as demais. A ideia foi criar um mapa espacializado do público e do privado da arte e um labirinto de obras a ser desvendado à medida que, parcialmente, o espaço ia se revelando.

A exposição *Neovanguardas*⁴², mostra comemorativa dos 50 anos do Museu, apresentou obras e registros documentais – textuais, iconográficos e videográficos de um dos períodos mais férteis e também mais conturbados da cultura brasileira, entre 1964 e 1975, com ênfase na produção ocorrida em Belo Horizonte irradiada através da coleção do Museu. A arte que se manifestou sob a compressão da censura implantada pelo regime militar induziu a uma tomada de posição dos artistas, tanto política como artisticamente. Esse momento da explosão da vanguarda, da ruptura com os antigos padrões estéticos, da atualização das linguagens em função de novas formas de comunicação foi o ponto de partida para a concepção da mostra. O partido curatorial da exposição ensejou trazer ao reconhecimento do público criações e eventos pontuais desse período, com a sua diversidade de meios e de linguagens. Pretendeu ainda demonstrar como as criações desse período constituem matriz de grande parcela da produção contemporânea. Em Belo Horizonte, o Museu de Arte da Pampulha foi cenário de algumas das mais significativas manifestações artísticas das vanguardas em Minas Gerais, e, através de seus salões de arte e de exposições realizadas, afirmou-se como um espaço irradiador destas ações. Mereceram destaque na exposição duas manifestações emblemáticas ocorridas em Belo Horizonte: a obra-processo *Territórios*, proposta coletiva dos artistas Lótus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão, premiada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea, organizado em 1969 pelo Museu de

⁴² A mostra *Neovanguardas* foi realizada no Museu de Arte da Pampulha ocupando o Salão Nobre, o Mezanino e o Auditório de 23 de dezembro de 2007 a 16 de março de 2008, com curadoria de Marconi Drummond e cocuradoria de Márcio Sampaio e Marília Andrés.

Arte da Pampulha, pauta importante desta pesquisa; e *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação*, eventos simultâneos ocorridos no Palácio das Artes e no Parque Municipal Américo René Gianetti, em Belo Horizonte (MG), concebidos pelo crítico mineiro Frederico Moraes, analisados no capítulo anterior.

Em 2008 foi realizada a exposição *Procedente map: Novas Aquisições*⁴³ que procurou trazer à tona as obras adquiridas a partir da nova proposta curatorial implantada no Museu em 2002 – projetos orientados para o espaço e obras encomendadas para a mostra com curadoria, organização e produção do Museu – e as obras adquiridas por meio de projetos de leis de incentivo, com escolhas traçadas pela curadoria e pela comissão de política de acervo. Os projetos orientados para o espaço haviam trazido a público uma importante discussão: como preservar, dialogar e possibilitar a leitura do espaço arquitetônico e, ao mesmo tempo, das obras expostas em uma edificação insubordinada ao seu fim? As obras adquiridas por meio do projeto Arte Contemporânea no MAP revelavam o enfrentamento dessas questões. As obras adquiridas por orientação da comissão de política de acervo e pela curadoria apresentavam um olhar crítico sobre a coleção, procurando investigar as lacunas conceituais ou históricas existentes que estabeleceram os parâmetros que nortearam as aquisições.

A exposição histórica *Entre Salões 1969-2000: o acervo do MAP no contexto do Salão Nacional de Arte*, de 7 de junho a 2 de agosto de 2009, nasceu de uma longa pesquisa realizada no Museu com o intuito de gerar uma publicação que acabou por possibilitar, além do livro (publicado posteriormente), uma exposição homônima. De cunho documental e prospecção histórica, a mostra recorreu ao acervo do Museu de Arte da Pampulha para discorrer sobre a história do Salão de Arte realizado pela instituição desde 1969. O Museu realizou um mapeamento das 26 edições apresentadas de 1969 a 2000, elencando os respectivos diretores, coordenadores e curadores, os artistas participantes e premiados, os membros das comissões julgadoras, além de garimpar e organizar vasto acervo documental e iconográfico, pertencente a arquivos públicos e privados.

⁴³ A mostra *Procedente map: novas aquisições* foi realizada no MAP, ocupando o Salão Nobre, o Mezanino e o Auditório, de 22 de junho a 10 de agosto de 2008.

A última exposição da série dedicada à coleção foi apresentada em 2010, *Coisário Cassino Museu*⁴⁴, cujo recorte curatorial foi conduzido por três datas históricas: 1942, 1946 e 1957. A primeira marca a inauguração do Cassino da Pampulha e do projeto da arquitetura modernista brasileira anunciada por Oscar Niemeyer; a segunda indica o encerramento das atividades do Cassino, estabelecido por força do decreto-lei que proibiu os jogos de azar no Brasil, determinado pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra; a terceira pontua a transformação da edificação modernista em museu de arte. Segundo o curador Marconi Drummond:

A curadoria ensejou prospectar parte desta história garimpando em acervos públicos e privados, documentos, cartões-postais, fichas, roletas de jogo, cadeiras, sonoridades e ruídos, faturas e notas fiscais, bilhetes, documentos raros, cardápio, espécies botânicas, cacos de louças, anúncios, tapete, obras de arte, fotografias, fragmentos literários, pinturas, placas de jardim, documentos contábeis, revistas, filmes, cartografias, arquivos sonoros, roletas... ou ainda fotografias de atrizes, artistas e malabaristas, impressos, anúncios de revistas bem como toda sorte de ocorrência que pudesse emprestar sentido à argumentação expositiva, curatorial e museográfica.⁴⁵

Marconi Drummond ainda explica que:

[...] Propositamente ausente de linearidade cronológica, o partido curatorial optou por amalgamar e embaralhar este percurso histórico. A exposição articulou-se a partir deste movimento, conduzida pelas artes visuais e irradiada através da trajetória das transformações acarretadas no edifício-sede do museu, pela alternância de uso e função, e até mesmo por sua impropriedade museológica.⁴⁶

A curadoria revelou ainda que a própria edificação foi tomada como peça inaugural do acervo do Museu, caracterizando-se como item nuclear da mostra, na qual orbitaram os fragmentos da história recompostos. Além dos diversos objetos e documentos prospectados – louças, garrafas, cacos de pratos, taças e copos, todos recolhidos no entorno da Lagoa da Pampulha –, participaram da exposição obras de Marilá Dardot, Márcia Xavier, Sara Ramo, Débora Bolsoni, Ana Maria Tavares, Damián Ortega, Laura Belém e Vik Muniz pertencentes ao acervo e incorporadas pelas exposições com projetos comissionados. A Lagoa, a parede espelhada, as colunas revestidas de aço inox, as rampas, as roletas de jogo, as placas de jardim,

⁴⁴ A exposição *Coisário Cassino Museu* foi realizada entre 28 de março e 27 de julho de 2010 no Museu de Arte da Pampulha (Salão Nobre, Mezanino, Auditório e jardins).

⁴⁵ DRUMMOND, Marconi. *Dispositivo expositivo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001, p.75.

⁴⁶ DRUMMOND, Marconi. *Dispositivo expositivo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001, p.75.

a paisagem foram revisitadas e adotadas como elementos constitutivos das obras desses artistas. Assim, foram incorporadas à mostra, em estreito diálogo com algum acervo adjacente, tangenciando questões de reminiscência histórica e artística.

A exposição deveria ser percorrida desde o jardim, criado nos anos 1940 pelo paisagista Roberto Burle Marx, onde estão instaladas esculturas como a *Pampulha*, de José Pedrosa, e *Nu*, de August Zamoyski, ao lado de espécies botânicas aquáticas como *Thalia geniculatta*, *Nynphaea alba* e *Cyperus papyrus*, fornecidas nos anos 1940 pela Floricultura Lempp, conforme atesta o documento encontrado na pesquisa e exibido na exposição. Junto às esculturas de August Zamoyski e José Pedrosa estavam instaladas as poéticas placas de jardim da obra *Pensamento do Fora*, da artista Marilá Dardot, que mimetizam as placas de sinalização do Museu que proíbem de pisar a grama ou andar de bicicleta. Entremeadas a essas se encontram fragmentos poéticos transcritos de diversos autores, tais como “ir no rio das coisas”, de Ricardo Reis, ou ainda “tudo está delicadamente interconectado”, de Jenny Holzer.

Figura 27 - Projeto expográfico da mostra “Coisário Cassino Museu” com indicação do local de instalação da obra das obras de jardim (trabalho de Marilá Dardot) e das cadeiras originais que foram deslocadas do *grill room* (hoje auditório) para o espaço expositivo (Salão Nobre) e dos documentos correspondentes. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

Fonte: Arquivo Marconi Drummond.

A apresentação dessa série de exposições de acervo e de cunho histórico e documental representa um ponto de inflexão no projeto de museu estabelecido a partir de 2001, na medida em que revela outras faces da instituição e de sua relação com a edificação que habita.

As exposições de Roberto Bethônico e de Ângela Detanico e Rafael Lain se aproximaram das mostras realizadas pela curadoria anterior, com obras *site-specific* que evitavam a construção de elementos expográficos e em estreito diálogo com a edificação.

Figura 28 - BETHÔNICO, Roberto. *Paisagem Clínica*. Vistas das obras. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2006.

Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 29 - BETHÔNICO, Roberto. *Através*. Detalhe e vista da obra. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2006.

Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Os trabalhos apresentados por Roberto Bethônico foram produzidos para o espaço expositivo, em construções que tinham como referência o mobiliário usado em hospitais, as maquetes topográficas, a fotografia e a arquitetura de Niemeyer. Na obra *Paisagem Clínica*, o artista realizou uma instalação em que móveis hospitalares serviram como suporte para o cultivo de pequenos jardins artificiais, instalados na entrada do Museu. Os jardins fechados em mobiliário hospitalar representavam o contraponto aos jardins abertos que circundam a edificação e fundem-se com a paisagem do conjunto paisagístico da Pampulha. Em *Vista Aérea*, o artista instalou uma estrutura acoplada à coluna de aço inoxidável do Museu, habitada por uma imagem que remete às maquetes topográficas que descrevem montanhas e áreas de vegetação desabitadas.

Na obra *Através*, apresentou uma intervenção nas paredes de vidro do Museu, povoando-as com perfurações, adesivos e semiesferas de acrílico. Alguns vidros do Museu foram retirados e outros, inseridos no mesmo local, que serviram de suporte para as intervenções propostas por Bethônico. Ao final da exposição, os vidros originais foram recolocados e os vidros com intervenções foram incorporados ao acervo do Museu. As intervenções instaladas nos caixilhos de vidro quebraram a transparência absoluta do espaço, criando distorções e trazendo para dentro da edificação os jardins que a circundam, projetados por Burle Marx. A fusão dos espaços interior e exterior, por meio dos recortes e semiesferas, permitiu a criação de diversas paisagens dentro da paisagem original.

Na série de fotografias *Póstumos*, o artista registrou os monumentos fundidos em bronze, instalados em parques e jardins de Belo Horizonte, vistos ao contrário, pelas costas, problematizando a relação monumento/memória.

Outra obra apresentada foi *Paisagismo*, um livro de artista composto por colagens de fragmentos de imagens fitomorfas e perfurações, como as inseridas nos vidros, que possibilitam a ampliação do alcance destas imagens para além das páginas do livro.

Na exposição de Ângela Detanico e Rafael Lain⁴⁷, as obras apresentadas percorreram sobre as relações tempo/espaço, geografia/tipografia, em diferentes formatos. Em *Zulu Time* tem-se a correspondência entre as letras do alfabeto e o sistema de fuso horário redesenhando o mundo. Na obra *Um dado lugar*, placas de sinalização apontavam para lugares localizados em diferentes fusos horários. *Um dado Tempo* faz olhar do ponto de vista do Polo Sul com relógios indicando a hora em diferentes fusos horários, cada um correspondente às letras que formam a frase “um dado tempo”.

A obra *Maré*, *site-specific*, construída sobre os vidros do Museu, com camadas de vinil azul sobrepostas, invadiu as paredes transparentes do espaço para constituir a frase “um outro um após o outro em meio à sucessão de instantes acumulados”. Numa referência explícita à Lagoa da Pampulha, as marés tipográficas em camadas sobrepostas de vinil oscilavam em diferentes alturas invadindo o espaço com reflexos de luz azul.

Maré (2008) trabalha no limite da experiência de leitura, na qual andar e ler aparecem como vivências fragmentárias da paisagem – imagem decifrável, embora ilegível em sua completude, provocando as convenções da legibilidade na medida do corpo – e inscreve o *site-specific* na paisagem modernista. A lagoa artificial e o antigo edifício do cassino constituem o território no qual “Maré” opera.⁴⁸

E ainda:

[...] A paisagem se transforma em legenda de si mesma, língua na escala do real, coletada no percorrer dos passos visuais no movimento de repetição e diferenciação das janelas na fachada e no caráter de território insular do edifício do museu. Promenade verbal, navegação arquitetônica, rebatimento no edifício da lagoa subitamente animado.⁴⁹

⁴⁷ A exposição A. Detanico & R. Lain foi realizada entre 30 de março e 25 de maio de 2008 no Museu de Arte da Pampulha (Salão Nobre, Mezanino e Auditório).

⁴⁸ MARQUEZ, Renata. In: A. Detanico/R. Lain. Belo Horizonte: 2008. 16p. Catálogo da exposição mar. - mai. , 2008, Museu de Arte da Pampulha, p.4.

⁴⁹ Ibid., p.4.

Figura 30 - DETANICO, Ângela.; LAIN, Rafael. *Maré*. Plotagem de vinil adesivo sobre vidro. Dimensões variáveis. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.
Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Outra obra em conexão direta com a arquitetura foi *Braile Ligado*, um conjunto de lâmpadas dispostas sobre a rampa de acesso ao Mezanino desenha a frase “espaço em branco” em braile.

Figura 31 - DETANICO, A.; LAIN, R. *Braile Ligado (Espaço em branco)*. Diagrama e alfabeto de montagem da obra. Lâmpadas fluorescentes. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.
Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação e Referência do MAP.

Motivo de desorientação, obra *site-specific*, cobriu a rampa e o piso intermediário entre o Salão Nobre e o Mezanino, ao lado da parede de espelho, com carpete cinza serigrafado com o desenho de ponteiros de uma bússola e as direções Norte, Sul, Leste, Oeste.

Figura 32 - DETANICO, A.; LAIN, R. *Motivo de desorientação*. Serigrafia sobre carpete. Dimensões variáveis. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.

Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha

3.6 Espaços: modos de usar em Regina Silveira e Adriana Varejão

Figura 33 - SILVEIRA, Regina. *Mundus Admirabilis*. Instalação. Vinil adesivo. Dimensões variáveis. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

Foto: Miguel Aun.

Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha.

Figura 34 - Vista parcial da fachada do Museu de Arte da Pampulha com a aplicação do padrão de azulejos instalado por ocasião da exposição da artista Adriana Varejão. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.
Fonte: Arquivo Wellington Cançado.

Figura 35 - Azulejo que reveste parte da fachada do edifício-sede do Museu de Arte da Pampulha.
Fonte: Museu de Arte da Pampulha.

Mais do que as mostras de acervo, duas exposições nos servem de parâmetro para as reflexões propostas por esta pesquisa: a mostra da artista Regina Silveira e a exposição da artista Adriana Varejão. Além de apresentarem dispositivos gráficos que serviam de anteparo à insolação do edifício e, deste modo, representarem um argumento museológico de conservação das obras, os exercícios de concepção e execução da expografia exigiram novas posturas curatoriais e da equipe do Museu que refletiram sobre a relação entre arte e arquitetura.

A exposição de Regina Silveira, em 2007, procurou apresentar um compêndio da obra da artista, com maquetes, desenhos, estudos preparatórios, gravuras e a instalação *Mundus Admirabilis*. A partir dessa mostra a fachada frontal em vidro da edificação-sede do Museu de Arte da Pampulha foi tomada pela curadoria como dispositivo expositivo, uma espécie de página a ser povoada com experiências gráficas, em estreito diálogo com a obra dos artistas e exposições apresentadas. A indicação de novos procedimentos expositivos se dá a partir do reconhecimento da arquitetura, insubordinada aos preceitos básicos de conservação museológica. A intensa incidência de luz solar que banha o espaço interno expositivo do MAP e que se configura como agente de degradação das obras expostas foi vista como possibilidade de ser um instrumento de agregação de sentidos e de adensamento das proposições curatoriais e artísticas. Aliada ou combatente, a insolação indicou outros usos ainda não pensados para a fachada. Na obra de Regina Silveira, assim como na exposição de Adriana Varejão, com a adoção do anteparo expográfico constituído em vinil de recorte fundiram-se duas funções: um dispositivo de conservação museológica e um agente intensificador de sentidos.

A exposição apresentou dois vértices da produção de Regina Silveira – a plataforma de investigação sobre os novos recursos de produção de imagens por meio da experimentação de novas linguagens e a potencialização do espaço arquitetônico como propulsor da concepção da obra. Foram apresentados desenhos preparatórios, gravuras e maquetes que foram expostas em mesas e vitrines especialmente desenhadas para este fim e que procuravam manter a altura dos caixilhos de vidro que cobrem o Museu. Para a obra *Lunar*, com projeção, foi construída uma sala fechada no Mezanino do Museu.

Em *Mundus Admirabilis*, a obra que mais interessa para esta pesquisa, a artista ‘gravou’ insetos gigantes em toda a fachada do edifício estendendo-se até o teto do Museu. A imagem dos insetos foi multiplicada infinitas vezes pela grande parede de espelhos do Museu. Nas palavras de Regina Silveira⁵⁰: “Esses espaços que crio nas instalações são fortemente construídos, muito diferentes do espaço real percebido. Quando o espectador entra e se conecta com um desses espaços que enxerto no espaço real, a relação é de armadilha e presa”. Em *Mundus Admirabilis*, o tema do trabalho não é o espaço e suas especificidades, mas outras ideias que entram em diálogo com ele. O lugar tem papel importante, sendo o ponto de chegada, fruto do diálogo entre as ideias trazidas e as especificidades do lugar. Os trabalhos de Regina Silveira são fortemente marcados pela utilização de métodos gráficos de multiplicação de imagem e pela potencialização do espaço arquitetônico como agente propulsor da concepção da obra. Em *Mundus Admirabilis* os insetos gigantes, produzidos em vinil de recorte, literalmente invadiam os espaços do Museu, toda a extensão da fachada, expandindo-se desde a marquise até o teto e os vidros em torno do Salão Nobre do Museu. Sobre a configuração técnica e conceitual das intervenções realizadas, a artista comenta:

⁵⁰ SILVEIRA, Regina. *Compêndio* [RS]. 24 p. Catálogo da exposição, mai. - jul. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007, p. 10.

O grande instrumento digital que incorporei no final dos anos 90 à minha produção, para trabalhar com instalações de grande porte e em diálogo com os espaços internos e externos de arquitetura específica, foi a vetorização de imagens digitais e sua execução como recorte de plotter sobre vinil autoadesivo. [...] o vinil adesivo, cortado em plotter ou à mão, pode me liberar da manualidade pesada das instalações pintadas no lugar e tornar mais viável a condição de efemeridade quase sempre desejada ou implicada nessas realizações. Sobretudo pude ampliar as escalas dos trabalhos, até o nível do contexto urbano, em obras de enormes dimensões que ocuparam espaços externos e públicos. Findo o período do trabalho, efêmero, sem importar o tamanho, o vinil podia ser retirado mais facilmente do que a pintura, com menor agressão ao suporte da intervenção.⁵¹

A exposição de Adriana Varejão foi realizada no MAP de 31 de agosto a 19 de outubro de 2008, no Salão Nobre. As obras apresentadas na exposição da artista – pinturas, desenhos e uma instalação *site-specific* – são partes integrantes das séries *Saunas* e *Banhos*. Nessas obras as referências aos lugares cobertos por azulejos podem ser paredes de botequins, açougues, banheiros, piscinas e saunas, matadouros. O *grid* das telas e dos desenhos de Adriana Varejão dissolve-se nos reais elementos arquitetônicos do antigo cassino, do espelho à estrutura de paredes e pisos, criando um jogo de referências e reminiscências. A arquitetura presente nas pinturas revela espaços sem transição para o exterior e, deste modo, contrapõem-se à arquitetura do Museu. O projeto expográfico trabalhou a partir desta relação de conflito – fora e dentro, exterioridade e interioridade.

Os azulejos, elementos frequentes nas obras de Adriana, foram apresentados em uma instalação pensada para o Museu, cuja fachada foi coberta com vinil adesivo, mimetizando os desenhos dos azulejos da edificação. Para a construção desse dispositivo, projetado por Renata Marquez e Wellington Cançado, foi utilizado vinil de recorte autoadesivo branco. A modulação da “azulejaria digital” foi baseada no formato do azulejo que reveste parte da fachada do prédio do Museu. Os arquitetos Renata Marquez e Wellington Cançado, que projetaram a expografia e a intervenção, comentam:

⁵¹ SILVEIRA, Regina. *Compêndio* [RS]. 24 p. Catálogo da exposição, mai. - jul. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007, p. 3

Nessa montagem optamos por criar um “cubo branco” dentro do hall nobre. Um museu-ideal dentro de um cassino-museu. Enquanto as obras estavam no interior do “cubo”, do lado de fora, paredes brancas reconfiguravam os acessos e percursos e funcionavam como um inesperado “fundo” para os pilares inoxidáveis, superfícies refletoras da paisagem externa e “brises espaciais” impedindo o contato das obras com o sol. Além do cubo branco, para minimizar a incidência da luz solar no espaço interno, muito intensa nessa época do ano, um “muxarabi adesivo”, cujo padrão vazado era o mesmo dos azulejos do museu, foi aplicado sobre parte dos vidros da fachada principal.⁵²

Cabe notar que a construção de um cubo branco para abrigar as pinturas é a primeira intervenção feita na arquitetura do Museu desde 2002, com vistas à proteção das obras contra a insolação. Na fala da curadoria encontram-se pistas para a junção do projeto curatorial com o projeto expográfico, na busca por manter a integridade dos trabalhos expostos e respeitar a arquitetura, fazendo dela um elemento de potência para a exposição:

Para minimizar a incidência da luz solar e proteger as pinturas de grande formato, instaladas e abrigadas no espaço interno, um anteparo gráfico adesivado aos panos de vidro da fachada principal foi construído. Conceituado como um “muxarabi”, cujo padrão vazado referenciava-se ao desenho dos azulejos azuis que revestem parte da fachada do museu, este dispositivo foi concebido em ressonância ao espaço de azulejaria pictórico, asséptico, silencioso e devoluto, presente nas pinturas e desenhos da artista. Ao incidir e perpassar as contraformas do padrão de azulejos, a luz rasante, favorável ao projeto curatorial e expográfico, redesenhava o piso do museu, propagando uma atmosfera de antessala, de átrio, um preâmbulo às pinturas e desenhos que estavam por vir.⁵³

⁵² Renata Marquez e Wellington Cançado. *Estratégias expográficas para o MAP - Museu de Arte da Pampulha*. Disponível em: www.geografiaportatil.org. Acesso em: 16 dez. 2012.

⁵³ DRUMMOND, Marconi. *Dispositivo expositivo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001, p.86.

Figura 36 - VAREJÃO, Adriana. *Green Sauna*. 2003. Oleo sobre tela, 195 x 290 cm.
Fonte: Catálogo Adriana Varejão. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008, p. 12

Figura 37 - Vistas da exposição de Adriana Varejão no Museu de Arte da Pampulha, 2008.
Fonte: Centro de Referência e Documentação do Museu de Arte da Pampulha.

A ideia da entrada do Museu como um átrio ou um preâmbulo, que se dava a ver somente após a passagem pelo cubo branco, possibilita a transição entre a intervenção instalada na parede de vidro do Museu e as pinturas e os desenhos expostos no interior do cubo. Ao se voltar ao conceito moderno de um espaço neutro para obras puras, tem-se no trabalho de Varejão um ponto de reflexão. Ao mesmo tempo que se construiu um “espaço moderno”, supostamente neutro e que serve de

receptáculo para a ação isolando a obra do mundo, o lugar é maculado pelo contexto que vaza para dentro da ação artística, e, assim, determina e norteia a leitura da obra. Nesse sentido vinculam-se o muxarabi, elemento tão intrusivo quanto integrado à fachada, com as pinturas expostas sobre o cubo branco. O muxarabi, elemento comum na arquitetura árabe, aportou na península ibérica e, por extensão, no Brasil Colônia como um aparato de comunicação entre o dentro e o fora. Lúcio Costa resgatou esse princípio com elementos como o muxarabi e os cobogós em seus projetos modernos como elemento funcional e como ideia de ornamento. A intervenção desenhada na exposição de Adriana Varejão atualiza a arquitetura modernista de Niemeyer e a experiência da obra.

As instalações de Regina Silveira e de Adriana Varejão, de modo próximo, mas singular, filtram a luz e redesenham os espaços no Museu. Em Regina, tomando o edifício como um objeto, uma caixa de vidro onde pousam e gravam os insetos. Em Varejão, como um anteparo, uma cortina que deixa a luz vazar e redesenha a azulejaria, criando um *hall* de entrada para o que está por vir, o museu dentro do museu, o cubo branco dentro da caixa de luz.

Cabe, ainda, entender o modo como foi concebido o cubo branco para a exposição de Adriana Varejão. As paredes não atingem o teto e são delimitadas pelas colunas de aço inox do Museu, diferente da concepção de espaço expositivo analisado por Brian O'Doherty em seu ensaio *No interior do cubo branco*⁵⁴. Para O'Doherty,

a galeria é construída com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval, construído de modo que o mundo exterior ao cubo seja impossibilitado de entrar. As janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. [...] A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores.⁵⁵

O espaço construído para abrigar as obras de Adriana Varejão é inundado pela luz natural que atravessa a intervenção sobre o vidro e alcança a parte superior dos painéis, possibilitando a entrada do mundo exterior. Se a ideia é isolar a obra, o

⁵⁴ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁵⁵ *Ibid.*, p.3.

cubo branco na expografia de Adriana Varejão já não cumpre essa função. Aqui, o cubo nada mais é do que um anteparo de proteção contra a luz, que invade suavemente o espaço. Nesse sentido, a intervenção com desenhos de azulejos recortados em vinil na fachada e o cubo branco têm a mesma função e funcionam de maneira bastante similar. No entanto, os adesivos no vidro especializam o Museu real, projetam desenhos no chão e criam um átrio de entrada para as obras dispostas no cubo branco. Já o cubo, além de funcionar como anteparo de proteção museológica, é o museu dentro do museu, contrariando mais uma vez o conceito modernista de espaço expositivo cubo branco, barrando só parcialmente as interferências provocadas pelos elementos do espaço arquitetônico, dando a ver a geometria dos azulejos e espelhos que se repetem nas pinturas expostas.

Em outras ocasiões a curadoria adotou o mesmo procedimento como proteção das obras apresentadas, procurando soluções museográficas que dialogassem com a edificação e cumprissem uma função dentro do conceito da exposição ao mesmo tempo que criavam uma barreira para o problema da insolação. Foi o caso da exposição histórica *Entre Salões 1969-2000: o acervo do MAP no contexto do Salão Nacional de Arte*, anteriormente analisada, em que a fachada foi coberta por adesivo fosco com os nomes dos artistas premiados, dos participantes das comissões de seleção do Salão, dos críticos e curadores – outra experiência gráfica que habitou a fachada do Museu de Arte da Pampulha. Na exposição de Paulo Bruscky, intitulada *P_Bruscky: uma obra sem original*, realizada entre 19 de setembro e 21 de novembro de 2010 no Museu de Arte da Pampulha (Salão Nobre, Mezanino e jardim), aplicou-se novamente o procedimento de cobertura da fachada em referência ao projeto *Arte Classificada*, elaborado pelo artista desde os anos 1970. Aderida às esquadrias de vidro, a intervenção gráfica anunciava a exposição com anúncios postados nos classificados dos jornais, exposta no frontispício do Museu.

Inúmeras possibilidades de potencializar a relação entre arte e arquitetura e entre arte e *design* foram experimentadas pela curadoria. Além dos dispositivos empregados nas paredes de vidro, criando um filtro para a luz e uma proposta de dialogar graficamente com o espaço, os materiais gráficos e impressos de cada exposição receberam tratamento especial e ganharam importância e sentido na relação entre arte, arquitetura, curadoria, expografia e *design*. Foi criada uma peça

gráfica - cartaz/convite - e era solicitada ao artista uma intervenção/ação neste material. Na fala do curador Marconi:

Ao assumir o projeto gráfico dos documentos que registravam o recorte curatorial – catálogos, volantes, convites – observei que algumas vezes as publicações transformavam-se, de forma autônoma, em plataformas de experimentação, ao mesmo tempo que a organização da exposição constituía-se em exercício gráfico. Dessa maneira, partes integrantes do mesmo sistema convergiam-se, expandindo a noção de espaço expositivo. Uma prática de criação em dois suportes físicos distintos: a organização gráfica do espaço expositivo e o espaço expográfico da publicação.⁵⁶

Assim, de modos distintos, os curadores procuraram estabelecer em seus projetos um meio de conviver com as formas exuberantes de Niemeyer e Burle Marx, procurando consolidar um projeto de museu de arte para Belo Horizonte.

⁵⁶ DRUMMOND, Marconi. *Dispositivo expositivo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001, p.9.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que esta pesquisa procurasse estudar as relações entre arte e arquitetura a partir de uma seleção de exposições realizadas entre 2001 e 2010 no Museu de Arte da Pampulha, cabe uma pequena descrição da situação do Museu após esse período.

Com a saída de Marconi Drummond foi extinto o cargo de curador no Museu e as discussões em torno do projeto museológico para a instituição foram esvaziadas. A Prefeitura de Belo Horizonte reestruturou o quadro administrativo e de pessoal da Fundação Municipal de Cultura, extinguindo cargos, abaixando salários e criando um organograma muito distante das reais necessidades das instituições. O Museu perdeu toda a equipe educativa e seu departamento de museologia, o qual foi reconstituído muito lentamente em 2012. Para as exposições realizadas em 2011 foi convidada a curadora, crítica de arte e arquiteta Renata Marquez, que conseguiu manter o projeto *Arte Contemporânea no MAP* realizando as exposições de Eduardo Coimbra – *Museu: observatório*; Ricardo Basbaum – *conj., re-bancos*: exercícios&conversas*; de Nydia Negromonte – *Lição de Coisas*; e de Inês Linke, Louise Ganz e Mônica Nadar – *Outros Lugares*. Terminado o ano, a curadora foi afastada e o Museu seguiu sem um programa estabelecido e à mercê das vontades políticas.

Desde que os artistas questionaram a livre mobilidade do objeto modernista e criticaram o mercado de arte que tratava as obras como mercadorias, experimentaram as primeiras manifestações *site-specificity* e a discussão sobre a relação entre arte e arquitetura, obras e espaço, arte e paisagem aprofundou-se. O deslocamento da experiência do artista para o espectador provocou a mudança no modo de recepção das obras. No minimalismo, o que produz o significado do trabalho é a percepção autoconsciente do espectador em relação ao lugar de sua instalação. Assim, as artes visuais se aproximaram da arquitetura de uma maneira nova e profunda. Da afirmação de Daniel Buren de que o lugar onde o trabalho é exposto marca e define este trabalho às manifestações do *site* como algo temporário, que pode ou não incorporar um lugar físico e certamente não o privilegia, instituíram-se o problema dos modos de exposição e o questionamento radical da arte de si mesmo no cerne de sua atividade.

Nesse panorama, as instituições de arte tiveram que rever seus procedimentos em um campo de atuação minado. Se as operações de desvendamento do sentido centram a atenção sobre o núcleo de consistência do trabalho de arte e se a obra

daí resultante é um exercício de relação com o espaço, as implicações diretas da arquitetura sobre as obras e das obras sobre a arquitetura são algo a ser considerado.

Qual é o espaço ideal para exposição? Um museu cubo branco, uma sala comum impregnada de história ou um museu monumento? E quando o museu, por si só, é considerado a obra mais preciosa do acervo, marco da arquitetura modernista brasileira? Para a inadequação arquitetônica de um museu o que se apresenta é a obstrução da possibilidade de exibição da obra de arte ou dela nascem novas possibilidades de amostragem, confrontos, diálogos, fricções e aproximações? Essas questões que a pesquisa procurou compreender apresentam algumas respostas que levam a muitas outras questões.

No caso do Museu de Arte da Pampulha o enfrentamento do problema se deu com a concepção de obras comissionadas e orientadas para o espaço, tomando a arquitetura como um dado a ser considerado. Ou na potencialização da relação entre curadoria e arquitetura, procurando dar sentido ao pensamento curatorial por meio de projetos expográficos que ora revelassem a arquitetura sob outro ângulo, ora respeitassem suas medidas e espacialidades.

A questão a ser aqui considerada nesta conclusão diz respeito à relação entre a arte como campo experimental em mobilidade e a adequação de espaços arquitetônicos para a função de museu. No início do trabalho fez-se uma análise crítica do conjunto arquitetônico da Pampulha, com foco na arquitetura modernista e, em seguida, a abordagem histórica que faz a passagem de cassino para museu. Se é neste ponto que surge a questão que moveu esta pesquisa, não será recolocada em questão a relação entre arte, arquitetura, paisagem. Mas cabe destacar que o encontro das concepções contemporâneas de arte com a paisagem e arquitetura modernas se apresenta de forma a desacomodar limites e conceitos modelados pela arquitetura moderna sem deixar de aderir a ela. E que, no bojo das discussões sobre arte contemporânea e seus modos de exibição, se abrem perspectivas aos trabalhos que inevitavelmente têm que forçar fronteiras para reinventar espaços.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRÉS, Marília Ribeiro. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

ANDRÉS, Roberto. *Da arte para a arquitetura*. Dispositivos artísticos contemporâneos como meios de investigação e experimentação de arquitetura. 2008. Dissertação (Mestrado em XXXXXXXX). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea - uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Organização de Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

_____. Function of the Museum. *Revista Artforum*. Nova York, 1973.

_____. *Do Volume e da cor*. Gironda: Franc Aquitaine, 1985.

_____. Buren: Retrospectif/Actif. *Beaux Arts magazine*. Paris, jun. 2002.

DRUMMOND, Marconi. *Dispositivo expositivo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

FARIAS, Agnaldo. *Esculpindo o espaço: a escultura contemporânea e novas formas de relação com o espaço*. 1997. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1997.

FERREIRA, Glória. (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli S.A., 1993.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: *Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, ano XII, num. 12, 2005. pp. 65 – 78.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. In: *Revista Gávea* nº1, Rio de Janeiro, 1984.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KWON, Miwon. *One place after another*. EUA: MIT Press, 2002.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Espanha: Mondadori, 1990.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

MOTTA, Renata Vieira. *Museu e cidade: o impasse dos MACs*. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

MOURA, Rodrigo (org.). *Bolsa Pampulha 2003-2004: 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000/ textos de Fabíola Moulin, Luciana Bonadio, Márcio Sampaio, Marconi Drummond* – Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

NESBLIT, Kate(org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.

O'DEHERTY, Brian. *No interior do cubo branco, a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo (org.). *Pampulha múltipla: uma região da cidade na leitura do Museu Histórico Abílio Barreto*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2007.

PONTY, Merleau. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007.

APENDICE A

Lista de referência de exposições realizadas no Museu de Arte da Pampulha entre 2001 e 2010.

Lista de referência de exposições realizadas no Museu de Arte da Pampulha entre 2001 e 2010.

2001/2002

Exposição de Vik Muniz

De 21 de novembro de 2001 a 09 de janeiro de 2002

Mezanino do MAP

Curadoria: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: Série Chocolate. A obra *Jolly Good Fellows* foi incorporada ao acervo do Museu.

Na mostra de trabalhos apresentados, Vik estabelece uma relação entre desenho e fotografia, entre memória e presente, tomando como ponto de partida e reminiscência uma imagem célebre. Na obra do Museu destaca-se a imagem de Juscelino Kubitschek, tratada como o clichê de memória.

Exposição de Edgard de Souza

De 21 de novembro de 2001 a 09 de janeiro de 2002

Salão Nobre do MAP

Curadoria: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: Séries 2, 4, 5, Banquinhos, Laranjas e duas obras sem título.

A mostra apresentou 39 trabalhos do artista produzidas entre 1989 e 2001, procurando estabelecer uma panorâmica, sem construção linear ou temporal. As obras se misturaram no espaço do museu sem nenhuma ordenação cronológica. O tema central é o corpo, ainda que não esteja presente em todas as obras.

2002

Exposição de Laura Belém

18 de janeiro a 17 de março de 2002

Projeto Pampulha – Mezanino

Curador – Adriano Pedrosa

Curador assistente – Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Acróstico [para meus avós]; As damas; O jogador.*

As obras apresentadas na exposição de Laura Belém sondam o passado da edificação projetada por Oscar Niemeyer, apropriando-se da forma e da estrutura do jogo do antigo espaço do Cassino da Pampulha.

Exposição de Valeska Soares

03 de abril a 26 de maio de 2002

Salão Nobre, Mezanino e Auditório

Curador: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: *Histórias, Jardim; Histórias, Sem Título; Sem Título; Sem Título [Preserva]; Tonight,; Us (for sinners); Vanishing-Point [ponto de fuga, desaparecimento].*

Esculturas, instalações, desenhos fotografias e vídeo foram expostos apresentando um complexo repertório de temas cujo conceito central é a ficção e a oposição entre beleza e crueza, memória e esquecimento, prazer e dor.

Exposição de Carla Zaccagnini

07 de junho a 08 de agosto

Mezanino e Sala da Memória

Curadoria: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: *Série Fortuna [Registro]*

Exposição de Franklin Cassaro

18 de janeiro a 17 de março de 2002

Salão Nobre

Curadoria: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: *Série Abrigo Futurista; séries de desenhos Biomandala, Levitação Cúbica e Mini Umbilicais*

A mostra reuniu um variado conjunto de séries e trabalhos que investigam a formação de objetos a partir de diferentes metamorfoses do plano. Além das esculturas foram selecionadas seis séries de desenhos que expressam preocupações similares às da escultura transpostas para o plano. A mostra contou

com uma série de esculturas infláveis em plástico metalizado e papel de seda vermelho.

Exposição de Mabe Bethônico e o colecionador I, II e III

18 de janeiro a 17 de março de 2002 e outra versão apresentada em 2004

Mezanino do MAP

Curadoria: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: série *O Colecionador*

A obra *O Colecionador*, apresentada na mostra, abordava questões centrais à noção de acervo, coleção, colecionador e colecionismo, procurando questionar as estruturas e sistemas de aquisição, exibição, conservação museológicos.

Exposição de Marilá Dardot

03 de abril a 26 de maio de 2002

Projeto Pampulha - Jardins do museu

Curadoria: Adriano Pedrosa

Curadoria assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: Séries *Pensamento do Fora* e *A Origem da Obra de Arte*

A artista apresentou duas instalações: *Pensamento do Fora* e *A Origem da Obra de Arte*, numa abordagem que trata dos discursos e da linguagem por meio de citações e fragmentos. A série *Pensamento do Fora* apresenta fragmentos literários em placas mimetizadas das placas de sinalização do jardim do museu. Na obra *A Origem da Obra de Arte* ofereceu 150 vasos de cerâmica moldados em forma de letras e terra, adubo e plantas para o público semear o texto.

Exposição de Renata Lucas

01 de setembro a 06 de outubro de 2002

Curador: Adriano Pedrosa

Curador Assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: instalação *Mau Gênio*

A artista apresentou uma escultura-instalação com 38 andaimes posicionados lado a lado cobrindo o espaço com a geometria de grades que era multiplicada pela parede de espelhos. A obra possibilitava ao espectador o deslocamento da visão do espaço, em seus múltiplos aspectos, ao se posicionar sob ou sobre o andaime.

Exposição de Rivane Neuenschwander

07 de junho a 08 de agosto de 2002

Salão Nobre, auditório e jardim

Curador: Adriano Pedrosa

Curador assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Chove Chuva; Imprópria Paisagem; Sob Medida; Calendário Achado; Love Lettering; Continente-Ilha*

A exposição apresentou um conjunto de 09 obras inéditas – instalação, esculturas, pinturas, fotografias, obras de papel e um filme – todas produzidas para o Museu de Arte da Pampulha, na primeira individual da artista em um museu brasileiro. As obras expostas procuraram estabelecer relações com a arquitetura, por meio das diversas linguagens e discutiu a relação entre o espaço do edifício e a dimensão do corpo. Outros trabalhos dialogaram com a paisagem do entorno do Museu – os jardins de Roberto Burle Marx e a Lagoa da Pampulha.

Exposição de Laura Lima

1º de setembro a 06 de outubro de 2002

Curadoria: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: todas da série *Homem=Carne/Mulher=Carne – Costumes; Marra de Homem; Puxador de Homem; Quadris de Homem; Três Graças*

Os trabalhos apresentados se valem dos corpos de homens e mulheres, mas a artista rejeitava o termo performance para suas obras. Trata-se de *tableaux vivants* de situações e movimentos apresentados em horários estabelecidos pelo museu.

O universo erótico presente nas obras, assim como a articulação poética entre corpo/carne, entrelaça campos políticos, sexuais, espaciais e artísticos.

Exposição de Rosângela Rennó

10 de novembro de 2002 a 16 de janeiro de 2003

Salão Nobre, Mezanino e Auditório

Curador: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: *Bibliotheca; Espelho Diário; Paz Armada; Private Eye, Scar / Three Holes; Sem título [braços com mãos]; Vulgo / Texto*

Mostra panorâmica da artista reunido trabalhos de 1990 a 2002 e *Bibliotheca*, um trabalho comissionado pelo museu. A artista traça um “retrato crítico da fotografia” segundo Paulo Herckenhoff, de forma precisa, irônica e ambivalente.

2003

Exposição de Carla Linhares

25 de outubro a 07 de dezembro de 2003

Mezanino – Projeto Pampulha

Curador: Adriano Pedrosa

Curador assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *O Trabalho dos Casais [Fausto e Flávia]*; *O Trabalho dos Casais [Ju e Benjamin]*; *O Trabalho dos Casais [Tchuris e Cinthia]*

A artista apresentou uma série de trabalhos inéditos, retratos de casais, parte da pesquisa desenvolvida nos anos de 2002 e 2003. As fotografias tiveram montagem especial: inclinadas e com luz fluorescente acompanhadas de um conjunto de plantas escolhidas pelos casais. Ao lado de cada fotografia a artista apresentou textos escritos à mão na parede do Museu.

Exposição de Cristiano Rennó

25 de maio a 20 de julho de 2013

Salão Nobre e Mezanino

Curador: Adriano Pedrosa

Curador assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Camisas*; *Teia*

Cristiano Rennó teve sua primeira grande mostra individual em um museu, mostrando a abrangência de sua produção. As obras foram concebidas para o Museu e revelavam parte da sua pesquisa sobre a pintura usando meios como a fotografia, o objeto e a instalação.

Exposição de Daniela Goulart

24 de agosto a 05 de outubro

Mezanino

Curadoria: Adriano Pedrosa

Curador assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: série de fotografias *Elite Night Club*

A artista apresentou parte de sua pesquisa em fotografia direcionando seu interesse para a experiência urbana e seus protagonistas. As obras apresentadas, em imagens de tocante crueza, transitam entre o retrato e pequenas paisagens interiores da cidade. Os trabalhos de Daniela Goulart apresentaram um posicionamento político pessoal e de investigação antropológica.

Exposição de Fernanda Gomes

08 de fevereiro a 28 de março de 2003

Salão Nobre e jardins

Curadoria: Adriano Pedrosa

Curador assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: série de objetos sem título

A artista apresentou uma série de objetos que são encontrados, recolhidos e reorganizados com a proposta de re-potencializar e dar novo significado e sentido aos mesmos. A estratégia aparentemente simples transporta os objetos para uma outra dimensão poética. A forte carga histórica dos objetos apropriados estabeleceram relações com a arquitetura e o contexto do Museu.

Exposição de Iran do Espírito Santo

09 de março a 04 de maio

Salão Nobre

Curadoria: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: *Drop; Correções; Abat-jour; Vela; OVNI; Luz Direta; Fluorescente Horizontal*

Quatro esculturas monumentais compostas de paralelepípedos laqueados de branco com bordas arredondadas que foram empilhados formando uma parede estabeleciam relação direta com a arquitetura. A obra alterava a percepção do espaço, em fricção com a transparência do Museu. Os outros trabalhos inseriam-se na pesquisa sobre a relação entre escultura, arquitetura e design.

Jarbas Lopes

21 de dezembro de 2003 a 25 de janeiro de 2004

Salão Nobre

Obras apresentadas: série *Ciclovíaérea*

O projeto *Ciclovíaérea* procurava ligar um ponto ao outro da cidade por meio de bicicletas dispensando o uso de combustível. Bicicletas cobertas de vime foram distribuídas pelo espaço do Salão Nobre do Museu para fazer dele uma estação do projeto *Ciclovíaérea*.

Exposição de Nuno Ramos

25 de outubro a 07 de dezembro de 2003

Salão Nobre

Curadoria: Adriano Pedrosa

Curador assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *O que são as horas? I, II, III*

Série de esculturas monumentais feitas com areia queimada comprimida em moldes de madeira criando grandes estruturas que abraçavam as colunas do Museu. A sinuosidade, leveza, delicadeza e preciosidade da arquitetura contrastava violentamente com as esculturas negras, densas, sujas e de grandes dimensões.

Sandra Cinto

23 de agosto a 05 de outubro de 2003

Salão Nobre

Curador: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: *Espiral; Parede Sobreposta; Ponte Curva*

Série de trabalhos feita especialmente para a Pampulha, com grandes estruturas de madeira pintadas de azul esverdeado. A construção simples e precária, mas de refinado acabamento com prateleiras, objetos, fotografias emolduradas, paredes vazadas ou sobrepostas estabelecem relações com a memória de objetos e lugares.

Thiago Rocha Pitta

De 26 de outubro a 07 de dezembro

Jardins

Curador: Adriano Pedrosa

Curador assistente: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Abismo sobre Abismo; Fonte*

Os dois trabalhos apresentados estabeleceram diálogo com a natureza, tema preferencial das pesquisas do artista. A obra *Fonte* foi comissionada e concebida para o Museu sendo incorporada ao seu acervo. O artista criou uma fonte invertida em aço inox, com uma bomba que puxava água da Lagoa da Pampulha.

2004

Exposição de Damian Ortega

23 de outubro a 01º de dezembro de 2004

Salão Nobre

Curadoria: Rodrigo Moura

Obra apresentada: *Ordem, Réplica e Acaso*

Obra *site specific* que se vale da arquitetura do cassino de Oscar Niemeyer como ponto de partida formal reunindo num mesmo projeto os interesses pela arquitetura, pelos objetos apropriados da cultura e pela geometria.

Exposição de Ernesto Neto

27 de junho a 08 de agosto

Salão Nobre

Curadoria: Adriano Pedrosa (como curador convidado) e Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Devagar Pá num Machucar...; Labiódides de Cheiro; Mas Acontece que a Arquitetura; O Corpo Clássico no Tempo; O Que Escondem os Bobos*

A mostra apresentou dez obras inéditas ao lado de obras antológicas ou retrospectivas de várias fases do artista, reconstruídas e redimensionadas para o Museu. Os trabalhos apresentavam ao público as possibilidades de experiências sensoriais por meio do cheiro, da visão e do toque.

Exposição de José Bento

07 de fevereiro a 23 de março de 2004

Salão Nobre

Curadoria: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Instalação Chão*

O artista apresentou uma grande peça construída com milhares de tacos de madeira, que acoplados a uma estrutura modular repetitiva, cobriam todo o piso do primeiro pavimento do Museu. A intervenção arquitetônica criava uma fina alteração na percepção do espectador.

Pampulha, Obra Colecionada (1943-2003)

22 de agosto a 26 de setembro de 2004

Salão Nobre e jardins

Curadoria: Rodrigo Moura

A exposição foi uma antologia da coleção do Museu pensada em termos das relações entre passado e futuro.

2005

Acervo espelhado

22 de julho a 25 de julho

Salão Nobre e Mezanino

Curadoria: Rodrigo Moura

A mostra apresentava a coleção do Museu pelas escolhas feitas por artistas convidados que procuraram dialogar com as mesmas.

Exposição Impermanência de Adriana Barreto

18 de dezembro de 2004 a 27 de fevereiro de 2005

Salão Nobre

Curadoria: Paulo Sérgio Duarte (curador convidado)

Obra apresentada: *Adriana e as Mulheres*

Os trabalhos apresentavam nove mulheres por meio de vestimentas/esculturas moldadas no corpo em movimento.

Exposição de Alexandre da Cunha

14 de agosto a 25 de setembro

Salão Nobre

Curadoria: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Amarelinho; Internacional; Smeraldina; Sob Medida; Ny-gap; Lux-vip; Nobre*

Primeira exposição individual de Alexandre de Cunha em um museu brasileiro, a mostra reunia parte da sua produção anterior ao lado de obras inéditas. Foram exibidos exemplares de três séries em que o diálogo mais intenso se dá com o design ou mesmo com as artes decorativas.

Os trabalhos construídos a partir de garrafas plásticas descartáveis foram instalados em elegantes prateleiras acopladas à parede espelhada do Museu emprestando um caráter precioso aos objetos.

Exposição de Beatriz Milhazes

08 de outubro a 27 de novembro de 2005

Mezanino

Curadoria: Adriano Pedrosa (curador convidado)

Obras apresentadas: *Havana; O Sonho de José; Panamericano; Lagoa*

A exposição reuniu nove das principais pinturas de Beatriz Milhazes encontradas em coleções particulares no Brasil. A obra *Lagoa* fazia referência tanto à Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro (local de origem da artista) quanto à Lagoa da Pampulha.

Exposição de Marepe

08 de outubro a 27 de novembro de 2004

Salão Nobre

Curadoria: Rodrigo Moura

Curador convidado: Adriano Pedrosa

Obras apresentadas: *Cabeça Acústica; Sangue de Novela; Embutido Recôncavo*

Os temas do artista abarcam a arquitetura, o design, o artesanato popular e discutem a funcionalidade e a circulação dos objetos com sua precariedade e informalismo. Com uma forte carga poética e crítica sobre a vida e os meios tradicionais o artista apropria-se de objetos e os desloca de seu contexto original transferindo para o espaço expositivo. A exposição apresentou os trabalhos realizados nos últimos dez anos pensados nesta perspectiva crítica e poética.

Exposição de Márcia Xavier

14 de dezembro de 2005 a 12 de fevereiro de 2006

Salão Nobre

Curadoria: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Elevador; Lagoa*

A artista apropria-se de fotografias pré-existentes que são reprocessadas em objetos óticos, criando situações novas para imagens com as quais nos deparamos cotidianamente ou restam adormecidas em arquivos públicos ou particulares. Nas obras apresentadas na Pampulha a artista apropriou-se de imagens, na sua maioria, de Belo Horizonte, convidando o espectador a revisitar e a redescobrir a cidade por meio de uma ótica particular de vertigem e sedução.

Exposição de Patrícia Leite

14 de dezembro de 2005 a 12 de fevereiro de 2006

Mezanino

Curadoria: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: série de pinturas sem título; *Onda [1 – 20]*

Obras recentes da artista foram apresentadas na mostra destacando as pinturas com imagens de praia e mar, mas com referências ao paisagismo moderno de Monet e Gauguin. As pinturas apresentavam uma incansável sobreposição de camadas de cor criando uma luminosidade específica.

Exposição de Pedro Moraleida

14 de agosto a 25 de setembro

Mezanino

Curadoria: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *É tudo Verticalidade Profunda; Madonas sobre Placas; Sem título [da série Corpo sem Órgãos]*

Na mostra procurou-se exibir os trabalhos de Pedro Moraleida que guardam maior relação com a pintura, mantendo-se contudo, a característica multidisciplinar que é própria das obras do artista.

2006**Exposição de Jac Leirner**

19 de novembro de 2006 a 21 de janeiro de 2007

Salão Nobre

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Adesivo 44; Fase Azul; Hip Hop; Nomes; O Livro dos Cem*

Por objetos gerados pela sociedade de consumo, assim como por resíduos de trocas simbólicas e reais que ocorrem em diferentes circuitos sociais. Uma obra, *Hip Hop* (um livro de artista), foi especialmente criada para a exposição e incorporada ao acervo do Museu.

Exposição de José Pedro Croft

13 de março a 30 de abril de 2006

Salão Nobre

Curadoria: Moacyr dos Anjos (curador convidado)

Obras apresentadas: Sem título – doze esculturas de piso e de parede; sem título – doze desenhos

Exposição itinerante apresentada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAN, em Recife, Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, nos Museus de Arte Moderna – MAM no Rio de Janeiro e em São Paulo. A mostra apresentava a relação de tradução contínua estabelecida pelo artista entre o desenho e a escultura.

Exposição de Roberto Bethônico

16 de julho a 27 de agosto de 2006

Salão Nobre

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Através; Paisagem Clínica; Póstumos*

Os trabalhos dialogavam com os jardins de Burle Marx por meio da obra *Através* que incorporou perfurações e esferas cônicas aos vidros do Museu, mas também pela construção da paisagem artificial com mobiliário hospitalar. As cinco fotografias monocromáticas da obra *Póstumos* apresentava a vista contrária dos monumentos numa reflexão sobre a memória.

Exposição de Rodrigo Andrade

13 de março a 21 de maio

Mezanino

Curadoria: Rodrigo Moura

Obras apresentadas: *Miami Vice*; pinturas sem título

Apresentação de pinturas realizadas entre os anos de 2004 e 2006 por Rodrigo Andrade, com ênfase no repertório que inclui a profusão de combinações de elementos geométricos e cores que marcam a produção do artista. Uma obra foi incorporada ao acervo do Museu.

2007

Binária – Acervos e Coleções

04 de fevereiro a 04 de março e 17 de março a 22 de abril de 2007

Salão Nobre

Curadoria: Marconi Drummond

Binária – Acervos e Coleções foi uma mostra que pensou a coleção pública do Museu de Arte da Pampulha, numa seleção de 27 obras em estreita convivência com acervos privados. Dos mesmos artistas selecionados da coleção pública, procurou-se obras nas coleções particulares. A exposição também revelou o acervo inexistente colocando a público as lacunas da coleção do Museu, obras fundamentais existentes somente em acervos privados.

Exposição de Eder Santos

17 de outubro a 09 de dezembro de 2007

Salão Nobre

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Call Waiting*; *Galeria das Almas*; *Low Pressure*

A exposição apresentou dois vértices na produção do videoartista: a utilização das imperfeições do formato vídeo e as imagens projetadas e encerradas sobre objetos tridimensionais – gaiolas, aquários, pedras, caixas, subvertendo a ideia da tela de projeção como janela para o mundo.

Exposição de Isaura Pena

17 de outubro a 09 de dezembro de 2007

Mezanino

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: séries de desenhos sem título

A artista mediu todos os espaços da sala de exposição, inclusive as esquadrias, para compor desenhos que criavam uma espacialidade geométrica, mas construída com longas aguadas que escapavam da rigidez da forma. Foi apresentada uma obra especialmente pensada para a mostra, composta de 11.500 folhas de papel impresso em off set e empilhado.

Exposição Compêndio de Regina Silveira

27 de maio a 22 de julho

Salão Nobre e Mezanino

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Armarinhos; Lunar; Maquetes; Mundus Admirabilis*

O corpo de ideias apresentado na exposição de Regina Silveira revelava as plataformas de investigação sobre novos recursos de produção de imagens por meio da experimentação de novas linguagens e a potencialização do espaço arquitetônico como propulsor da concepção da obra.

Exposição Oscar Niemeyer – arquiteto brasileiro cidadão

03 de agosto a 23 de setembro de 2007

Salão Nobre e Mezanino

Curadoria: Marcos Lontra

Exposição comemorativa dos 100 anos do arquiteto Oscar Niemeyer, a mostra foi realizada em dois espaços em Belo Horizonte: no Museu de Arte da Pampulha com esculturas, desenhos e azulejaria de Niemeyer, Ceschiatti e Athos Bulcão; e no Palácio das Artes com projetos arquitetônicos e maquetes. Na mostra foram exibidos o projeto da cidade administrativa de Minas Gerais (Sede do Governo de Minas Gerais posteriormente construída) e o Anexo do Museu de Arte da Pampulha (obra não realizada)

Exposição Neovanguardas

23 de dezembro de 2007 a 16 de março de 2008

Salão Nobre, Mezanino e Auditório

Curadoria: Marconi Drummond

Curadoria adjunta: Marcio Sampaio e Marília Andrés

Mostra comemorativa dos 50 anos do Museu de Arte da Pampulha, a exposição apresentou o acervo do Museu ao lado de um recorte histórico sobre a obra *Territórios, exposta no MAP em 1969* e as ações e exposição *Do Corpo à Terra* e *Objeto e Participação* realizada no Parque Municipal e no Palácio das Artes em 1970.

2008

Exposição de Adriana Varejão

31 de agosto a 19 de outubro de 2008

Salão Nobre

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: série *Saunas: O Chinês; O Obsessivo; O Predileto; Todo Dia é Dia de Festa; O Voyeur; O Mentiroso; O Tímido; O Húngaro; O Místico*

As pinturas da série *Saunas* aliam figuração e geometria e trazem à tona todos os elementos inerentes à pintura, como cor, composição e perspectiva. Nas esquadrias de vidro do Museu foram instalados adesivos em vinil que replicavam o desenho dos azulejos que cobrem a fachada.

Exposição de Cao Guimarães

31 de agosto a 19 de outubro de 2008

Mezanino e Auditório

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Campo Cego; Gambiarras; Mestres da Gambiarra; Sonho da Casa Própria; De Portas Abertas*

O artista apresentou séries de fotografias e vídeos desenvolvidos de 2005 a 2008 que são relatos dos improvisos da vida cotidiana e . O vídeo *Sonho da Casa Própria* foi uma obra comissionada pelo Museu na qual o artista aproxima a proteção que

cobre as fachadas dos edifícios em construção ao véu de noiva no casamento, numa alusão direta às noivas que usam o Museu de Arte da Pampulha como cenário para as fotografias de casamento.

Exposição do coletivo Chelipa Ferro formado por Luiz Zerbini, Barrão e Sérgio Mekler

09 de novembro de 2008 a 26 de fevereiro de 2009

Salão Nobre

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Acusma*

O coletivo apresentou a instalação *Acusma* que tomou todo o piso do Salão Nobre do Museu de Arte da Pampulha. A obra, comissionada pelo museu, é formada por um conjunto de cerâmicas acopladas a alto-falantes, caixas de som e cabos, espalhando a sonoridade por todo o espaço.

Exposição de Detanico Lain

30 de março a 25 de maio de 2008

Salão Nobre

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Braile Ligado; Maré; Motivo de Desorientação; Zulu Time; Flatland; O Mundo Justificado*

A mostra apresentou um conjunto de obras dos artistas Ângela Detanico e Rafael Lain com a destaque para o trabalho *site specific* Maré, comissionado pelo Museu. As obras trouxeram reflexões acerca do tempo, espaço, da geografia, da política.

Preparatória – Bolsa Pampulha

09 de novembro de 2008 a 26 de fevereiro de 2009

Mezanino

Curadoria: Marconi Drummond

A mostra *Preparatória* procurou assinalar os caminhos processuais experimentados pelos artistas do projeto Bolsa Pampulha, no período de doze meses de residência artística. Artistas: Amanda Melo, Ariel Ferreira, Bruno Faria, Daniel Escobar, Daniel Herthel, Fabricio Carvalho, Maíra das Neves, Sylvia Amélia, Pablo Lobato, Yuri Firmeza.

Procedente map: novas aquisições

22 de junho a 10 de agosto de 2008

Salão Nobre, Mezanino e Auditório

Curadoria: Marconi Drummond

A mostra *Procedente map: novas aquisições* apresentou as obras incorporadas ao acervo do Museu de 2002 a 2008, colocando à mostra as doações, as obras adquiridas por meio de projetos de lei de incentivo, a contrapartida dos projetos das exposições comissionadas e a transferência de acervos entre instituições.

Exposição de Solange Pessoa

30 de março a 25 de maio de 2008

Mezanino e Jardim

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Estudo para Instalação Sono; Sono; Jardins*

A mostra apresentou diversas obras da artista mineira em desenho, escultura e instalação e inaugurou um conjunto de peças em bronze adquiridas pelo Museu e instaladas em caráter permanente no jardim de Burle Marx.

2009

Entre Salões

07 de junho a 16 de agosto

Salão Nobre e Mezanino

Curadoria: Marconi Drummond

Curador adjunto: Marcio Sampaio

A partir do acervo do Museu a mostra apresentou referências significativas do panorama da arte brasileira e mineira de 1969 a 2000. A exposição destacou os prêmios dos salões nacionais de arte da Prefeitura de Belo Horizonte por meio de obras e documentos sobre o certame.

O Grivo

01 de outubro a 22 de novembro de 2009

Salão Nobre, Mezanino e Auditório

Curadoria: Marconi Drummond

Obras apresentadas: *Octeto de Radiolas; Martelo Piano; Quarteto Complexo; 8*

O coletivo O Grivo, formado por Nelson Soares e Marcos Moreira, apresentou uma série de trabalhos onde ver e ouvir formavam uma unidade. Os objetos/máquinas sonoras construídos pelos artistas articulam engenhosidade e obsolescência, dispositivos eletrônicos e artesanias, controle e acaso operando a serviço da investigação sonora.

2010

Coisário Cassino Museu

28 de março a 27 de julho de 2010

Salão Nobre, Mezanino, Auditório e Jardins

Curadoria: Marconi Drummond

Mostra do acervo do Museu, documentos e objetos referentes ao Cassino da Pampulha, tendo como referência três datas significativas na história do espaço – 1942, 1946 e 1957. A primeira marca a inauguração do cassino; a segunda a proibição dos jogos de azar no Brasil e encerramento das atividades do Cassino da Pampulha; e a terceira a inauguração do Museu de Arte da Belo Horizonte.

Exposição de Paulo Bruscky

18 de setembro a 14 de novembro de 2010

Salão Nobre, Mezanino, Auditório e jardins

Curadoria: Marconi Drummond

A exposição *Paulo Bruscky - Uma obra sem original*, apresentou uma panorâmica do trabalho de um dos principais nomes da arte nacional. Concebida como um pequeno arquivo, a mostra franqueou ao público um programa de vídeos originalmente filmados em Super-8, arquivos sonoros da série *Rá(u)dio Art*, expressivo lote de livros de artista, inúmeros exemplares da série *Arte-correio* (*Envelopes, Telexarte, Aerograma, Telegramarte, E-mail Art, Sem Destino*).