

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO
DA AMÉRICA LATINA (PROLAM)

VITOR CRUBELATTI

**Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros: estratégias na
internacionalização de obras de arte latino-americanas**

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO
DA AMÉRICA LATINA (PROLAM)

VITOR CRUBELATTI

**Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros: estratégias na
internacionalização de obras de arte latino-americanas**

São Paulo

2022

VITOR CRUBELATTI

**Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros: estratégias na
internacionalização de obras de arte latino-americanas**

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja
o Programa de Pós-graduação)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
Integração da América Latina da Universidade de São Paulo
para obtenção do Título de Mestre em Ciências

Linha de pesquisa: Comunicação e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

São Paulo

2022

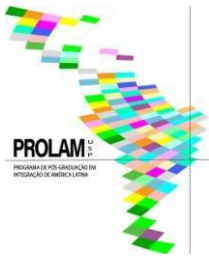
Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C955m Crubelatti, Vitor
Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros:
estratégias na internacionalização de obras de arte
latino-americanas / Vitor Crubelatti; orientadora
Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves - São Paulo, 2022.
162 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Integração da América Latina. Área
de concentração: Integração da América Latina.

1. Marcantonio Vilaça. 2. Patricia Phelps de
Cisneros. 3. Internacionalização. 4. Arte
latino-americana. 5. Doações de arte. I. Gonçalves,
Lisbeth Ruth Rebollo, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância da orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Vitor Crubelatti

Data da defesa: 09/02/2023

Nome da orientador(a): Prof(a). Dr(a). Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 31/05/2023

Assinatura do(a) orientador(a)

CRUBELATTI, V. **Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros**: estratégias na internacionalização de obras de arte latino-americanas. 2022. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM). Linha de pesquisa: Comunicação e Cultura. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em: 09/02/2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves
Instituição: ECA - USP
(Presidente da banca)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia
Instituição: UFRGS - Externo
Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Instituição: UnB - Externo
Julgamento: Aprovado

*Aos meus pais,
que por mim
de muito abdicaram.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço

a Deus pela oportunidade de realizar o mestrado numa instituição como a USP. Agradeço, também, pela saúde (não só a minha, mas também de meus familiares e de minha orientadora) durante este longo período da pandemia de COVID-19. Enfrentamos várias adversidades ao longo do trajeto e, ainda assim, nunca nos faltou nada.

meus pais, Carlos e Silvia, que foram alicerce quando mais precisei. Sem o apoio deles seria impossível chegar até aqui, ainda mais num país que não valoriza o professor e o pesquisador, profissões que escolhi por amor.

meus amigos que, mesmo morando a pouco mais de 100km de mim, tornaram este período de isolamento muito mais fácil e divertido do que realmente foi. Ter a companhia deles é um dos meus maiores motivos de agradecimento.

à Frida, fonte inesgotável de amor e alegria quando mais nada parece fazer sentido.

minha orientadora profa. Dra. Lisbeth Rebollo que em 2019 aceitou orientar um jovem e desconhecido economista de Campinas e, desde então, tem dado todo o suporte necessário sendo uma fonte inesgotável de conhecimento. Ter sido orientado por ela foi um dos maiores privilégios que já experimentei na vida.

à profa. Dra. Lucilene Cury que me acolheu em 2021 como estagiário PAE em suas disciplinas por três semestres seguidos. Com ela aprendi muito sobre a docência, e sou muito grato pela gentileza e carinho de sempre. Compartilhamos diversos momentos tanto em salas virtuais como em aulas presenciais no auditório Lupe Cotrim durante a retomada das atividades na ECA. Foi ela quem me deu a oportunidade de aplicar minha primeira aula dentro de uma sala. Foi alí que tive a certeza de minha vocação. Nunca me esquecerei.

aos professores do PROLAM cujo esforço em compreender as especificidades latino-americanas aprofundando os estudos sobre a região é de imenso valor.

Agradeço também a Seção de Catalogação e Documentação do Acervo Artístico do MAC USP por todo o empenho em me auxiliar na busca e reprodução dos anexos 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 11. Meus agradecimentos ao Fernando e à Marília, ambos da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC USP.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*A função da obra de arte é detonar a sensibilidade das pessoas.
Mas isto só acontece se ela puder ser apreciada pelo público.*

Marcantonio Vilaça

RESUMO

CRUBELATTI, V. **Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros**: estratégias na internacionalização de obras de arte latino-americanas. 2022. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM). Linha de pesquisa: Comunicação e Cultura. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

É reconhecida a relevância que os trabalhos realizados tanto por Marcantonio Vilaça quanto Patricia Phelps de Cisneros tiveram na difusão e reconhecimento das artes moderna e contemporânea latino-americana, não somente na própria América Latina, mas também no exterior. Os dois colecionadores dispuseram de um papel profundamente importante ao tornarem notável a existência de diversos artistas latinos quando projetaram a, na época, jovem arte latino-americana em museus, feiras e bienais ao redor do globo. Ao longo deste estudo, buscou-se reconhecer e comparar as estratégias utilizadas por Marcantonio e Patricia na difusão de suas coleções, mais especificamente versando o olhar sobre um fator que norteou a ambos: a internacionalização. Além disto, procurou-se identificar obras e artistas que foram internacionalizados para feiras de arte, museus, galerias e bienais por ambos os colecionadores. A partir destes dados, foi realizada uma análise na variação de alguns aspectos mercadológicos relacionados a estes artistas e obras no contexto do pré e pós internacionalização, como: i) variação dos preços de obras antes e depois da internacionalização e ii) impactos gerados na visibilidade das obras e do artista.

Palavras-chave: Marcantonio Vilaça; Patricia Phelps de Cisneros; Internacionalização; Arte latino-americana, Doações de arte.

ABSTRACT

CRUBELATTI, V. **Marcantonio Vilaça and Patricia Phelps de Cisneros**: strategies in the Internationalization of Latin American artworks. 2022. Dissertation (Master in Sciences) – Postgraduate Program in Latin American Integration (PROLAM). Field of study: Communication and Culture. University of São Paulo, São Paulo, 2022.

The relevance of the work carried out by both Marcantonio Vilaça and Patricia Phelps de Cisneros in the dissemination and recognition of modern and contemporary Latin American arts is recognized, not only in Latin America itself, but also abroad. The two collectors played a profoundly important role in highlighting the existence of diverse latin-american artists as they projected, then, the young latin-american art in museums, art fairs and biennials around the globe. Throughout this study, we sought to recognize and compare the strategies used by Marcantonio and Patricia in the dissemination of their collections, more specifically focusing on a factor that guided them both: internationalization. In addition, an attempt was made to identify works and artists that were internationalized to art fairs, museums, galleries and biennials by both collectors. From these data, an analysis was carried out on the variation some marketing aspects related to these artists and works in the context of pre and post internationalization: i) variation in the prices of works before and after internationalization and ii) impacts generated on the visibility of the works and the artist.

Keywords: Marcantonio Vilaça; Patricia Phelps de Cisneros; Internationalization; Latin American art, Art donations.

RESUMEN

CRUBELATTI, V. **Marcantonio Vilaça y Patricia Phelps de Cisneros**: estrategias en la internacionalización de las obras de arte latinoamericanas. 2022. Disertación (Maestría en Ciencias) – Programa de Posgrado en Integración de América Latina (PROLAM). Línea de investigación: Comunicación y Cultura. Universidad de São Paulo, São Paulo, 2022.

Se reconoce la relevancia que tuvo el trabajo realizado tanto por Marcantonio Vilaça como por Patricia Phelps de Cisneros en la difusión y reconocimiento de las artes modernas y contemporáneas latinoamericanas, no solo en la propia América Latina, sino también en el exterior. Los dos coleccionistas jugaron un papel profundamente importante en hacer notar la existencia de diversos artistas latinos cuando proyectaron, en su momento, el arte joven latinoamericano en museos, ferias y bienales de todo el mundo. A lo largo de este estudio, buscamos reconocer y comparar las estrategias utilizadas por Marcantonio y Patricia en la difusión de sus colecciones, enfocándonos más específicamente en un factor que guía a ambos: la internacionalización. Además, buscamos identificar obras y artistas que fueran internacionalizados para ferias de arte, museos, galerías y bienales por parte de ambos coleccionistas. A partir de estos datos, se realizó un análisis sobre la variación de dos aspectos del mercado relacionados con estos artistas y obras en el contexto de pre y post internacionalización: i) variación en los precios de las obras antes y después de la internacionalización y ii) impactos generados en la visibilidad de las obras y del artista.

Palabras clave: Marcantonio Vilaça; Patricia Phelps de Cisneros; internacionalización; arte latinoamericano; Donaciones de arte.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Reprodução de Marcantonio posando para o jornal Folha de S. Paulo. 20/10/91.....	41
Figura 2 - Convite para a inauguração da galeria Camargo Vilaça no dia 7 de maio de 1992 (frente).	43
Figura 3 - Convite para a inauguração da galeria Camargo Vilaça no dia 7 de maio de 1992 (verso).....	44
Figura 4 - Foto de Paulo Giandalia retratando Marcantonio na vernissage da exposição de Beatriz Milhazes. 21/11/93.	45
Figura 5 - Ernesto Neto - Sem título, mas com amor, 1990. Comodato Marcantonio Vilaça ao MAC.	51
Figura 6 - Sem Título, Ângelo Venosa (1987).	58
Figura 7 - Meias, Leda Catunda (1989).....	60
Figura 8 - Meu Limão, Beatriz Milhazes (2000).....	88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Artistas e obras presentes na exposição Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, 2003	61
Tabela 2 - Maiores valores alcançados por obras contemporâneas latino-americanas em 2021 (até a data presente)	75
Tabela 3 - Maiores valores alcançados por obras latino-americanas em 2020.....	75

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Obras por país (Doação CPPC ao MoMA).....	71
Gráfico 2 - Artistas por país (Doação CPPC ao MoMA).....	71

LISTA DE ANEXOS

- Anexo 1 - Lista de obras do comodato Marcantonio Vilaça ao MAC
- Anexo 2 - Entrevista com a diretora do MAC Profa. Dra. Ana Magalhães
- Anexo 3 - Memorando interno: notificação de contato de um marchand
- Anexo 4 - Carta enviada por Ana Mae Tavares a Marcantonio
- Anexo 5 - Memorando interno: escolha de obras para inauguração da nova sede
- Anexo 6 - Carta enviada por Marcantonio a Ana Mae Tavares
- Anexo 7 - Minuta enviada a Marcantonio para aprovação
- Anexo 8 - Relação inicial de 49 obras selecionadas
- Anexo 9 - Relação atualizada agora com 55 obras
- Anexo 10 - Contrato final assinado por MV e MAC e lista final de 50 obras
- Anexo 11 - Carta de Marcos Vinícios Vilaça ao MAC
- Anexo 12 - Lista de artistas presentes na exposição Sur Moderno

LISTA DE ABREVIATURAS

ASUAM	The Arizona State University Art Museum
CEPAL	Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe
CPPC	Colección Patricia Phelps de Cisneros
IBAC	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (RJ)
ICA	The Institute of Contemporary Art - Boston
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ILPES	Instituto Latino-Americano de Planejamento Econômico e Social
MAC	Museu de Arte Contemporânea da USP
MALI	Museo de Arte de Lima
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAMBA	Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MOCA	The Museum of Contemporary Art – Los Angeles
MoMA	Museum of Modern Art of New York
MV	Marcantonio Vilaça
PICE	Política Industrial e de Comércio Exterior
PROLAM	Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina
SFMoMA	San Francisco Museum of Modern Art
SMAK	Museum of Contemporary Art – Ghent, Belgium
TBA21	Thyssen-Bornemisza Contemporary Art Foundation
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
USD	Dólar Estadunidense
USP	Universidade de São Paulo

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 O conceito de internacionalização: um olhar artístico-econômico	19
1.2 A arte latina no cenário internacional: breve histórico	24
1.3 A arte latina e o sistema centro-periferia	29
2 MARCANTONIO VILAÇA	35
2.1 A construção do marchand	37
2.1.1 Marcantonio executivo (1985 - 1989).....	38
2.1.2 Marcantonio executivo e colecionador (1989 - 1991).....	39
2.1.3 Marcantonio colecionador e galerista (1992 - 1999)	42
2.2 Obras e artistas internacionalizados	49
2.2.1 Adriana Varejão	49
2.2.2 Ernesto Neto.....	50
2.2.3 Jac Leirner	52
2.3 O marchand e o MAC	54
2.3.1 O comodato ao MAC	54
2.3.2 Marcantonio Vilaça: Passaporte contemporâneo	61
3 PATRICIA PHELPS DE CISNEROS	63
3.1 A construção da Colección Patricia Phelps de Cisneros	64
3.2 A doação de 2018	68
3.2.1 Os museus	68
3.3 Reverberações das doações da CPPC	73
3.4 A Expansão do MoMA e <i>Sur moderno</i>: Um ponto de virada?	77
4 COMPARATIVO ENTRE AS ESTRATÉGIAS	81
4.1 O museu e a internacionalização	85
5 CONCLUSÕES	90
REFERÊNCIAS	95
ANEXOS	99

1 INTRODUÇÃO

As motivações para este trabalho surgiram inicialmente no ano de 2019. Sob o objetivo de incorporar as ciências econômicas aos estudos do mercado de arte na América Latina, chegamos à idealização do que de fato por nós seria estudado ao longo do mestrado: compreender o impacto da atuação de dois importantes agentes na internacionalização de obras de arte latino-americanas para feiras, bienais, galerias e museus de países estrangeiros. A escolha desta problemática se deu de forma a cumprir dois dos pré-requisitos do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM-USP): primeiro, realizar um estudo interdisciplinar e segundo, contemplar um estudo comparativo entre, pelo menos, dois países da América Latina ou sobre uma temática comum aos países da região¹. Dito isto, dentre as diversas opções de atores existentes, optou-se por pesquisar de forma comparada os trabalhos e trajetórias de Marcantônio Vilaça e de Patricia Phelps de Cisneros. O primeiro, um marchand brasileiro cuja breve atuação pautou-se na internacionalização de jovens artistas contemporâneos brasileiros à, principalmente, feiras e bienais de arte estrangeiras. A segunda, uma colecionadora venezuelana cujo acervo de arte latina é, atualmente, um dos maiores do mundo. Permeou diversas instituições ao redor do mundo por meio de suas generosas doações como forma de fomentar e internacionalizar a arte de origem latino-americana.

Contudo, antes de efetivamente apresentar as estratégias elaboradas por ambos os agentes estudados, fez-se necessário situar o leitor em relação a algumas ideias aqui abordadas. É na introdução deste trabalho que abordamos certos conceitos tidos como chave para unir (e, assim, consumir um dos desejos iniciais deste trabalho: a questão da interdisciplinaridade) o campo da arte com o campo da economia. Num primeiro momento, busca-se trazer à tona o conceito de internacionalização por meio de uma visão inicialmente econômica. Isto porque o fenômeno da internacionalização pode ser visto aqui como a ideia fundamental e norteadora deste trabalho, ainda mais quando falamos sobre a internacionalização de obras de arte latino-americanas e seus desdobramentos. Para nos aprofundarmos

¹ De acordo com o institucional do programa. Disponível em <http://www.prolam.usp.br/institucional/oprolam/>

neste conceito, é importante que compreendamos de que forma a internacionalização pode impactar uma empresa, serviço ou produto. Além disto, é também nesta primeira seção que introduzimos ao leitor parte do contexto político-econômico do país ao examinar a implementação de políticas públicas liberalizantes.

Num segundo momento, é realizada uma breve contextualização da recepção da arte de origem latina no exterior traçando paralelos com a existente eurocentração da história da arte global. É a partir deste momento que apresentamos ao leitor na terceira seção da introdução um paralelo possível entre a teoria econômica estruturalista do subdesenvolvimento e a formação do mercado latino de arte. Nesta seção buscamos compreender algumas das questões até aqui levantadas e que estão relacionadas à produção, circulação e fruição de arte latina por meio do sistema centro-periferia concebido pelo economista argentino Raúl Prebisch. Buscou-se entender as formas pelas quais países periféricos inserem-se economicamente no sistema de comércio internacional versando, sempre que possível, para o mercado contemporâneo de arte ao passo que se procurava identificar estratégias possíveis para a superação do subdesenvolvimento.

No capítulo 2, apresentamos ao leitor um histórico acerca da vida e trabalho de Marcantonio Vilaça, importante *marchand* brasileiro e reconhecido por seu incontestável esforço na internacionalização de jovens artistas brasileiros e que hoje marcam presença no acervo de consagrados museus internacionais. Dividimos aqui sua trajetória em três partes: Marcantonio executivo (85-89), Marcantonio executivo e colecionador (89-91) e Marcantonio colecionador e galerista (92-99). A nomenclatura utilizada nessa categorização não foi à toa: buscou-se mostrar o caráter dinâmico e multitarefa muitas vezes exercido por Marcantonio ao longo de sua trajetória, além de também ressaltar que as ocupações desempenhadas pelo *marchand* estiveram sempre conectadas umas às outras.

Feita essa introdução sobre o importante agente brasileiro, debruçamo-nos sob os exemplos de alguns dos artistas internacionalizados por Marcantonio: Adriana Varejão, Ernesto Neto e Jac Leirner. Observamos a relação estabelecida entre artistas e *marchand* para, por fim, destacar suas presenças em museus e coleções estrangeiras atualmente. Finalmente, trazemos à discussão a relação de Marcantonio Vilaça com uma instituição brasileira que perdurou quase 20 anos após sua morte:

estudamos o caso do comodato realizado por Marcantonio ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Realizado aproximadamente 8 anos antes de seu falecimento, o comodato nos revela detalhes interessantes acerca do perfil de sua coleção e da reverberação das obras a partir do acordo firmado entre museu e *marchand*. Aproveitamos para analisar também uma das exposições realizadas pelo museu em homenagem à parcela da coleção em comodato: Marcantonio Vilaça – Passaporte contemporâneo.

No capítulo 3, buscamos trazer à discussão um breve perfil a respeito de Patricia Phelps de Cisneros juntamente com a gênese da *Colección Patricia Phelps de Cisneros* (CPPC). Esta coleção, atualmente tida como referência mundial quando falamos sobre a arte de origem latina, opera juntamente com a Instituição Cisneros que fomenta iniciativas globais de estudo acerca da arte latina com bolsas, intercâmbios e parcerias. Trouxemos nesse mesmo capítulo um estudo de caso acerca de uma doação realizada pela CPPC em 2018: 202 obras de arte doadas a seis instituições globais de grande renome como Reina Sofia e MoMA. Essa doação se soma a diversas outras realizadas pela *Colección* desde sua fundação e objetiva a difusão da arte de origem latina pelo mundo como forma de preencher lacunas existentes nos museus estrangeiros bem como o incentivo à pesquisa a respeito da nossa arte. Dedicamos uma seção deste capítulo para discutir as reverberações das doações realizadas pela CPPC não apenas em relação a estas seis instituições, mas também observando casas de leilões e colecionadores privados. Por fim, realizamos uma discussão acerca da expansão predial realizada pelo MoMA em 2019 e a exposição de abertura *Sur moderno: Journeys of Abstraction—The Patricia Phelps de Cisneros Gift* realizada após este hiato: mais de cem obras que foram doadas pela *Colección Patricia Phelps de Cisneros* de 1997 a 2016, incluindo pinturas, esculturas, instalações e obras sobre papel e que contou com 71² artistas participantes. Essa exposição pode ser vista como um resultado prático das doações da CPPC à instituição.

Ademais, realizou-se no capítulo 4 um comparativo entre as estratégias utilizadas por ambos os agentes aqui estudados de forma a compreender os impactos gerados por eles não apenas na atuação dos artistas que coleciona(va)m mas

² A lista de artistas presentes na referida exposição encontra-se no anexo 12 deste trabalho.

também, e principalmente, sobre a visibilidade da arte de origem latino-americana. Aproveitamos também para trazer uma entrevista realizada com a Profa. Dra. Ana Magalhães, atual diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP, para compreender de que forma se dá a relação entre o museu nacional de arte com a internacionalização, utilizando obviamente o exemplo das ações tomadas pelo MAC-USP.

Espera-se, por fim, que este trabalho traga luz aos escassos estudos dentro do campo da economia da arte. Descobriu-se ao longo deste processo que poucos são os trabalhos com enfoque neste campo, o que consequentemente dificultou as buscas acerca de informações e estudos que mesclam a economia e a arte. Não obstante, outro grande desafio foi enfrentado do início à conclusão deste estudo: a inesperada pandemia de COVID-19 que, por consequência, fechou estabelecimentos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa como bibliotecas, museus, acervos e universidades. Fez-se necessário num certo momento recalcular a rota deste trabalho para que a pesquisa pudesse ser realizada na medida do possível por conta destes fechamentos. Felizmente, tanto eu como minha estimada orientadora saímos desta pandemia com saúde e expectativas de que o mundo retome suas atividades e laços. Fica então o desejo de que esta dissertação seja mais uma gota de conhecimento e esperança neste crucial momento de retomada da vida.

1.1 O conceito de internacionalização: um olhar artístico-econômico

A ideia desta seção é introduzir ao leitor alguns dos conceitos básicos à compreensão deste trabalho. O primeiro deles é a noção de internacionalização da arte. Contudo, para compreendermos o que de fato é essa internacionalização no mercado da arte e como ela surge, precisaremos dar um passo atrás para antes compreender a ideia de globalização. Para explicar este conceito, Canclini no livro *A Globalização Imaginada* parte da diferenciação entre globalização, internacionalização e transnacionalização. Para o autor, a internacionalização da economia e cultura começa com as “navegações transoceânicas, a abertura comercial das sociedades europeias para o extremo oriente e américa latina e a conseguinte colonização” (CANCLINI, 2003, p. 41). O autor ainda cita como exemplo de internacionalização a prática dos navios europeus que levavam dos países periféricos

aos centrais diversos “objetos e notícias desconhecidos na Espanha, Portugal, Itália e Inglaterra”, o que posteriormente foram incorporados a essas economias recebendo o nome de “mercado mundial”.

Por transnacionalização, Canclini (2003, p. 42) entende-a como “um processo que se forma mediante a internacionalização da economia e da cultura [...] a partir da primeira metade do século XX ao gerar organismos, empresas e movimentos cuja sede não se encontra exclusiva nem predominantemente numa nação”. O autor acrescenta que na transnacionalização, as interconexões por ela estabelecidas “trazem a marca das nações originárias”, citando como exemplos a indústria cinematográfica de Hollywood, que transmitiu ao mundo “a visão americana das guerras e da vida cotidiana” e as telenovelas mexicanas e brasileiras que são um sucesso em países como Itália e China, ao exportar a maneira “como eles concebem a coesão e as rupturas familiares”.

Finalmente ao falar sobre a globalização, Néstor García Canclini ressalta que ela foi sendo desenvolvida ao longo destes dois processos anteriores “por meio de uma intensificação das dependências recíprocas, do crescimento e da aceleração de redes econômicas e culturais que operam em escala mundial e sobre uma base mundial” (2003, p. 42). Além disto, o autor ainda ressalta a enorme importância da inovação tecnológica sobre esses recentes processos de globalização:

Mas foram necessários os satélites e o desenvolvimento de sistemas de informação, manufatura e processamento de bens com recursos eletrônicos, o transporte aéreo, os trens de alta velocidade e os serviços distribuídos em nível planetário para que se construísse um mercado mundial onde o dinheiro e a produção de bens e mensagens se desterritorializassem, as fronteiras geográficas se tornassem porosas e as alfândegas fossem muitas vezes inoperantes. Ocorre nesse momento uma interação mais complexa e interdependente entre focos dispersos de produção, circulação e consumo (Castells, 1995; Ortiz, 1997; Singer, 1997). Longe de mim sugerir um determinismo tecnológico; quero apenas demonstrar o papel facilitador da tecnologia. Na verdade, os novos fluxos comunicacionais informatizados geraram processos globais ao se associarem a grandes concentrações de capitais industriais e financeiros, com a flexibilização e eliminação de restrições e controles nacionais que limitavam as transações internacionais (CANCLINI, 2003, p.42).

A partir do trecho acima, começamos a compreender então que é na globalização que ocorre “uma interação mais complexa e interdependente entre os focos dispersos de produção, circulação e consumo”. Tal interação mais complexa fica nítida ao longo deste trabalho ao passo que observamos o trabalho

desempenhado por Patricia Phelps de Cisneros e Marcantonio Vilaça. Quando analisamos a produção, circulação e fruição de arte nos mercados contemporâneos, percebemos atualmente uma certa tendência à descentralização destes mercados quando passamos a nos deparar com mais frequência com obras de artistas chineses(as), indianos(as), latino-americanos(as), bem como outras nacionalidades para além da europeia e norte-americana.

Ao olhar para o conceito de internacionalização frente aos movimentos recentes de globalização, percebe-se que a busca por mercados de outros países surge como uma alternativa para expansão de um negócio. O site do Portal da Indústria define internacionalização como “o processo de ampliação da atuação de uma empresa no mercado internacional, abrangendo desde a importação e exportação de produtos, até a produção de artigos e serviços em outros países”³. Diz também que “a internacionalização de um negócio pode aumentar os lucros, melhorar a competitividade da empresa e reduzir os riscos, graças a diversificação dos clientes e parceiros”. Além disto, o site apresenta⁴ diversos motivos pelos quais uma empresa decide internacionalizar sua produção. Os principais motivos que embasam e amparam nosso objeto aqui estudado são: i) Alcançar novos mercados: importante pois, além de ampliar a atuação da empresa, reduz a exposição às variações do mercado e da política locais. Perceberemos mais a frente que *marchands* brasileiros buscaram a priori internacionalizar seus artistas por conta da então situação da economia nacional; e ii) Construir e consolidar uma marca global: ao expor sua marca em países nos quais anteriormente não se estava presente, sua empresa pode tornar-se referência e, conseqüentemente, alcançar maiores valores de comercialização. Nota-se um fenômeno semelhante com as obras de arte nacionais a partir do momento que começam a circular no exterior recebendo a chancela de instituições como museus e casas de leilões estrangeiras.

Quando buscamos compreender o conceito de internacionalização sob uma perspectiva econômica e nacional, deparamo-nos com os diversos desafios enfrentados pelo Brasil ao longo de toda sua história. Entretanto, partiremos aqui de

³ Retirado do site <https://www.portaldaindustria.com.br/industria-de-a-z/internacionalizacao/>. Não há informações sobre o ano de publicação.

⁴ Também disponível no site <https://www.portaldaindustria.com.br/industria-de-a-z/internacionalizacao/>

um momento que não necessariamente é o inicial quando olhamos toda a história econômica do Brasil, mas certamente caracteriza-se por ser o crucial para a compreensão dos recentes movimentos de reabertura da economia brasileira e seus impactos sobre o nosso mercado de arte: a redemocratização e seus subsequentes movimentos olhando para o exterior.

Ao contextualizar o período pré-constituente, importante momento no histórico da internacionalização produtiva brasileira, Averbug (1999, p. 46) ressalta o então caráter protecionista da economia brasileira juntamente com sua política de substituição de importações:

Num primeiro período, entre 1957 e 1988, “a estrutura tarifária no Brasil caracterizou-se pela vigência de dispersão, média e modal elevadas; pela incidência de redundância em toda a cadeia produtiva, decorrente da proliferação de regimes especiais de importações e de barreiras não-tarifárias; e por uma expressiva estabilidade das alíquotas”⁵. Esse período caracterizou-se pelo protecionismo atrelado à política de substituição de importações (principalmente na década de 70, devido à crise do petróleo) (AVERBUG, 1999, p. 46).

Maria Amélia Bulhões (2007, p. 268) ressalta que nessa mesma época (devido à repressão e ditadura), artistas mais politizados e combativos foram desarticulados do sistema de artes brasileiro ao mesmo tempo que o mercado de arte foi enormemente incrementado por conta do aumento de capital disponível às elites. Além disto, também trata sobre esse período evidenciando a enorme desigualdade gerada pela concentração de renda nas camadas superiores da sociedade:

Após o golpe de 1964, que elevou ao poder uma ditadura militar, seguiu-se o período 1968-73, caracterizado como um dos mais favoráveis à acumulação monopolista, tendo sido conhecido como “milagre brasileiro”. Foi uma das épocas mais rentáveis para o capital. Nela se aceleraram a concentração de renda, o incremento às exportações e, principalmente, a rearticulação e a centralização do sistema financeiro. Esse processo foi encaminhado através do Estado autoritário, que favoreceu a acumulação, retirando das massas trabalhadoras conquistas obtidas no período populista. Além disso, a grande inversão de capitais internacionais, resultado de uma estabilidade política conquistada pelo controle social, fazia-se sentir também em termos de novas possibilidades de consumo das camadas privilegiadas. Esse foi um importante período na configuração do moderno modelo econômico brasileiro, no qual a repressão e a censura andavam de mãos dadas com a concentração de renda e a modernização industrial (BULHÕES, 2007, p. 268).

⁵ Averbug aqui cita MOREIRA, M. M., Correa, P. G. (1996). Abertura comercial e indústria: o que se pode esperar e o que se vem obtendo. Texto para Discussão 49. Rio de Janeiro: BNDES.

A autora ainda ressalta os perfis de obras que, naquele momento, predominavam no mercado interno de artes: modernistas, primitivistas e alguns abstratos. A maioria dos artistas que se encontravam dentro destes grupos não produziam mais ou já haviam falecido, o que, de certa forma, agrega mais valor à suas obras dada a escassez. Além disto, a autora evidencia que o caráter dessas aquisições por parte da elite brasileira “expressava a busca de capital cultural como forma de afirmação social”, pois “a disputa por essas obras fazia parte de uma estratégia de participação em uma história de arte local”. Ademais, completa a autora, “esse foi um momento em que, principalmente em São Paulo, o modernismo se instalou como marco fundador da modernidade no País, integrando-se assim ao mercado de bens simbólicos e ao mercado econômico” (BULHÕES, 2007, p. 269).

Caminhando um pouco mais na história, temos um segundo momento após a constituição de 1988: a redemocratização do Brasil. Ao analisarmos a estrutura tarifária brasileira entre o final da década de 80 e início dos anos 90, percebe-se a execução de um amplo projeto liberalizante no país por meio do incentivo à importação e redução das políticas de proteção à indústria local:

Entre 1988 e 1993, realizou-se amplo processo de liberalização comercial no qual se concedeu maior transparência à estrutura de proteção, eliminaram-se as principais barreiras não-tarifárias e reduziram-se gradativamente o nível e o grau de proteção da indústria local. Entre 1988 e 1989, a redundância tarifária média caiu de 41,2% para 17,8%, foram abolidos os regimes especiais de importação (exceto os vinculados ao drawback, ao desenvolvimento regional, ao incentivo às exportações, ao governo, ao Befiex e a acordos internacionais), unificaram-se os diversos tributos incidentes sobre as compras externas e reduziram-se levemente o nível e a variação do grau de proteção tarifária da indústria local, com a tarifa média passando de 51,3% para 37,4%, a modal de 30% para 20% e a amplitude de 0-105% para 0-85% (AVERBUG, 1999, p. 46).

Além disto, Averbug (1999, p. 46) cita também a criação da PICE (Política Industrial e de Comércio Exterior) em 1990 que visava eliminar grande parte das barreiras não tarifárias herdadas do período de substituição de importações. Essa política definiu também um cronograma para a diminuição de diversas tarifas de importações: “As reduções se dariam gradualmente entre 1990 e 1994, de modo que, no final do período, a tarifa máxima seria de 40%, a média de 14%, a modal de 20% e o desvio-padrão inferior a 8%”.

Ao observarmos este cenário de restrições ao mercado interno e de grande entrada de produtos estrangeiros no país, percebe-se que a arte brasileira passa a

partir do final da década de 80 a buscar novos mercados, principalmente o estrangeiro. Isto também motivado primeiro pelo fato de que havia uma enorme escassez de obras brasileiras no mercado exterior ocasionada pela absorção quase que por completo da arte nacional pelas elites daqui (BULHÕES, 2007. p. 270) e segundo pelo então movimento de retração da economia nacional. Sobre isso a autora completa:

Desenvolveu-se um empenho bastante forte no sentido de introduzir artistas brasileiros atuais no mercado internacional. Essa foi uma importante alternativa de sobrevivência e consolidação frente à situação de retração do consumo na economia nacional a partir dos anos 90. Como parte de suas estratégias, encontra-se a participação sistemática em feiras e na organização de mostras de seus artistas em galerias e museus de outros países. Exemplo disso é a participação, já em 1992, de Luisa Strina na Feira de Basel e a designação de Marcantonio Vilaça, em 1999, como conselheiro dessa conceituada feira, assim como a indicação de Thomas Cohn como júri na Feira de Arte de Bogotá. A presença regular dessas e de outras galerias brasileiras nas mais importantes feiras internacionais, tais como a ARCO, em Madrid, a FIAC, em Paris, a ArteBa, em Buenos Aires, mostram o empenho em participar dos circuitos internacionais por parte de muitos marchands locais. Dentro dessa dinâmica internacionalizante, mais recentemente foi criada a Feira de Arte de São Paulo (2000), com a participação dos mais importantes galeristas nacionais e com a presença de diversas galerias estrangeiras (BULHÕES, 2007. p. 270).

Fica nítido no trecho acima que a atuação de *marchands* como Marcantonio Vilaça nos processos de internacionalização de seus artistas foi fundamental para uma maior representatividade da arte brasileira no exterior, bem como suprimir carência de arte brasileira no mercado externo. Perceberemos no ponto 2.2 deste trabalho que os artistas colecionados por Marcantonio tiveram uma presença massiva em galerias e feiras estrangeiras neste mesmo período. Compreenderemos por fim que a internacionalização da arte surge num primeiro momento como ferramenta necessária até tornar-se uma estratégia norteadora.

1.2 A arte latina no cenário internacional: breves apontamentos

Nesta seção, buscaremos contextualizar de forma breve as maneiras pelas quais construiu-se a “ideia” de América Latina e como esta vem sendo desenvolvida ao longo da história. Sobre isto, a professora Maria de Fátima Morethy Couto em seu artigo Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate nos apresenta Walter Mignolo descrevendo-o como uma das figuras centrais do pensamento decolonial latino-americano. Diz também que ele, em seu livro *La idea de América Latina*, busca analisar a forma pela qual o conceito de América

Latina foi construído relacionando de forma enfática os conceitos de colonialidade e poder. Mignolo reflete acerca da perspectiva eurocêntrica sobre a América Latina:

Desde de Bartolomeu de Las Casas, no século XVI, até Hegel, no século XIX, e desde Marx até Toynbee, no século XX, os textos que foram escritos e os mapas que foram traçados sobre o lugar que ocupa a América na ordem mundial não se distanciam de uma perspectiva europeia que se apresenta como universal. É certo que os autores reconhecem que há um mundo e uns povos fora da Europa, mas também é certo que vêem a esses povos e aos continentes nos quais habitam como 'objetos', não como sujeitos, e, em certa medida, deixam-os de fora da história (MIGNOLO, 2007, p.17 apud COUTO, 2017, s/p).

Começamos então a perceber que o olhar construído sobre a América Latina possui influência europeia. Este olhar, ainda de acordo com o autor, fora tomado pelos grandes centros como referencial ao passo que a história escrita sobre a América Latina tira os holofotes do próprio latino-americano e passa a ser contada pelo europeu, pela perspectiva deles próprios. A partir disto, observa-se que a dominação europeia ultrapassa do campo físico para o campo cultural. Em outro trecho, Mignolo demonstra melhor a “ideia” de América Latina:

A América Latina é um conceito composto, que consiste em duas partes, mas a partição está escondida por detrás da ontologia mágica do subcontinente. Em meados do século XIX, a ideia da América como um todo começou a se dividir, não de acordo com os estados-nação que surgiam, mas segundo as diferentes histórias imperiais do Hemisfério Ocidental, o que resultou na configuração da América saxã, ao norte, e da América Latina, ao sul. Naquele momento, "América Latina" foi o termo escolhido para nomear a restauração da "civilização" da Europa meridional, católica e latina, na América do Sul e, simultaneamente, reproduzir as ausências (dos indígenas e dos africanos) do primeiro período colonial. [...] A "ideia" de América Latina é a triste celebração, por parte das elites crioulas, de sua inclusão nos tempos modernos, quando, na realidade, elas submergem cada vez mais na lógica da colonialidade (MIGNOLO, 2007, p. 81).

Retomando a questão da arte latino-americana, Maria de Fátima Morethy Couto problematiza o próprio conceito de arte latino-americana citando Moacir dos Anjos. Segundo Dos Anjos (2000, p. 46 apud COUTO, 2017, p. 128) este conceito é “incapaz de abarcar, sem escamoteamentos ou excessivas simplificações, a diversa, complexa e dinâmica produção simbólica de artistas nascidos ou residentes nesta região”. A autora também destaca as reflexões feitas pelo crítico e curador cubano Gerardo Mosquera que há quase 40 anos vem refletindo sobre a recepção internacional de obras de artistas latino-americanos. Segundo ele, muito embora essa internacionalização tenha se dado num cenário bastante globalizado, não necessariamente acontece de forma inclusiva para com os artistas. Isto porque “o

rótulo de latino-americana condena a produção daqui advinda a ocupar o lugar de outro nas narrativas hegemônicas” (COUTO, 2017, p. 128).

Um outro ponto importante levantado por Mosquera e que vai de encontro com o que estamos tratando aqui é o fato da história da arte (muito por conta de seu caráter em grande parte eurocêntrico) ser incapaz de enxergar para além dela própria e acabar ditando a direção em que se dá o intercâmbio: do centro para as margens. Maria de Fátima Morethy Couto ainda expõe a leitura que Mosquera tem acerca de certos “paradigmas apropriadores” e como eles reafirmam a relação de dependência da arte produzida na região latino-americana:

Para Mosquera se a história da arte eurocêntrica é incapaz de enxergar para além dela própria, também devemos evitar paradigmas apropriadores (como antropofagia, canibalismo, hibridação, mestiçagem etc.), que são elaborados como atos de afirmação e de resistência, mas terminam por reproduzir a relação de dependência, sem alterar significativamente a direção em que ocorre o intercâmbio (do centro para as margens) (COUTO, 2017, p. 128).

Segundo a professora Maria de Fátima Morethy Couto, Mosquera (1996, s/p apud COUTO, 2017, p. 128) defende a utilização de uma nova noção: a de arte “desde a América Latina”: “desde, e não tanto da, na e aqui, é hoje a palavra-chave na rearticulação das cada vez mais permeáveis polaridades local/internacional, contextual/global, centros/periferias, Ocidente/Não-Ocidente”.

Não obstante, vimos até aqui que pensar a América Latina e sua produção artística traz consigo diversos desafios e paradigmas como os já citados acima. Embora estes conceitos já venham sendo problematizados por diversos museus do mundo, vez ou outra ainda se encontra a noção de arte latino-americana sendo utilizada “com objetivos variados e nem sempre de caráter crítico ou reflexivo” (COUTO, 2017, p. 128), no geral, em curadorias internacionais. Couto ainda complementa com uma citação de Melendi:

Na realidade, a América Latina, essa entidade imprecisa, que continua sem lugar de destaque no espaço simbólico do mapa global, “ainda povoa o imaginário dos países hegemônicos com fantasias de paraísos selvagens e de reservas ecológicas ameaçadas” (MELENDI 2004, s/p apud COUTO, 2017, p. 129).

Maria de Fátima Morethy Couto ainda traz um exemplo emblemático trazido pela figura de Aracy Amaral: comentou, em um texto de 1987⁶, a mostra América Latina: arte do fantástico⁷, que naquele momento acontecia no *Indianapolis Museum of Art*. No trecho abaixo, Amaral comenta sobre termos clichês que até então circulavam acerca da arte provinda da América Latina:

Na verdade, quando os grandes centros culturais hegemônicos procuram um continente culturalmente rico, como a América Latina, qual a sua expectativa? Por certo, a vertente mágica, que traz a identificação esperada, a despeito da aldeia global em que vivem os grandes meios artísticos do mundo ocidental. Mas, que sabem os europeus ou norte-americanos da realidade latino-americana? De fato, quase nada, ou nada. Configuram-nos como um todo harmônico em meio às ditaduras por eles próprios apoiadas, corrupção, ou no exotismo, dentro de um universo tropical que, na realidade, somente existe parcialmente na América Latina, da qual ignoram a cultura urbana que convive contraditoriamente com diversos graus de miséria e com a realidade rural no universo violento em que fomos criados (AMARAL, 2006, p. 44 apud COUTO, 2017, p. 132).

Apesar disto, Couto ainda reconhece os recentes esforços dos museus ao redor do mundo em trazer uma visão menos estereotipada da América Latina:

Nas últimas décadas, na esteira das comemorações dos 500 anos do descobrimento da América (1992), que coincidiu temporalmente com um período de realinhamentos geopolíticos (após a dissolução da União Soviética e a queda do muro de Berlim) e de atitudes institucionais pró-globalistas, grandes mostras e retrospectivas realizadas em consagrados museus europeus e norte-americanos procuraram oferecer visões menos estereotipadas e mais compreensivas da chamada arte latino-americana, que fossem além das chaves de leitura do exótico, folclórico ou fantástico que eram bastante operantes até aquele momento. As primeiras dessas grandes mostras, datadas do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, [...] tinham caráter panorâmico e até mesmo didático. Procuravam dar a conhecer, a um público pouco familiarizado com o tema, um conjunto expressivo de obras de artistas até então ausentes quase que por completo das grandes coleções públicas internacionais (COUTO, 2017, p. 129).

Edgardo Lander no artigo Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos traz algumas alternativas ao pensamento eurocêntrico-colonial na atual América Latina. Lander (2005, p. 15) acredita que “no pensamento social latino-americano [...] produziu-se uma ampla gama de [...] formas alternativas do conhecer, questionando-se o caráter colonial/eurocêntrico dos saberes sociais sobre o continente”. O autor ainda cita Maritza Montero e suas “ideias centrais articuladoras” para superar o pensamento eurocêntrico:

⁶ Texto inserido no volume 2 da coletânea Textos do Trópico de Capricórnio (2006).

⁷ “Art of the Fantastic: Latin America” foi uma exposição viajante que teve a curadoria de Holliday T. Day e Hollister Sturges. Contemplava 123 obras de 12 países e de 29 artistas.

i) Uma concepção de comunidade e de participação assim como do saber popular, como formas de constituição e ao mesmo tempo produto de uma episteme de relação; ii) A ideia de libertação através da práxis, que pressupõe a mobilização da consciência, e um sentido crítico que conduz à desnaturalização das formas canônicas de aprender-construir-ser no mundo; iii) A redefinição do papel do pesquisador social, o reconhecimento do Outro como Si Mesmo e, portanto, a do sujeito-objeto da investigação como ator social e construtor do conhecimento; iv) O caráter histórico, indeterminado, indefinido, inacabado e relativo do conhecimento. A multiplicidade de vozes, de mundos de vida, a pluralidade epistêmica; v) A perspectiva da dependência, e logo, a da resistência. A tensão entre minorias e majorias e os modos alternativos de fazer-conhecer; e vi) A revisão de métodos, as contribuições e as transformações provocados por eles (MONTERO, 1998, s/p apud LANDER, 2005, p. 15).

Por fim, a partir de toda a reflexão realizada até aqui, podemos então perceber que todas estas esferas convergem para uma só direção: a histórica eurocentração do pensamento latino-americano. Desde a chegada do europeu em terras latino-americanas, a dominação foi recorrente em diversos aspectos como já descrito anteriormente: iniciou-se de forma física com a dizimação em massa dos povos originais da América Latina e percorreu os séculos enraizando-se na cultura e economia da região. Um autor que veremos na próxima seção, Raúl Prebisch, descreve de forma bastante precisa as formas pelas quais esta dominação se manifestou na economia e nas relações internacionais ao criar e explorar os conceitos de *Centro e Periferia*. Um dos pontos mais importantes do pensamento de Prebisch para este trabalho é a identificação que o autor fez das especificidades históricas que a América Latina possui. E a partir da compreensão destas especificidades que, por exemplo, governos podem criar planos para o desenvolvimento sustentável da região.

Outra questão aqui explorada foi a cultura e o impacto que obras de origem latino-americana sofrem ao serem internacionalizadas para os grandes circuitos de arte do mundo (aqui entendidos por EUA e Europa). Segundo a professora Maria de Fátima Morethy Couto (2017), desde os primórdios da ocupação espanhola na América Latina o olhar internacional sobre a região latino-americana sofreu grande influência europeia. A história da América Latina é contada por europeus brancos e tomada como fato não somente pelo mundo, mas também pela própria América Latina. Maria de Fátima ainda traz a reflexão sobre a forma pela qual a arte de origem latino-americana é recebida nesses grandes centros, com termos como por exemplo “fantástico”, “canibal” ou “selvagem”. Ainda temos um longo caminho a percorrer, não só externamente como também internamente. Além disto, a criação de uma

consciência latino-americana talvez seja o primeiro passo para o desenvolvimento de nossa região nos mais diversos aspectos.

Veremos na próxima seção que da mesma forma como os diversos estudiosos latino-americanos até aqui citados o fizeram em outros campos de estudo, o economista argentino Raúl Prebisch apontou nas últimas décadas que a América Latina ocupa um lugar de subalterno no esquema econômico mundial também. Ou seja: a dominação não somente é física e cultural como também econômica.

1.3 A arte latina e o sistema centro-periferia

A ideia é, a partir deste ponto, traçar alguns paralelos entre as ideias desenvolvidas pelo economista Raúl Prebisch (de forma mais específica a concepção do sistema centro-periferia) e o lugar da arte latino-americana no sistema mundial contemporâneo. Por que até bem pouco tempo atrás encontrávamos pouquíssimos exemplares da arte latina nos grandes museus europeus ou norte-americanos? Por que a arte latina era tão pouco valorizada (tanto em termos monetários quanto de visibilidade)? Pensando nestas questões, começamos a perceber que as ideias desenvolvidas por Prebisch são de extrema relevância para entendermos os motivos pelos quais não apenas Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros, mas também diversos outros agentes latino-americanos (coleccionadores, *marchands* e outros) desenvolveram as mais variadas estratégias para internacionalizar a arte latina rumo aos principais circuitos mundiais de arte: museus, feiras, bienais e galerias da Europa e Estados Unidos.

Sendo reconhecido como uma das grandes figuras do pensamento econômico latino-americano, o trabalho de Raúl Prebisch é visto como um divisor de águas no entendimento do papel latino-americano no contexto internacional. Alexandre de Freitas Barbosa no artigo O anti-herói desenvolvimentista define Raúl Prebisch da seguinte maneira:

Seu papel foi o de um ousado abridor de caminhos, não o de um economista acadêmico. Interpretou a realidade argentina e, depois, latino-americana, porque a conhecia a partir da perspectiva privilegiada de servidor público e de construtor de instituições nacionais (Banco Central argentino), regionais (cepal e ilpes) e globais (UNCTAD). Antidogmático por essência, o escrutínio do real lhe permitira romper os diques das teorias consagradas, avançando a

sua reflexão à medida que propunha novas políticas e instrumentos de ação (BARBOSA, 2012, s/p).

Desde a chegada de Prebisch a Buenos Aires em 1918 até sua nomeação como consultor da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe), o economista nunca se cansara de entender as especificidades de seu país, a Argentina. Prebisch entendeu que não só a Argentina, mas como a própria América Latina encontrava-se em uma situação em que não tinha suas especificidades compreendidas e, acima de tudo, levadas em conta. Foi a partir do estudo destas especificidades que Prebisch se tornou a referência que foi (e é) para os estudiosos da América Latina. Barbosa pontua alguns dos conceitos formulados por Prebisch:

Economista que possuía tão somente um diploma de contador, Prebisch revolucionária a forma de pensar a economia latino-americana e seria o primeiro a cunhar teórica e politicamente a ideia de uma "nova ordem econômica internacional". De livre-cambista com ressalvas nos anos 1920, se tornaria nos anos 1930 defensor de um papel ativo do Estado na vida social e econômica. Nos anos 1940, ainda de maneira solitária, e nos anos 1950 e 1960 com maior contundência, formularia com rigor teórico os conceitos de "centro" e "periferia", "desenvolvimento para dentro", "insuficiência dinâmica", ao mesmo tempo que apostava na integração latino-americana e na "alteração das relações de dependência" entre os países do Sul e do Norte (BARBOSA, 2012, s/p).

Foi após sua entrada na CEPAL que Prebisch passa a difundir suas ideias. Surpreendentemente, elas ressoaram por toda a América Latina e inspiraram diversas gerações de economistas que buscaram entender o papel da própria América Latina no contexto internacional, uma vez que até então predominava a visão eurocêntrica sob as diretrizes latino-americanas. Antes de formular o conceito que procuramos aqui explicitar, o de centro-periferia, Prebisch escreve o texto que viria a ser um divisor de águas para a América Latina: "O desenvolvimento econômico da América Latina e alguns de seus problemas principais"⁸. De acordo com Couto (2007), este texto "é a gênese do pensamento da Cepal e a concretização do sistema de relações econômicas internacionais denominado Centro-Periferia".

Prebisch inicia este texto com uma fala que, de certa forma, traz consigo um pensamento decolonial e consciente das especificidades dos países latino-americanos. Além disso, expõe logo de início uma crítica ao esquema de divisão

⁸ O texto original data de 1949. A versão que aqui utilizamos faz parte de uma publicação do ano de 2000 de Ricardo Bielchowsky sob o título "Cinquenta anos de pensamento na Cepal".

internacional do trabalho apresentando sua ideia principal: a de industrialização da América Latina. O autor diz:

Na América Latina, a realidade vem destruindo o antigo esquema da divisão internacional do trabalho que, depois de adquirir grande vigor no século XIX, continuou prevalecendo, em termos doutrinários, até data muito recente. Nesse esquema, cabia à América Latina, como parte da periferia do sistema econômico mundial, o papel específico de produzir alimentos e matérias primas para os grandes centros industriais. Nele não havia espaço para a industrialização dos países novos. A realidade, no entanto, vem-na tornando impositiva. Duas guerras mundiais, no intervalo de uma geração, com uma profunda crise econômica entre elas, demonstraram aos países da América Latina suas possibilidades, ensinando-lhes de maneira decisiva o caminho da atividade industrial (PREBISCH, 2000, p. 71).

O economista ainda explica que as especificidades da América Latina mostram que a premissa da especialização produtiva (teoria das vantagens comparativas, de Ricardo) está equivocada e, por fim, propõe a industrialização como saída para este problema:

A falha dessa premissa consiste em ela atribuir um caráter geral àquilo que, em si mesmo, é muito circunscrito. Se por coletividade entende-se tão somente o conjunto dos grandes países industrializados, é verdade que o fruto do progresso técnico distribui-se gradativamente entre todos os grupos e classes sociais. Todavia, se o conceito de coletividade também é estendido à periferia da economia mundial, essa generalização passa a carregar em si um grave erro. Os imensos benefícios do desenvolvimento da produtividade não chegaram à periferia numa medida comparável àquela de que logrou desfrutar a população desses grandes países. Daí as acentuadíssimas diferenças nos padrões de vida das massas destes e daquela, assim como as notórias discrepâncias entre as suas respectivas forças de capitalização, uma vez que a massa de poupança depende primordialmente do aumento da produtividade. Existe, portanto, um desequilíbrio patente e, seja qual for sua explicação ou a maneira de justificá-lo, ele é um fato indubitável, que destrói a premissa básica do esquema da divisão internacional do trabalho. Daí a importância fundamental da industrialização dos novos países. Ela não constitui um fim em si, mas é o único meio de que estes dispõem para ir captando uma parte do fruto do progresso técnico e elevando progressivamente o padrão de vida das massas (PREBISCH, 2000, p. 72).

É a partir daí que Prebisch passa a introduzir o conceito de centro-periferia. Muito embora não use esse termo de forma explícita no texto de 1949, ainda assim ele nos dá diversos indicativos acerca desta ideia de forma introdutória para nos próximos textos lapidar este conceito. Barbosa (2012) resume que neste primeiro momento “entende-se por Centro, grosso modo, os países desenvolvidos produtores de bens manufaturados, e por Periferia, os países em desenvolvimento ou subdesenvolvidos, produtores de bens primários.” Prebisch também entende que a constituição do sistema centro-periferia se deu por meio do processo histórico de

formação e desenvolvimento do progresso técnico das nações sendo diferente em cada lugar.

Barbosa (2012) defende que, diferentemente das ideias apresentadas por Mignolo no início deste capítulo, a invenção da América Latina num contexto global deu-se quando Prebisch apresenta ao mundo o fato de que a região da latino-americana possui suas especificidades históricas por conta da forma pela qual se deu sua inserção no sistema econômico global. Sobre isto, Barbosa diz:

A apresentação em Havana foi acontecimento inesquecível para os que ali estavam. [...] Defendia o comércio, apostava na industrialização, sem menosprezo pela agricultura, e propugnava uma ação reformadora e inteligente do Estado. Inventava-se assim a América Latina, uma região com especificidade histórica, decorrente da sua inserção no sistema internacional, mas agora dotada de ferramentas de reflexão próprias e de um conjunto de novos instrumentos de política econômica adequados à sua realidade. Ao voltar-se sobre si mesma, a América Latina oferecia uma nova interpretação sobre o universal. O véu que protegia o mundo ocidental era descoberto pelo olhar periférico. As ideias encontravam, nesta quadra histórica, o seu lugar (BARBOSA, 2012, s/p).

Barbosa (2012) ainda explica que a intenção de Prebisch ao desenvolver este conceito não é separar por completo a América Latina e o resto do mundo. Muito pelo contrário: é buscar integrá-la de forma que suas especificidades e seu desenvolvimento (defendido por Prebisch que ocorra por meio da industrialização) sejam levados em consideração.

Portanto, Barbosa mostra a atualidade do pensamento de Prebisch apontando que dele é possível herdar uma riquíssima forma de se abordar a história do desenvolvimento latino-americano. Compreende-se então o porquê do conceito centro-periferia ser tão importante para compreender a dinâmica entre os países centrais e a América Latina, ainda mais para entender o problema proposto por este estudo:

Nesse sentido, a compreensão da realidade histórica latino-americana, ontem, hoje e amanhã, pode ser feita a partir dessa metodologia de análise que parte de tendências gerais, como, por exemplo, a dinâmica do sistema centro-periferia, sempre reciclada de modo a concentrar os frutos do progresso técnico em áreas privilegiadas da economia-mundo capitalista, reforçando por sua vez a heterogeneidade estrutural que permite a recriação do subdesenvolvimento sob novas formas (BARBOSA, 2012, s/p).

Ainda hoje a realidade latino-americana pode ser compreendida por meio da dinâmica do sistema centro-periferia desenvolvida por Prebisch. A concentração de

atividades com maior elasticidade-renda da demanda⁹ nas mãos do centro afasta-o (econômica, cultural e socialmente falando) da periferia que permanece desenvolvendo atividades primárias, o que faz com que as diferenças sociais reverberem por meio do desenvolvimento da saúde, cultura e educação destes países.

Aníbal Quijano, em seu artigo *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina* fala um pouco sobre o conceito de Centro-Periferia desenvolvido por Prebisch e de que forma isto explicita como o próprio capitalismo mundial é, desde o seu início, colonial e eurocentrado:

Quando Raúl Prebisch criou a célebre imagem de “Centro-Periferia” (*The American Economic Review*, 1959; ECLA, 1960; Baer, 1962), para descrever a configuração mundial do capitalismo depois da Segunda Guerra Mundial, apontou, sabendo-o ou sem saber, o núcleo principal do caráter histórico do padrão de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, que formava parte central do novo padrão mundial de poder constituído a partir da América. O capitalismo mundial foi, desde o início, colonial/moderno e eurocentrado. Sem relação clara com essas específicas características históricas do capitalismo, o próprio conceito de “moderno sistema-mundo” desenvolvido, principalmente, por Immanuel Wallerstein (1974-1989; Hopkins e Wallerstein, 1982) a partir de Prebisch e do conceito marxiano de capitalismo mundial, não poderia ser apropriada e plenamente entendido. (QUIJANO, 2005, p. 120)

A título de conclusão, cabe aqui, de antemão, ressaltar a necessidade em conceber o fenômeno da internacionalização de obras de arte latino-americanas (explorado mais adiante por este trabalho) como: i) uma saída possível e ii) uma consequência direta dos problemas estruturais gerados pelo sistema centro-periferia vigente.

Nos próximos dois capítulos iremos abordar a vida e trabalho de dois reconhecidos agentes na internacionalização de obras de arte latino-americanas: Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros. O primeiro, um dos maiores marchands que o Brasil já teve e que nos deixou repentinamente na virada dos anos 2000. Possuiu uma coleção com mais de quinhentas obras a qual, posteriormente a

⁹ A elasticidade-renda da demanda de determinado bem pode ser definida como a variação percentual de sua demanda em relação à variação percentual da renda. Prebisch chega à conclusão de que a restrição na balança de pagamentos dos países periféricos surge, em grande parte, da especialização produtiva em bens primários por parte destes países, ao passo que estes bens primários possuem elasticidade-renda da demanda menor do que a dos bens importados (manufaturados) por esses países. De forma mais completa em “Raúl Prebisch e os desafios do desenvolvimento no século XXI” https://biblioguias.cepal.org/prebisch_pt/sigloXXI/restricao-da-balanca-pagamentos-ao-crescimento

seu falecimento, parte delas ficou em comodato no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP) por aproximadamente 26 anos. Foi bastante reconhecido por seu papel internacionalizador e pela frequente presença nas mais diversas feiras, galerias e bienais do mundo todo. Já Patricia é conhecida por seu relevante trabalho com a arte latino-americana em sua *Fundación Cisneros* e, principalmente pelo magnífico acervo reunido na *Colección Patricia Phelps de Cisneros*. A coleção é mundialmente reconhecida por seu trabalho na difusão da arte latina por meio de doações a grandes museus ao redor do globo, como o MoMA e Reina Sofía.

Ambos os agentes atuaram de forma intensa na superação da marginalização e escassez da arte latina nos grandes centros de arte. Escassez a qual já começa a ser explicada pelos pensadores apresentados neste capítulo e que buscaremos lapidar ao evidenciar o trabalho realizado pelos dois agentes aqui propostos.

2 MARCANTONIO VILAÇA

Diferentemente de outros setores artísticos já atendidos pela Administração Pública Federal, não existe no âmbito do Ministério da Cultura nenhuma premiação para estimular as artes plásticas. Daí a importância desse projeto de lei, criando o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, que tem dois objetivos principais: primeiro, suprir a sentida ausência na esfera do Poder Executivo de uma premiação voltada, exclusivamente, para as artes plásticas; e, segundo, render uma justa homenagem a um dos mais importantes marchands da atualidade, desaparecido prematuramente. Com efeito, Marcantonio Vilaça foi um dos responsáveis pelo crescente processo de internacionalização vivido pela arte contemporânea brasileira. Todo seu trabalho foi desenvolvido com o objetivo de descobrir e investir, reconhecer e valorizar os artistas brasileiros. Como resultado do incansável esforço desse jovem pernambucano em dar trânsito internacional a artistas brasileiros, muitos alcançaram essa consagração, pelas mãos obstinadas dele, como é reconhecido aqui e em tantas partes do mundo. Merece destaque também o grande feito de Marcantonio Vilaça, montando uma bela coleção particular de arte contemporânea, constituída por artistas nacionais e estrangeiros, em grau de excelência, como reconhecem críticos do país e do exterior. (PL 520/2003)

É justo começar a introdução deste capítulo com a justificativa da proposta (na época) de lei instituindo a criação do hoje conhecido Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça. Um dos mais conhecidos prêmios da arte nacional leva o nome de um dos mais importantes sujeitos por trás da internacionalização e valorização de artistas brasileiros na década de 80: Marcantonio Vilaça.

Nascido no Recife em 30 de agosto de 1962, Marcantonio Vilaça desde cedo demonstrara interesse pelas artes e pelo colecionismo. De acordo com o catálogo da exposição inaugural da galeria Camargo Vilaça em 1992, na introdução escrita pelo próprio marchand, ele coleciona arte desde os 15 anos de idade¹⁰. Marcantonio diz ainda neste catálogo: “esse processo ininterrupto levou-me a um contato direto e intenso com o artista. Sempre busquei estar próximo do ato criativo e da emergência dos novos” (VILAÇA, 1992, p. 4). É justamente esta emergência dos novos que traz um caráter tão especial no papel desempenhado por Marcantonio para com a arte contemporânea brasileira. Iniciou seus estudos no curso de direito pela Universidade de Brasília e, após mudar para São Paulo no início da década de 80, termina sua graduação pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Elza Ajzenberg ressalta no livro Mensagens a Marcantonio lançado em 2005 que, de acordo com Paulo Herkenhoff, Marcantonio Vilaça “entendeu o sistema da

¹⁰ A primeira obra de sua coleção foi uma xilogravura de Gilvan Samico. Marcantonio recebeu de seus pais em seu aniversário de 15 anos.

arte internacional e trabalhou todas as suas instâncias com profissionalismo e paixão, daí porque se tornou o mais importante galerista da América Latina”. Não obstante, para Adriano Pedrosa, Marcantonio possuía um conhecimento único:

Nem tanto de teoria, história ou crítica, mas um conhecimento político e estratégico de difícil acesso e domínio, algo que não está escrito e nem é facilmente revelado: o conhecimento dos protagonistas e das engrenagens do circuito internacional de arte contemporânea – artistas, curadores, colecionadores. Foi isto que Marcantonio, com sua agilidade e sabedoria, seu *savoir-faire* e *savoir-vendre*, soube tão bem explorar (VILAÇA, 2005, p.80).

E é com base neste conhecimento que Marcantonio durante sua breve atuação estrutura sua coleção. Desde sua primeira obra adquirida (uma xilogravura de Gilvan Samico) aos 14 anos de idade até a última (um vídeo de Hadrian Pigott), Marcantonio demonstrara uma crescente evolução e maturidade como colecionador. Sobre a coleção de Marcantonio, Marcia Fortes ainda afirma:

Marcantonio, um ser do seu tempo, deixava-se levar por um sentido de realidade fluido e desancorado. Suas escolhas não prescrevem sistemas de razão, mas indicam a multiplicidade de realidades presentes nas variadas formas de pensar arte hoje. A coleção de Marcantonio não reflete o melhor da arte atual, tampouco pontua completamente as expressões relevantes da breve história da arte contemporânea. Mas esta é certamente uma coleção sincera, pontuando detalhes de uma vida passional e ativa – uma cartografia de momentos (VILAÇA, 2005, p. 63).

De acordo com a professora Elza Ajzenberg, Marcantonio colocou uma grande quantidade de obras nacionais de qualidade em importantes acervos de museus e coleções particulares na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Elza ainda conclui que a internacionalização das obras nacionais era uma de suas metas, o que se constata nas palavras do próprio Marcantonio: “boa parte das minhas vendas é no mercado internacional, mais de 50%. É uma preocupação da galeria desde o começo, buscar a internacionalização” (VILAÇA, 2005, p.119). Ajzenberg ainda afirma que Marcantonio tornou-se um importante embaixador da arte contemporânea brasileira, colocando o nome de diversos artistas brasileiros contemporâneos em destaque no circuito mundial da arte, ao passo que reconhecia o potencial da nova geração destes artistas. Ajzenberg conclui:

É difícil imaginar o que seria da produção contemporânea nacional sem a mão forte e o olho perspicaz de Marcantonio. Com ele, o Brasil passou a ser visto por curadores e diretores de museus de todo o mundo como um instigante polo produtor de arte. O “passaporte contemporâneo” alcançado por Marcantonio visava integrar a arte local à estrangeira, tráfegando entre comparações multiculturais (VILAÇA, 2005, p.119).

No campo nacional, o período anterior aos trabalhos de Marcantonio estava estreitamente ligado à ideia de uma busca pela redemocratização e reinserção do país no fluxo global de relações, valendo destacar a então recente menor repressão e, conseqüentemente, maior liberdade de expressão principalmente por parte dos artistas. Maria Amélia Bulhões em seu artigo “Antigas ausências, novas presenças - o mercado no circuito das artes visuais” ressalta a ideia de que essa abertura democrática foi “resultado das pressões sociais, mas também parte de uma estratégia para a conservação do poder por grupos dominantes” (BULHÕES, 2007, p. 270). Além disto, a autora também relata o surgimento de novas produções no campo das artes e a reação do mercado frente a este projeto de redemocratização:

Abriram-se, assim, espaços para novas produções. Pela ação de alguns marchands, o mercado começou a absorver as vanguardas experimentais mais herméticas [...]. A tendência do sistema das artes, naquele momento, de absorver uma produção mais diversificada estava em consonância com a ação do Estado que, enfrentando a crise de seu modelo de desenvolvimento, buscava encontrar o equilíbrio, nos níveis da política e da cultura, entre a repressão seletiva e o restabelecimento de mecanismos de representação que atraíssem, para sua sustentação, grupos de classe média e de elite, até então afastados pelo excessivo autoritarismo. Em consequência disso, também retornaram à cena vários artistas destacados na década de 60 e afastados durante o período mais duro da ditadura. (BULHÕES, 2007, p. 271).

Marcantonio faleceu na virada do ano de 1999-2000, aos 37 anos. Posteriormente à sua morte, Marcantonio recebeu do governo do Brasil a mais alta condecoração que um brasileiro pode receber: a ordem do Rio Branco.

2.1 A construção do marchand

A ideia, a partir deste ponto, é identificar a trajetória de Marcantonio Vilaça ao longo de sua vida e seu desenvolvimento como um *marchand* “internacionalizador”. A pesquisa a seguir foi realizada com base em livros, artigos e principalmente no acervo do jornal Folha de São Paulo de 1985 a 1999 buscando acompanhar a emergência do marchand no país ao passo que se examinou diversos trechos da coluna Entrelinhas (dirigida à época por Joyce Pascowitch), importante termômetro cultural da época. Neste trabalho, a linha do tempo da trajetória de Marcantonio Vilaça foi dividida em três: Marcantonio executivo (1985 - 1989); Marcantonio executivo e colecionador (1989 - 1991) e Marcantonio colecionador e galerista (1992 - 1999).

Procurou-se entender de que forma seu marcante perfil internacionalizador foi desenvolvido ao longo de sua carreira e quais foram seus impactos na arte contemporânea brasileira.

2.1.1 Marcantonio executivo (1985 - 1989)

Ainda que nunca tenha deixado as artes de lado, Marcantonio inicia sua trajetória profissional fora do campo das artes pela Algodoeira Palmeirense S.A., empresa de sua família materna, no começo da década de 80. Ileana Pradilla Ceron registra no livro “Invenção de Mundos - Coleção Marcantonio Vilaça” que esta mesma época fora fundamental para a estruturação de uma nova arte no país. Jovens artistas surgiam em todos os cantos do país ainda que com uma circulação bastante restrita por conta da então valorização de artistas já consagrados como Di Cavalcanti, Portinari, Dacosta e Guignard. Marcantonio insere-se então no circuito destes jovens artistas assim como já vinham fazendo a Bienal de São Paulo, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e algumas outras instituições, servindo como plataformas de lançamento para estes artistas.

É a partir deste interesse pela nova arte que Marcantonio é introduzido a João Manuel Sattamini, na época sócio do Subdistrito Comercial de Arte, que posteriormente o apresentou a diversos dos artistas que Marcantonio viria a colecionar, como Beatriz Milhazes e Nuno Ramos (ANJOS, 2006, p. 180). E foi esse estreito contato com os jovens artistas e com o mundo da nova arte brasileira que levaram Marcantonio a se tornar membro do conselho consultivo da Revista Galeria, considerada, nas palavras de Ileana Pradilla, “uma das raras publicações que, de 1986 a 1992, se dedicaram à discussão e promoção da arte moderna e contemporânea no país” (ANJOS, 2006, p. 181). Bulhões retrata essa nova característica de atuar junto às vanguardas presente nos marchands brasileiros desta época:

A atuação dos marchands junto às vanguardas passou a ser uma característica preponderante do meio de arte no Brasil, principalmente considerando-se a crescente importância do mercado enquanto instância de legitimação e seu decisivo papel como meio de escoamento da produção. (BULHÕES, 2007, p. 272).

Em 20 de agosto de 1989 Marcantonio Vilaça, aos 26 anos, dá uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo acerca da repercussão da matéria publicada no domingo anterior “As artes do mercado”. O jornal, na época, descreve Marcantonio apenas como “executivo”, muito embora já colecionava arte desde os quinze anos: “O executivo, Marcantonio Vilaça (26) que compra arte regularmente há 8 anos diz: ‘achei importante (a reportagem) como desmistificação, porque fica uma aura de que o mercado de arte é diferente dos outros’ [...]” (STRECKER, 1989b, f. 14). Marcantonio se referia à polêmica matéria do domingo anterior, 13 de agosto de 1989, de Márion Strecker, questionando certas atitudes no mercado da arte. A matéria indagava:

É lícito que uma revista ganhe dinheiro do artista a quem dedica uma edição?
É correto pagar um crítico para recomendar um artista? É justo que uma galeria cobre as despesas de uma exposição e fique com metade das vendas? É razoável que um artista roube clientes da galeria vendendo mais barato no ateliê? (STRECKER, 1989a, p. d’13).

Faz-se necessário contextualizar que naquele período, como colocado por Bulhões (2007, p. 272), “destacam-se dois aspectos importantes no desenvolvimento do mercado de arte no país: a predominância de comercialização de obras de artistas brasileiros vivos e o crescimento do cliente investidor”. Estes aspectos direcionam a dinâmica do mercado da arte para um novo patamar, uma vez que outrora a arte e seu valor eram eventualmente condicionados à morte do artista e à transformação da arte em um ativo. Percebe-se então a partir disto que se estreita cada vez mais o relacionamento do artista com meios de comunicação e, conseqüentemente, marchands e galeristas, situação que acaba por gerar novas polêmicas como a citada na reportagem de Márion Strecker.

2.1.2 Marcantonio executivo e colecionador (1989 - 1991)

Maria Bulhões destaca algumas das características dos mercados da arte brasileira nos anos 80:

Caracterizou-se, também naquele momento, uma nova expansão do circuito artístico brasileiro, dessa vez em termos nacionais. Diversos Estados, como Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás, Bahia e muitos outros, dinamizaram seus mercados regionais e estabeleceram articulações até então inexistentes, com o eixo Rio-São Paulo. Essas foram inovações bastante significativas, pois, pela primeira vez, configuraram-se certos mercados regionais de arte moderna no país. Entretanto, essa articulação foi e continua

sendo bastante frágil, embora a hegemonia do eixo Rio-São Paulo tenha se mantido preponderante no circuito nacional. (BULHÕES, 2007, p. 271).

Nota-se então um cenário bastante favorável para uma maior integração e inserção de Pernambuco, estado natal de Marcantonio, no circuito nacional anteriormente dominado basicamente por São Paulo e Rio de Janeiro

Aproveitando-se deste contexto, é em 1989 que Marcantonio, juntamente com sua irmã Taciana Cecília e das amigas Carla e Andréa Mendonça, funda no Recife a consagrada Galeria Pasárgada Arte Contemporânea. Em seus três anos de funcionamento a galeria cumpriu um importante papel de divulgadora destes novos artistas que surgiam no país, além dos jovens artistas já consagrados no eixo Rio-São Paulo como Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Marco Gianotti e outros. Com apenas três anos, a Galeria Pasárgada já se via inserida como uma das grandes galerias de arte do país, mesmo localizada fora do eixo Rio-SP (ANJOS, 2006, p. 181). E é em uma reportagem da Folha de dois anos mais tarde, em 04 de janeiro de 1991, que Marcantonio em um comentário sobre a formação de uma comissão para decidir quais projetos receberão incentivos governamentais agora é descrito não apenas como executivo, mas também como colecionador:

Marcantonio Vilaça, colecionador e gerente-comercial da algodoeira palmeirense SA diz: “Qualquer forma de incentivo é louvável. Só estranhei a comissão. Quem vai nomear seus integrantes? É muito vaga a exigência de que sejam pessoas de reconhecida notoriedade na área cultural. O problema é aprovar filmes com a Xuxa que não precisam de incentivos para existir. A comissão deveria também analisar o mérito dos projetos além de seu orçamento”. (GASPARIAN, 1991, p. E2).

É a partir desta primeira aparição sendo descrito como colecionador de arte que Marcantonio passa a marcar presença nas colunas de arte e, principalmente, na coluna Entrelinhas então comandada por Joyce Pascowitch: só em 1991 foram seis aparições. Em 14 de setembro deste ano a colunista reporta a presença de um grande colecionador norte-americano no país e que foi hospedado por Marcantonio: “A fim de conferir a estreia da bienal, o colecionador norte-americano Loris Diran pousa quinta-feira na cidade como hóspede de Marcantonio Vilaça” (PASCOWITCH, 1991a, p. 5-2). Já em 20 de outubro Joyce registra a presença de Robert Storre, então curador de Arte Contemporânea do MoMA, na cidade de São Paulo: “A fim de conferir as coleções de Adolfo Leirner, Augusto Livio Malzoni, Ricardo Akagawa, Marcantonio Vilaça e Kim

Esteve, o curador de Arte Contemporânea do MoMA, Robert Storre faz a partir de 13 de novembro um rasante pela cidade” (PASCOWITCH, 1991b, p. 5-2).

A partir destes episódios, já percebemos a enorme influência que Marcantonio exercia não só nacionalmente como também no circuito internacional de arte. Ainda em 20 de outubro Marcantonio Vilaça mostra alguns de seus itens pessoais de decoração ao jornal na coluna “Cama, mesa e banho”, incluindo obras de artistas que possuía em seu já amplo catálogo como a Luminária “cérebro em stand”¹¹ de Leda Catunda; quadros de Fábio Miguez e Nuno Ramos; árvore escultura “damas da noite” de Lia Menna Barreto; Quadro desenho de 1986 de Ester Grinspum (CAMA, 1997, p. d’16).

Figura 1 - Reprodução de Marcantonio posando para o jornal Folha de S. Paulo. 20/10/91.



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/>, acessado em setembro de 2022.

Em 13 de novembro de 1991 Joyce Pascowitch diz em sua coluna: “Marcantonio Vilaça pousou anteontem na cidade depois de uma intensa sessão-

¹¹ Cérebro em Stand, 1988, acrílica s/ tecido, acrílico e luz, 200x170cm.

cultural entre Barcelona, Paris e Madrid” (PASCOWITCH, 1991c, p. 5-2), informação essa que diz muito sobre a intensa vida de Marcantonio, que marcava presença em diversas exposições ao redor do mundo.

2.1.3 Marcantonio colecionador e galerista (1992 - 1999)

Muito embora a galeria Pasárgada vinha atuando intensamente não somente em solo pernambucano, mas também em todo território nacional, Marcantonio só passou a ser reconhecido efetivamente como galerista por parte dos jornais a partir do ano de 1992. Fato é que em 1991 que Marcantonio parte para São Paulo e logo no ano seguinte coloca em comodato por 20 anos para o MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da USP) cerca de 50 peças de sua coleção que contava com nomes como: Ângelo Venosa, Caetano de Almeida, Cristina Canale, Daniel Senise, Leda Catunda, Jorge Guinle, Nuno Ramos e Valeska Soares, entre outros. Trataremos deste comodato na seção 2.3.1 mais a frente.

No ano de 1992, Marcantonio Vilaça foi convidado por sua amiga e sócia Karla Camargo para juntos darem início a galeria Camargo Vilaça. Sobre este fato, Maria Bulhões ressalta a relevância que a crise econômica pela qual o país acabara de passar teve na formação de um novo perfil de galeristas no país, focados na internacionalização de obras nacionais ao buscar o mercado externo:

A crise econômica dos anos 90, com as restrições impostas ao mercado interno, por outro lado, parece ter concorrido para reformular o panorama de ausências da arte brasileira no mercado internacional, que se observava até então. Um novo tipo de atuação passou a ser conduzido por alguns galeristas, como Luiza Strina, Thomas Cohn e Camargo Vilaça, esta última criada bem mais recentemente (1992). Eles buscavam adequar-se às novas regras da globalização, trabalhando em regime de exclusividade, com um número restrito de artistas e investindo basicamente no seu reconhecimento. (BULHÕES, 2007, p. 272).

Nota-se então que o foco destes novos marchands se dava numa maior participação em eventos internacionais, como feiras e organização de mostras de seus artistas em galerias e museus de outros países. Essa internacionalização foi uma “importante alternativa de sobrevivência e consolidação frente à situação de retração do consumo na economia nacional a partir dos anos 90” (BULHÕES, 2007, p. 273).

Figura 2 - Convite para a inauguração da galeria Camargo Vilaça no dia 7 de maio de 1992 (frente).



Fonte: gentilmente cedido por MAC USP. Consulta realizada presencialmente em 7 de outubro de 2022.

Figura 3 - Convite para a inauguração da galeria Camargo Vilaça no dia 7 de maio de 1992 (verso).



Fonte: gentilmente cedido por MAC USP. Consulta realizada presencialmente em 7 de outubro de 2022.

E é impossível não perceber a importância que Marcantonio dava para a vivência em exposições. Freqüentador assíduo de vernissages, galerias, feiras e museus, era nestes lugares que ele fortalecia sua rede de contatos e expandia sua coleção. Um exemplo é o registro de 21 de novembro de 1993 feito por Paulo Giandalia na coluna Fotossíntese: “Foto de MV na vernissage da exposição de Beatriz Milhazes” (GIANDALIA, 1993, p. 8). Três anos depois deste registro (em 1996) a artista Beatriz Milhazes estaria acompanhada da galeria do marchand numa das mais importantes feiras de arte do mundo: a Art Chicago (ANJOS, 2006, p. 186).

Figura 4 - Foto de Paulo Giandalia retratando Marcantonio na vernissage da exposição de Beatriz Milhazes. 21/11/93.



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/>, acessado em setembro de 2022.

Em 1994, na coluna entrelinhas, Pascowitch registra passagens de artistas consagrados na galeria Camargo Vilaça. Em 10 de abril, a visita de Paula Trabulsi: “Foto de Paula Trabulsi na galeria de Marcantonio Vilaça e Karla Camargo” (PASCOWITCH, 1994a, p. 5-2). Em 2 de julho, a visita de Laura Vinci: “Fotos da preparação de obras da artista Laura Vinci na galeria Camargo Vilaça. Aguilar presente para ver as obras” (PASCOWITCH, 1994b, p. 5-2). Há inclusive registros no livro “Invenção de Mundos” organizado por Moacir dos Anjos (ANJOS, 2006, p. 113) de uma obra¹² da artista Laura Vinci deste mesmo ano presente na coleção do marchand.

¹² Sem título, 1994. ferro fundido, 220,5 x 16,5 x 25 cm.

Ileana Pradilla, no livro “Invenção de Mundos”, ressalta o sucesso imediato da galeria Camargo Vilaça: com menos de um ano de atuação, o marchand já havia conseguido reunir diversos artistas de grande representatividade, entre eles Lygia Pape e Iberê Camargo (ANJOS, 2006, p. 185). Sobre a galeria de Marcantonio e Karla, Bulhões reitera seu papel pioneiro e explica de que forma ela ressignificou o lidar com a arte no país:

A galeria Camargo Vilaça, por exemplo, aparece como um novo fenômeno, dispondo de hype em jornais, adotando o sistema de crediário ao negociar com museus, produzindo catálogos e eventos, atuando declaradamente no sentido de construir uma inserção internacional para seus artistas. Com uma visão política do circuito internacional da arte, fez bloco com latino-americanos contemporâneos na difusão internacional de seus artistas. (BULHÕES, 2007, p. 272).

Não demorou muito para que Marcantonio representasse artistas em bienais pelo mundo. Em 14 de outubro de 1994, o jornal Folha de São Paulo registra um fato interessante: “Marcantonio era dos mais exaustos anteontem na abertura da bienal devido a seu novo côté florista. É ele quem cuida da instalação¹³ de Valeska Soares com milhares de rosas. Abastecendo a dita cuja com flores frescas vindas diretamente de sua geladeira” (PASCOWITCH, 1994c, p. 5-2). Valeska Soares, inclusive, participou da mostra inaugural da galeria Camargo Vilaça em 1992 (ANJOS, 2006, p. 184).

No ano de 1996 Marcantonio já era considerado, nas palavras de uma reportagem de 03 de agosto, um dos galeristas “mais importantes do Brasil”. Esta reportagem em específico, chamada “Galeristas aprovam iniciativa”, tratava sobre um projeto pioneiro no país: o Antarctica Artes com a Folha¹⁴. Marcantonio comenta sobre a iniciativa:

O mapeamento das artes plásticas contemporâneas no Brasil [...] e a seleção dos artistas [...] agradou alguns dos galeristas mais importantes do país. Marcantonio Vilaça, da Camargo Vilaça, comentou a falta de iniciativas semelhantes ao Antarctica Artes com a Folha e a falta da participação da iniciativa privada no apoio à cultura, especialmente nas artes plásticas. Também elogiou os critérios de seleção: “Foi muito bom o modo como a escolha foi feita, com visita a ateliês e não baseada em currículos. Achei interessante a lista não ter se pautado por um conceito geográfico, e sim pela

¹³ Sem título 03 (From Fall), 1994, dimensões variadas.

¹⁴ Este projeto buscava mapear a produção contemporânea brasileira ao selecionar diversos artistas com menos de 32 anos de todo o país. A seleção foi feita pelos críticos Lisette Lagnado, Lorenzo Mammi, Stella Teixeira de Barros, Nelson Brissac Peixoto e Tadeu Jungle.

qualidade de produção. Conheço boa parte da lista, há grandes nomes. Vai ser um grande complemento à Bienal SP". (GALERISTAS, 1996, p. 5-3).

Tamanho era seu sucesso no cenário da arte nacional que Marcantonio logo tornara-se referência quando se falava sobre a nova arte brasileira. Ainda no ano de 1996, Vilaça participou de um debate acerca do mercado de arte para o jovem artista, acompanhado do então ministro da cultura Francisco Weffort, o crítico Alberto Tassinari, a videomaker Sandra Kogut e o artista Nuno Ramos. De acordo com a reportagem do dia 09/07 a respeito deste debate, Marcantonio diz que "um dos grandes problemas do mercado de arte no Brasil é a falta do comprador institucional, formado por empresas, museu e estado". Ele ainda completa: "na Europa e EUA, muitas empresas formam coleções que circularão e até serão doadas a museus. Isto dinamiza muito o mercado" (MERCADO, 1996, p. 4-7). Maria Bulhões destaca que a entrada de grupos empresariais no mercado da arte iniciou-se a partir da década de 70 consolidando-se cada vez mais desde então:

A relação do mercado de arte com grupos empresariais foi uma tendência que se implementou no Brasil a partir dos anos 70, consolidando-se gradativamente até os dias atuais. Não dispondo de instituições legitimadoras de grande peso, o sistema das artes ancorou progressivamente sua credibilidade no mercado que, fortalecido em termos de capital cultural, fez suas alianças com o capital social e o econômico. Os novos estratos, enriquecidos com o processo de desenvolvimento, eram em grande parte constituídos por executivos com amplos contatos internacionais, interessados em promover uma produção artística local, moderna e arrojada, compatível com o que viam nos grandes centros internacionais. (BULHÕES, 2007, p. 270).

Dois dias depois, em 11 de julho de 1996, a Folha publica a seguinte reportagem: "Weffort apoia criação de uma fundação". Nesta reportagem, o jornal apresenta alguns dos resultados daquele debate:

O galerista Marcantonio Vilaça criticou a falta de uma política de aquisição por parte de museus e inexperience de empresas com políticas de formação de acervo. Frisou também a necessidade de o estado assumir funções mínimas em relação ao mercado como o envio de obras de arte ao exterior. (WEFFORT, 1996, p. 4-3).

Ileana Pradilla ressalta a intensa atuação internacional de Marcantonio Vilaça e sua galeria no ano de 1996. Eles participaram ativamente (sendo a única representante brasileira) de algumas das principais feiras de arte do mundo: a Art Chicago, Arco e Art Basel. Na primeira, a qual já havia participado no ano anterior, apresentou diversos artistas do cenário nacional como Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Jac Leirner, Ernesto Neto, Leda Catunda, Rosângela Rennó, Valeska

Soares e Luiz Zerbini. Já a segunda, sediada na Espanha, tornaria Marcantonio membro do comitê organizador três anos depois (ANJOS, 2006, p. 186). Bulhões (2007, p. 273) porém, afirma que neste período “as novas presenças da arte brasileira nos mercados externos são descontínuas e desconectadas, dependendo basicamente das ações individualizadas e sujeitas a instâncias de legitimação externas”.

Em 19 de fevereiro de 1999 o jornal A Folha de São Paulo publicou uma reportagem sobre o sucesso do brasileiro na feira espanhola Arco:

Sucesso brasileiro rende dólares e contatos: O ano começou bem para a arte contemporânea brasileira no exterior. A 18ª edição da feira espanhola Arco rendeu, além de muitos comentários favoráveis, um saldo positivo para seus participantes. O galerista Marcantonio Vilaça, da galeria Camargo Vilaça, mal continha seu entusiasmo: “Vendi mais que em todas as edições anteriores do evento. Acho que vou me mudar para Madrid!” brincava o galerista no último dia do evento. O Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, na Galícia, comprou obras de três artistas: Lac Lerner, Efraim Almeida e Rosângela Rennó (o vídeo “Vulgo”). Outro sucesso foi Ernesto Neto que vendeu três obras (uma nem sequer estava na feira). Também foram vendidas obras de Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Adriana Varejão, e outros. Marcantonio Vilaça justifica o sucesso por dois motivos: um é a fidelidade ao evento, ao qual comparece há vários anos. O outro é a qualidade das obras expostas. É preciso ter um estande sólido, com obras importantes, escolhidas a dedo para chamar a atenção, disse Marcantonio. (FIORAVANTE, 1999, p. 4-4).

Ainda neste mesmo ano, agora em 09 de julho, a coluna Entrelinhas registra a presença de Marcantonio na feira Ibero-americana: “Como único galerista brasileiro na feira ibero-americana, em Caracas, Marcantonio Vilaça posa de júri domingo no salão de jovens artistas da Venezuela” (PASCOWITCH, 1999, p. 4-2). Aqui é importante ressaltar os diversos esforços por parte de Marcantonio e relatados por Ileana Pradilla (ANJOS, 2006, p. 186): com o objetivo de acabar com os preconceitos estruturais contra o povo e a arte latino-americana, Marcantonio com frequência organizava exposições de artistas latinos de projeção no exterior, como Doris Salcedo e Maria Fernanda Cardoso (Colômbia), José Antonio Hernández-Diez (Venezuela) e Fabian Marcaccio (Argentina). Sobre isto, Marcantonio disse:

Desde que abri a galeria, sempre tive a proposta de fazer exposições de latino-americanos. Aqui no Brasil sempre se olhou muito mais para europeus e norte-americanos. Quero acabar com essa ideia de que a arte latina é coisa cucaracha. (MOACIR, 2006, p. 186).

Em 05 de janeiro de 2000, cinco dias após sua prematura morte, o jornal Folha de São Paulo publicou a reportagem “Vilaça colocou pimenta no prato da arte” sobre

a vida e trabalho do marchand. De acordo com a reportagem, “se estivesse vivo, estaria em NY com a artista Adriana Varejão, um dos nomes que ajudou a construir, que abre sua primeira individual na cidade” (FIORAVANTE, 2000, p. 4-5). O Jornal do Brasil, ao noticiar a morte do marchand na edição do dia 2 de janeiro de 2000, ressalta o caráter internacionalizador de Marcantonio Vilaça:

Internacionalizar a arte contemporânea brasileira era uma das apostas de Marcantonio Vilaça desde que ele entrou neste mercado. Com ele, por exemplo, a obra de Ernesto Neto ficou conhecida no México, Estados Unidos e Austrália. Este ano, a maioria de seus artistas esteve presente nas primeiras mostras internacionais. “Só não vê quem não quer. Estamos em um processo de globalização e mesmo as galerias tradicionais dos Estados Unidos e da Europa buscam a internacionalização e um trabalho mais agressivo”, costumava defender (ENTERRADO, 2000, p. 4C).

2.2 Obras e artistas internacionalizados

A ideia desta seção é contextualizar de forma breve o histórico de alguns dos artistas que integraram a coleção Marcantonio Vilaça. Ao se observar as participações internacionais destes artistas, não necessariamente essas se deram única e exclusivamente por conta de Marcantonio. Entretanto, é nítida a importância que o marchand teve na internacionalização de diversos novos artistas à época e que hoje são nomes consagrados no cenário. Ileana Pradilla¹⁵ na cronologia de Ângelo Venosa, por exemplo, ressalta que ao longo de toda a década de 90 “o galerista será um dos principais agentes na divulgação da arte contemporânea brasileira no exterior”. Venosa, inclusive, participa da Bienal de Veneza de 1993.

Vejamos a seguir o histórico de alguns dos artistas colecionados por Marcantônio.

2.2.1 Adriana Varejão

Um dos nomes que mais se valorizou nas mãos de Marcantonio, Adriana Varejão inclusive é citada em uma reportagem presente na seção 2.1.3 deste trabalho que diz que a artista estreava sua primeira individual em Nova York. Marcantonio, entretanto,

¹⁵ Não há informações sobre a data em que essa cronologia foi escrita. Para ler mais: <https://www.angelovenosa.com/texto/cronologia.html>

não esteve presente para prestigiar tal feito pois havia falecido poucos dias antes. A exposição em questão é uma individual na *Lehmann Maupin Gallery*, Nova York, EUA. Contudo, a artista posteriormente participa de diversas outras mostras individuais, como por exemplo: Bildmuseet, Suécia (2000), Borås Konstmuseum, Suécia (2000), Adriana Varejão, The Institute of Contemporary Art/Boston (2014), Adriana Varejão: Kindred Spirits, Dallas Contemporary (2015) e mais recentemente Adriana Varejão: Talavera, Gagosian (2021). Além disto, Varejão participou de diversas exposições coletivas de museus internacionais de grande renome, como: Mapping¹⁶ - MoMA (1994), TransCulture - XLVI Bienal de Veneza (1995), New histories – ICA (1996), Brazil: body and soul – Guggenheim, Tempo¹⁷ – MoMA (2002) entre outras.

Elza Ajzenberg (2003) ressalta que “uma das artistas que [Marcantonio] mais valorizou foi Adriana Varejão”. Inclusive, a própria artista diz o seguinte em uma entrevista para o jornal Estado de São Paulo em 2 de janeiro de 2000: “Para a artista plástica Adriana Varejão, ‘ele será insubstituível. Vai fazer muita falta aos artistas. Todos estamos sentindo que acabamos de perder um pouco de estímulo’” (DURAN in AJZENBERG, 2003, p. 19).

Atualmente suas obras estão presentes nos seguintes museus internacionais¹⁸: ASU Art Museum - Tempe, EUA; Dallas Museum of Art - Texas, EUA; Ellipse Foundation - Cascais, Portugal; Fondation Cartier pour l'art contemporain - Paris; Fundación "la Caixa" - Barcelona, Espanha; Hara Museum of Contemporary Art - Tóquio, Japão; Museum of Contemporary Art - San Diego, EUA; SMAK - Ghent, Bélgica; Stedelijk Museum - Amsterdam, Holanda; The Solomon R. Guggenheim Museum - Nova Iorque, EUA; Tate Modern - Londres, Reino Unido; The Metropolitan Museum of Art - Nova York, EUA.

2.2.2 Ernesto Neto

Outro nome que ficou bastante conhecido em países como México, EUA e Austrália “graças aos esforços do galerista” (AJZENBERG, 2003, p. 19). Seu histórico

¹⁶ Participou com a obra Mapa de Lopo Homem (1992)

¹⁷ Participou com a obra Azulejões (2000)

¹⁸ Informações coletadas do site oficial da artista. Para mais informações: <http://www.adriavarejao.net/br/museus>

começa em 1987 com uma exposição coletiva no IBAC – Rio de Janeiro. Já sua primeira individual acontece no ano seguinte na Petit Galerie, também no Rio de Janeiro. No ano de 1996, Ernesto Neto realiza uma série de exposições individuais fora do Brasil: Galeria Elba Benítez - Madrid, Espanha; Christopher Grimes Gallery - Santa Monica, USA; Zolla-Lieberman Gallery - Chicago, USA e Espacio 204 - Caracas, Venezuela. Além disto, Neto tem obra comprada pelo Pompidou e expõe no Pantheon, em Paris. A partir daí o artista efetiva sua constante presença em individuais e coletivas fora do Brasil, tendo destaque algumas como: Nhó Nhó Nave - Contemporary Art Museum, Houston, USA (1999), Versiones del Sur - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha (1999) e Navedenga - MoMA, New York, USA (2010).

Figura 5 - Ernesto Neto - Sem título, mas com amor, 1990. Comodato Marcantonio Vilaça ao MAC.



Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2012/tridimensional/galeria.htm>, acessado em setembro de 2022.

Atualmente, suas obras encontram nos seguintes museus internacionais¹⁹: 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japão; Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha; Centre Georges Pompidou,

¹⁹ Informações coletadas no CV de Ernesto Neto desenvolvido pela galeria Fortes D'Aloia & Gabriel. Para mais informações: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/cv-ernesto-neto-12.pdf>

Paris, França; Centro de Arte Contemporáneo Málaga, Málaga, Espanha; Daros Latin America, Zurich, Suíça; Fundación “La Caixa”, Barcelona, Espanha; Fundación Televisa, México; Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, USA; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, USA; Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, Suécia; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, USA; MoMA, New York, USA; Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, USA; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Holanda; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha; Purchase Fund, Washington DC, USA; SFMoMA, São Francisco, USA; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA; TBA21, Vienna, Austria; The American Fund for the Tate Gallery Collection, London, UK; The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, USA; The Martin Margulies Family, Miami, USA e The Monsoon, London, UK.

Inclusive, em entrevista à Art Basel, Ernesto Neto detalha sua primeira participação na feira ressaltando o protagonismo de Marcantonio Vilaça nesse processo: “em 1998, Marcantonio Vilaça me convidou para participar do setor de Depoimentos da Art Basel. Era a primeira vez que a Camargo Vilaça [em São Paulo] – hoje Fortes D’Aloia & Gabriel – participava da feira e a primeira vez que eu participaria²⁰” (MY FIRST, 2020).

2.2.3 Jac Leirner

Muito embora não esteja presente no comodato com o MAC USP, Jac Leirner foi uma das artistas que Marcantônio ajudou a sustentar sua carreira já em ascensão na feira Art Chicago em 1996 (ver p. 43). Contudo, antes mesmo disto, Jac já marcava presença no MoMA em 1993 na exposição *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Tal mostra ocorreu de junho a setembro de 93 e contava com a presença do trabalho de diversos artistas brasileiros: Tarsila do Amaral, Waltercio Caldas, Sérgio Camargo, Leda Catunda, di Cavalcanti, Lygia Clark, Antonio Dias, Cícero Dias, Guignard, Krajcberg, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Nuno Ramos, Portinari, José Resende, Mira Schendel, Lasar Segall, Daniel Senise, Volpi e Tunga. Jac Leirner

²⁰ Tradução livre do trecho “in 1998, Marcantonio Vilaça invited me to participate in the Statements sector of Art Basel. It was the first time that Camargo Vilaça [in São Paulo] – now Fortes D’Aloia & Gabriel – was participating in the fair and the first time I would attend one”.

participou desta mostra com seis obras, sendo elas: Os Cem (1986), Os Cem (Furos) (1986), Os Cem (Roda) (1986), Pulmão (1987), Pulmão (1987) e To and From (Walker) (1991). Importante notar que a obra Os Cem (Roda) (1986) pertencia à Coleção Marcantonio Vilaça na época. Atualmente o MoMA possui três obras da artista em sua coleção: Pulmão (1987), Pulmão (1987) e Foi Um Prazer (1997).

Jac inicia sua trajetória de exposições em 1982 com a individual *Objetos Brancos e Imagens Objetuais* na Galeria Tenda, em São Paulo. Suas primeiras aparições no exterior são em exposições coletivas no ano de 1990: *Aperto 90*, Biennale di Venezia, Venice, Italy; *Transcontinental*, Ikon Gallery, Birmingham, England; *Contemporary Art Brazil/Japan*, Tokyo Central Museum, Tokyo, Japan; *Past Future Tense*, Winnipeg Art Gallery; *Vancouver Art Gallery*, Vancouver, Canada e *\$*, Gust Vasiliades Gallery, New York, USA. Já suas primeiras individuais fora do país ocorrem um ano depois, em 1991: *Currents*, The Institute of Contemporary Art, Boston, USA; *Museum of Modern Art*, Oxford, UK e *Viewpoints*, Walker Art Center, Minneapolis, USA.

Atualmente, obras da artista estão presentes nos seguintes museus internacionais²¹: Allen Memorial Art Museum - Oberlin College, Oberlin, USA; Art Gallery of Ontario, Ontario, Canadá; Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, Austin, USA; Caixa Geral de Depósitos, Culturgest, Lisboa, Portugal; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, USA; Centro Galego de Arte Contemporaneo, Santiago de Compostela, Espanha; Coleção Cisneros, Caracas, Venezuela; Colorado University Art Museum, Boulder, USA; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, USA; MOCA, Los Angeles; MoMA, New York, USA; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha; Museo Tamayo, Mexico City, México; Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Bélgica; Phoenix Art Museum, Phoenix, USA; SFMoMA, San Francisco, USA; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA; Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Alemanha; Tate Modern, London, UK; The Bohlen Foundation, New York, USA; University of Essex Collection of Latin American Art, Essex, UK e Walker Art Center, Minneapolis, USA.

²¹ Informações coletadas no CV de Jac Leirner desenvolvido pela galeria Fortes D'Aloia & Gabriel. Para mais informações: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/cv-jac-leirner-4.pdf>

2.3 O marchand e o MAC

É evidente a estreita relação que Marcantonio Vilaça e o Museu de Arte Contemporânea da USP desenvolveram ao longo das décadas de 80-90. Por isto, nesta seção buscaremos compreender de forma mais aprofundada como se construiu a relação entre Marcantonio e o MAC USP, entender o comodato de 1992²² em mais detalhes e, por fim, analisar a exposição “Marcantonio Vilaça – passaporte contemporâneo” ocorrida em 2003 no museu. Para tanto, foi realizada em 2 de agosto de 2021 uma entrevista com a então diretora do MAC USP, Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. A entrevista completa está disponível no *anexo 2*. Não obstante, é necessário aqui evidenciar de forma enfática que a realização desta etapa da pesquisa foi possibilitada por meio da eficiente e colaborativa equipe do MAC USP, que ao longo da feroz pandemia de COVID-19 esteve sempre disposta a atender nossas demandas e nos receber.

2.3.1 O comodato ao MAC

O comodato ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo representa um importante capítulo no histórico de parte das obras colecionadas por Marcantonio Vilaça. Estar presente na coleção de um museu do calibre do MAC USP (ainda que em comodato) significa receber chancela por parte da história da arte. Sobre isso, a professora Ana Magalhães complementa:

Uma coleção de obras que são doadas, ou vem em comodato para o acervo de um museu, passam para um outro patamar. Elas estão entrando num espaço de consagração. Como se diz na sociologia da arte: O museu é um estágio de consagração da obra de um artista. Claro, essa consagração pode ser discutida porque ela pode entrar e não ter visibilidade nenhuma quando ela não é exposta e fica na reserva técnica. Quando a gente fala de uma obra que ganha visibilidade dentro do museu através das exposições como parte de um comodato, de uma doação, entende-se que o museu, efetivamente, é esse estágio elevadíssimo de permanência de um artista dentro do sistema das artes. O potencial dele virar efetivamente ele virar um objeto, um nome de referência e aquela obra virar uma obra de referência para a narrativa da história da arte é muito grande (MAGALHÃES, 2021).

As negociações do comodato iniciam quando Marcantonio Vilaça realiza, no dia 07/04/1992, um contato com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de

²² Informações das obras em comodato foram gentilmente cedidas pelo MAC USP e estão disponíveis no *anexo 1*.

São Paulo inicialmente propondo o comodato de quarenta obras suas por 15 anos e com o objetivo posterior de uma doação definitiva. São obras de diversos artistas, como: Ângelo Venosa, Caetano de Almeida, Carlito Contini, Carlos Bevilacqua, Cristina Canale, Daniel Senise, Edgar Racy, Eduardo Climachauska, Paulo Climachauska, Ernesto Neto, Frida Baranek, Gustavo Rezende, Hilton Berredo, Iole de Freitas, Jorge Duarte, Jorge Guinle, Leda Catunda e Marco Gianotti. Neste primeiro contato, o marchand impõe apenas duas condições ao museu: i) sempre constar, em etiquetas de exposição e em catálogos, o seu nome como proprietário e ii) sempre que uma obra sua for emprestada a outra instituição ele seja avisado. O memorando relatando este contato inicial foi gentilmente fornecido pelo MAC USP e encontra-se no anexo 3.

No dia 03 de junho de 1992 a então diretora do MAC USP, Ana Mae Barbosa, responde a Marcantonio Vilaça que foi solicitado à consultoria jurídica da USP orientação quanto ao contrato que o MAC poderia firmar com o marchand. A professora ainda informou que, caso ele estivesse de acordo, poderiam prosseguir na determinação da lista de obras a serem oferecidas em comodato. No anexo 4, encontra-se a referida carta enviada a Marcantonio. Em um memorando interno do MAC de 23 de junho de 1992, nota-se que o museu tinha pressa na escolha das obras em comodato pois havia a expectativa de incluir possíveis esculturas na mostra inaugural do então prédio novo, localizado à época diante da antiga reitoria da Universidade de São Paulo. Este memorando encontra-se no anexo 5.

No dia 25 de junho de 1992, Marcantonio responde à diretora Ana Mae Barbosa acusando o recebimento da carta por ela enviada e ressalta a informação que todas as quarenta obras ofertadas foram adquiridas por compra ao longo dos últimos quinze anos. Diz ainda que aguarda a visita dos representantes do museu para a escolha dos trabalhos. A carta encontra-se no anexo 6. No dia 23 de julho de 1992 é apresentada em memorando interno uma primeira minuta de contrato de comodato a ser enviada a Marcantonio Vilaça. Nela estão todas as informações referentes aos objetos, prazos, obrigações do comodante e comodatário, rescisão e foro. Entretanto, este é apenas um rascunho preliminar do posterior contrato a ser assinado por ambas as partes. É então que, finalmente, no dia 03 de agosto de 1992, o MAC por meio de sua diretora Ana Mae Barbosa, envia a minuta do contrato de comodato para análise e aprovação de Marcantonio. Tal minuta encontra-se no anexo 7. É um contrato relativamente

simples que exprime as informações necessárias ao comodato. Vale destacar que o prazo estipulado para este comodato foi de 20 anos, podendo ser prorrogado desde que haja interesse de ambas as partes.

Gabriela Wilder (WILDER in AJZENBERG, 2003, p. 25) ressalta que o aceite deste comodato à época foi um tanto quanto “problemático”. Isto porque Marcantonio, além de colecionador, era também um conhecido *marchand*, fazendo com que aspectos éticos deste comodato fossem considerados. Entretanto, constatou-se que a inicial lista de quarenta obras oferecidas por Marcantonio cobririam diversas lacunas presentes no então acervo do museu, além de apresentarem inegável qualidade. Além disto, a autora destaca outros pontos do acordo firmado entre a instituição e o marchand:

Assim, quando há 11 anos o jovem Marcantonio Vilaça apresentou à direção do Museu uma lista de 50 obras de artistas brasileiros emergentes, que certamente cobririam importantes lacunas no acervo contemporâneo do MAC USP, dúvidas quanto ao aspecto ético da questão foram levantadas. Porém, as obras apresentavam tal interesse e qualidade, além de a proposta garantir ao MAC USP a "propriedade" por 20 anos com a intenção de no final da vigência do contrato as obras serem doadas à instituição, que o Conselho do MAC USP se decidiu pela celebração do comodato (WILDER in AJZENBERG, 2003, p. 25).

No dia 18 de agosto de 1992, o MAC envia um representante do museu à galeria Camargo Vilaça para um levantamento de dados técnicos a respeito das obras. Além disto, há também uma nova relação de 49 obras que integrariam o comodato, nove a mais do que o previsto inicialmente. Esta relação inicial encontra-se no anexo 8. Num segundo momento, o MAC elabora uma outra relação de obras, agora com o acréscimo de mais outras seis obras como solicitado pelo marchand. Agora, a relação conta com 55 obras e possui os seguintes dados: artista, título, data, técnica, dimensões, valor do seguro, data de aquisição e local para retirada. Ela encontra-se no anexo 9.

Finalmente, no dia 29 de outubro de 1993 MAC e Marcantonio Vilaça assinam o contrato final de comodato. Tal contrato compreende todas as obrigações de ambas as partes e também a lista final de obras a serem colocadas em comodato, totalizando 50 peças. Tais informações encontram-se no anexo 10.

Sobre a importância deste comodato, a atual diretora do MAC USP, Ana Magalhães, destaca o caráter inovador e complexo da coleção desenvolvida por Marcantonio Vilaça ao longo de sua carreira:

O perfil dela era entendido como esse perfil de cobrir a geração da década de 80. É uma coleção de enorme prestígio porque, de fato, Marcantonio Vilaça tinha feito esse esforço não só de descentralização, como também de apresentar os artistas brasileiros para o ambiente Internacional. E de artistas que ele também contemplava na coleção que tinham essa circulação Internacional. Pela primeira vez isso num momento de reabertura do Brasil depois de um longo fechamento por conta da ditadura militar. Não que as obras brasileiras não circulassem lá fora, mas a reabertura política tem um papel muito importante também na revalorização, porque é um momento de revalorização, inclusive, do ambiente da Bienal de São Paulo. Me parece que esse conjunto de obras que ele legou para o museu em comodato, foi um conjunto significativo e representativo desse processo nos anos 80 (MAGALHÃES, 2021).

Além disto, a professora Ana Magalhães fala sobre a importância do comodato ao longo do período que permaneceu no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo:

Até 2018 a família havia mantido o comodato no MAC e as obras estavam em constante exposição no museu. Eu mesma comecei minha carreira na USP dentro do MAC em 2008, e neste período de 2008 a 2017 eu me lembro de pelo menos duas ou três exposições realizadas e que eram dedicadas só sobre a coleção MV. Uma delas inclusive curada pela professora Lisbeth²³, muito provavelmente a última que ocorreu. Quando fomos para a nova sede em 2012-2013 uma das obras de destaque da coleção Marcantonio Vilaça era justamente uma peça do Ângelo Venosa, que era da mesma época de outra peça que, depois, o próprio artista doou para o museu e que nós acabamos por expor num lugar que chamamos de clareira, ficando lá de 2018 até agora (MAGALHÃES, 2021).

A obra de Ângelo Venosa a qual se refere a professora Ana Magalhães é a peça *Sem título*, 1987 (fibra de vidro, tridimensional - 121 cm x 450 cm x 143 cm). De acordo com a documentação cedida pelo museu²⁴, ao longo de seu comodato ela participou das seguintes exposições (sem contar os empréstimos): 1. Arte Brasileira Anos 80/90: Destaques do Acervo, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 08/04/97 a 22/09/97; 2. Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03; 3. Olhar Impertinente, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 11/09/04 a 02/01/05; 4. Arte

²³ Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

²⁴ Informações das obras em comodato foram gentilmente cedidas pelo MAC USP e estão disponíveis no *anexo 1*.

Contemporânea: Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 5. Tridimensionais do Acervo, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 20/12/07 a 06/04/08; 5. O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - térreo - São Paulo, SP, de 28/01/12 a 16/12/13; 6. Exposição Permanente na Nova Sede Ibirapuera, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - São Paulo, SP, de 16/12/13 a 13/05/18. Obs.: Em 16/12/2013, a mostra da qual fazia parte, no piso térreo, foi encerrada, mas esta obra continuou em exibição, na mesma posição; Retirada em 14/05/2018 para ser devolvida ao comodante/proprietário.

Figura 6 - Sem Título, Ângelo Venosa (1987).



Fonte: www.angelovenosa.com/obra/sem-titulo-15, acessado em setembro de 2022.

No dia 03 de maio de 2002, dois anos após a morte de Marcantonio Vilaça, o Sr. Marcos Vinícios Vilaça (pai de Marcantonio) envia uma carta (anexo 11) informando à então diretora do museu, a profa. Elza Ajzenberg, que todas as obras da coleção de seu filho haviam sido doadas ao Estado de Pernambuco para serem expostas no Centro Cultural Tacaruna em uma área específica chamada Espaço Marcantonio Vilaça de Arte Contemporânea. Solicita também que as 50 obras colocadas em comodato no MAC sejam devolvidas com urgência. Marcos Vinícios ainda cita duas obras do artista Nuno Ramos que nunca haviam sido descaixotadas. Entretanto, sobre estas obras, o próprio museu já havia mapeado esta situação um ano antes. O setor de catalogação do museu listou num memorando interno cinco obras da coleção Marcantonio Vilaça com problemas de conservação.

Dentre elas, estão as duas obras de Nuno Ramos que nunca haviam sido tiradas da caixa pois já haviam chegado ao museu com sérios problemas de conservação.

Após conversas entre os familiares de Marcantonio e o MAC entre os anos de 2004 e 2005, ambos concordam renovar o comodato por mais dez anos e também em substituir as seguintes obras do comodato inicial: Pindorama X, de Hilton Berredo, duas obras Sem título de Nuno Ramos e a série (24 peças) sem título, de Jorge Guinle. Não foi encontrado registro da efetiva realização desta substituição, entretanto, documentos²⁵ relatam que essas obras foram retiradas do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. Além disto, as obras permaneceram em depósito no MAC USP até sua devolução ao proprietário, representado por Rodrigo O. Vilaça, em 19 de abril de 2018. Em novembro de 2015, iniciaram-se tratativas para renovar novamente o comodato, uma vez que havia vencido em março daquele ano. A comissão de pesquisa do MAC, em dezembro de 2015, votou então favoravelmente à renovação do comodato.

Entretanto, após 26 anos da data inicial, o comodato se encerra no dia 14 de maio de 2018 após a solicitação de retorno das obras para o acervo da família. A lista final das cinquenta obras devolvidas foi gentilmente cedida pelo MAC e encontra-se no anexo 1. É evidente que a saída da importante coleção Marcantonio Vilaça deixou uma enorme lacuna no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Sobre isso, a professora Ana reitera:

Então, para o museu, deixar de ter esse comodato lá ou a efetiva doação dessas obras foi realmente uma lacuna. Abriu um buraco na nossa coleção. A gente falou do Ângelo Venosa, mas estou me lembrando, por exemplo, de uma obra da Leda Catunda, que era uma artista que estava justamente se projetando naquele momento no ambiente da Bienal de São Paulo e no processo também de circulação dela Internacional. Ela ganha uma proeminência. Além de outros artistas dessa geração. Então, de fato, a saída da coleção deixou uma lacuna (MAGALHÃES, 2021).

A obra da artista Leda Catunda que a professora Ana se refere é a instalação *Meias* (acrílica sobre meias sobre tela, tridimensional - 372 cm x 257 cm x 3 cm) de 1989. Essa obra participou, de acordo com o MAC²⁶, das seguintes exposições: 1. Arte Híbrida, FUNARTE - Galeria Rodrigo de Melo Franco - Rio de Janeiro, RJ, de

²⁵ Anexo 1, por exemplo.

²⁶ Informações das obras em comodato foram gentilmente cedidas pelo MAC USP e estão disponíveis no *anexo 1*.

08/03/89 a 07/04/89; 2. Arte Híbrida, Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAMSP - São Paulo, SP, de 27/04/89 a 21/05/89; 3. Arte Híbrida, Espaço Cultural BFB - Porto Alegre, RS, de 01/06/89 a 30/06/89; 4. MAC: Anos 80 e 90, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 09/04/98 a 31/05/98; 5. Brasil Anos 80 e 90: Obras da Coleção, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 01/10/98 a 09/03/00; 6. Exposição Permanente: a Coleção, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 17/04/02 a 24/07/02. Obs.: Entra em exposição em 17/04/02 para substituir a obra de Sandra Cinto (coleção particular). Retirada de exposição em 24/07/02. Retorna à mostra em 31/07/02; 7. Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03; 8. Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09; 9. Pintura como Meio - 30 Anos, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - 8º andar - São Paulo, SP, de 15/03/14 a 24/08/14.

Figura 7 - Meias, Leda Catunda (1989).



Fonte: www.ledacatunda.com.br, acessado em setembro de 2022.

2.3.2 Marcantonio Vilaça: Passaporte contemporâneo

Nos dias 28 de agosto de 2003 a 23 de setembro de 2003 o MAC USP realizou a exposição Marcantonio Vilaça: Passaporte contemporâneo. Curada pela então diretora do museu, Elza Ajzenberg, a mostra exibiu as 50 obras da coleção Marcantonio Vilaça que estavam em comodato no museu. No catálogo da exposição, Elza diz:


A coleção exposta não é exaustiva. Propõe uma reflexão sobre as experiências e opções estéticas de seu colecionador, conhecido como personagem apaixonado por seu ofício. A mostra procura expressar as buscas poéticas de Marcantonio, motivadas pelos seguintes módulos: sedução de um olhar que celebrou o seu próprio tempo, concepção de uma arte apoiada não em convicções, mas em incertezas e, explosão do suporte valorizando o cerne da matéria e ambiguidade. Esses módulos não obedecem ordem cronológica, nem esgotam a visão de Vilaça (AJZENBERG, 2003, p.11).

Ao se observar não somente as obras em comodato, mas também a coleção Marcantonio como um todo, fica nítido que as escolhas de Marcantonio partiam quase que sempre de seu gosto pessoal e, também, intuição. Ajzenberg (2003, p. 11) o classifica como um “artista do ver e do sentir”. Afirma ainda que Vilaça foi além da beleza como simetria e rejeitou dogmas e cânones da arte do momento, preferindo sempre o ousado e inusitado.

Esta mostra reuniu não apenas as obras do comodato, mas também outras obras dos artistas presentes na coleção Marcantonio Vilaça. Abaixo, a lista de obras:

Tabela 1 - Artistas e obras presentes na exposição Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, 2003.

Artista	Obra	Ano
Ângelo Venosa	Sem título	1987
	Sem título	1989
Caetano de Almeida	Bacalhau	1988
Carlito Contini	Sem título	1987
Carlos Bevilacqua	Passarinho	1989
Cristina Canale	Rio 40°	1987
Daniel Senise	Sem título	1985
	Sem título	1984/85
Edgar Racy	Sem título	1991
Eduardo Climachauska e Paulo Climachauska	Sem título	1991
Ernesto Neto	Sem título	1990
Frida Baranek	Sem título	1989

 Obra do acervo MAC

Gustavo Rezende	Sem título	1990	
Hilton Berredo	Pindorama II	1989	
	Pindorama V	1989	
	Pindorama X	1989	
Iole de Freitas	Sem título	1990	
	Sem título	1992	
Jorge Duarte	A ratoeira inútil	1986	
Jorge Guinle	Sem título	1981	
Leda Catunda	Meias	1989	
	Onça Pintada n° 1	1984	
Marco Gianotti	Sem título	1989/2003	
Nuno Ramos	Sem título	1988	
	Sem título	1989	
	Sem título	1984	
	Sem título	1988	
Paolo	Sem título	1989	
Paulo Monteiro	Quarto Perdido	1986	
	Sem título	1985	
Sandra Tucci	Sem título	1989	
	Poeira Espanhola	1991	
Sérgio Romagnolo	São Jorge	1989	
	Sem título	1991	
Valeska Soares	Fonte	1991	

Fonte: Ajzenberg (2003, p. 63-64), elaboração própria.

Importante notar que, com exceção de Iole de Freitas (1945) e Jorge Guinle (1947), todos os artistas do comodato são nascidos entre os anos de 1954 e 1964 (WILDER in AJZENBERG, 2003, p. 25). Isso nos mostra um pouco do caráter da coleção construída por Marcantonio Vilaça: artistas jovens e que se tornaram conhecidos no início ou ao longo dos anos 80. Nota-se também que há uma variedade enorme de suportes na coleção de Marcantonio: desenhos, esculturas, relevos, pinturas e outros. E é este caráter plural e inovador que a exposição de 2003 busca explorar.

3 PATRICIA PHELPS DE CISNEROS

Nascida e criada em Caracas, na Venezuela, Patricia Phelps de Cisneros desde cedo recebeu influências de seu bisavô, William Henry Phelps, um famoso empresário e ornitólogo que nos anos 40 catalogou diversas espécies de aves da América do Sul e publicou suas descobertas no Museu Americano de História Natural, em Nova York. Patricia creditou a atenção meticulosa de seu bisavô à classificação das aves tropicais como inspiração para sua consciência do alto nível de cuidado e catalogação necessários para preservar uma coleção e disponibilizá-la para estudo.

Suas tendências artísticas, além de todo o contexto familiar, tiveram grande influência do contexto ao qual a cidade de Caracas vivia naquele período da década de 50:

Crescer na cosmopolitana cidade de Caracas na década de 50 fez com que ela tivesse uma exposição diária a magníficos exemplos de arte e arquitetura modernas públicas as quais influenciaram não somente seu senso estético como também sua fixação de que a arte deveria ser compartilhada com uma grande audiência²⁷ (COLECCIÓN, 2018b, s/p).

Além disto, de acordo com o próprio site da CPPC, Patricia foi desde cedo encorajada por seus pais a expandir seus horizontes por meio da educação e trabalho, o que futuramente tornaram-se pilares centrais em sua *Fundación Cisneros*. Entretanto, antes mesmo da fundação existir, Patricia fez parte de uma organização chamada *Accion Internacional*. O site da coleção explica que o objetivo desta ONG era (e ainda é) “ajudar pessoas a com poucos recursos a desenvolver qualidades de autossuficiência e autonomia ao passo que os próprios voluntários da *Accion* encorajavam o desenvolvimento econômico e comunitário trabalhando junto às comunidades as quais eles serviam para identificar necessidades e formular soluções²⁸” (COLECCIÓN, 2018b, s/p).

²⁷ Tradução própria do trecho “Habiendo crecido en la cosmopolita ciudad de Caracas en la década de los cincuenta, Patricia estuvo expuesta diariamente a importantes ejemplos de obras de arte públicas y arquitectura modernista, las cuales marcaron no solo su gusto estético sino su determinación sobre la necesidad de compartir el arte con un amplio público.” Retirado do endereço: <https://www.coleccioncisneros.org/founder>

²⁸ Tradução própria do trecho “ayudar a las personas de bajo recursos a desarrollar cualidades de autosuficiencia y autonomía. Desde sus orígenes, los voluntarios de Acción alentaron el desarrollo económico y comunitario mediante el trabajo con las comunidades que atendían para identificar necesidades y formular soluciones.” Retirado do endereço: <https://www.coleccioncisneros.org/founder>

Não obstante, foi nos anos 70 que, juntamente de seu marido Gustavo A. Cisneros, deram início ao que seria a *Fundación Cisneros*: um local cujos objetivos primários seriam amparar e promover a educação na região latina ao passo que buscaria a difusão das contribuições e heranças culturais oriundas da América Latina para todo o mundo. Quanto à arte propriamente dita, o primeiro programa da *Fundación* voltado para o assunto surge no começo da década de 90: a *Colección Patricia Phelps de Cisneros*.

É bacharel em Filosofia pelo Wheaton College em Massachusetts onde estava particularmente interessada na filosofia educacional de Alfred North Whitehead: sua visão era de que a educação poderia melhorar a vida das pessoas ao conectar o pensamento e a ação, permitindo assim que a imaginação possuísse lugar na vida das pessoas. Percebe-se ao longo deste estudo que este ideal norteou grande parte dos projetos e ações da colecionadora. Sua coleção, ao buscar a difusão da arte latina por meio de doações, impulsionava a curiosidade e a imaginação dos receptores das obras – museus ou visitantes. Os museus que recebiam as peças eram instigados a aprofundarem-se nos estudos das artes e culturas latinas, objetos tão ausentes dos grandes centros.

Patricia, em 2003, recebeu um título *Honoris Causa* pelo Wheaton College em Artes. Além disto, recebeu também o título de doutorado honorário em Letras Humanas do Graduate Center of the City University of New York em 2015.

3.1 A construção da Colección Patricia Phelps de Cisneros

Patricia e seu marido começam, a partir da década de 70, seus extensos trabalhos de colecionismo ao realizar viagens pela América Latina. Ao visitar artistas, galerias e museus, começou a comprar e colecionar obras e, conseqüentemente, imergia na então dura realidade de artistas latino-americanos frente a sua pouca (ou quase nenhuma) representação internacional. E é a partir deste pilar que Patricia funda no início da década de 90 a *Colección Patricia Phelps de Cisneros*: trazer visibilidade e impacto à maneira como a história da arte da América Latina é vista e apreciada pelo mundo. O site da Coleção nos mostra a gênese do que hoje é a CPPC:

Patricia e Gustavo Cisneros começaram a comprar obras de arte logo após seu casamento, e os olhos de Patricia foram atraídos pela elegância, austeridade e rigor da abstração geométrica. Embora os exemplos fossem abundantes em toda a América Latina, eles foram subestimados na época. Aos poucos, Patricia foi adquirindo o núcleo do que viria a perceber, com alguma surpresa, ser um acervo significativo de obras de arte, com as responsabilidades que tal posse acarretava. Tornou-se conhecida, na década de 1990, como Colección Patricia Phelps de Cisneros – ou, abreviadamente, CPPC²⁹ (COLECCIÓN, 2018b, s/p).

Atualmente a Coleção se divide em cinco frentes: Arte moderna (abstração geométrica), Arte contemporânea, Arte colonial (latino-americana), Orinoco (objetos etnográficos e documentações acerca de doze das tribos indígenas que habitavam a bacia do Rio Orinoco, na Venezuela) e Artistas viajantes na América Latina (obras e documentações de artistas que exploraram e trabalharam na América Latina e Caribe durante os séculos XVII, XVIII e XIX).

A coleção de arte moderna compreende uma grande diversidade de artistas latino-americanos do século XX, mas principalmente os nomes centrais dos movimentos da abstração geométrica em países como Argentina, Brasil, Uruguai e Venezuela. Além de peças latinas, a coleção também inclui alguns artistas norte-americanos e europeus nesta seção. De acordo com a Coleção, são nomes cuja produção está “continuamente inserida no diálogo entre artistas da região e a história da arte ocidental³⁰” (COLECCIÓN, 2018b, s/p). Além disto, a própria coleção explica que o que une todos os trabalhos desta seção é “a visão de uma América Latina que é ampla, diversificada e profundamente integrada na história da arte mundial³¹” (COLECCIÓN, 2018b, s/p). A coleção de Arte Moderna da CPPC inclui nomes como: Alfredo Volpi, Franz Weissmann, Jesús Soto, Lygia Pape, Alejandro Otero, Hélio Oiticica, Judith Lauand, Alfredo Hlito, Gego, Willys de Castro, Geraldo de Barros, Milton Dacosta, Carlos Cruz-Diez, Sérgio Camargo, Joaquín Torres-García, Lygia Clark, Tomás Maldonado e Mira Schendel.

²⁹ Tradução própria do trecho: “Patricia y Gustavo comenzaron a adquirir obras de arte al poco tiempo de casarse, y el ojo de Patricia se vio atraído inicialmente por la elegancia, austeridad y rigor de la abstracción geométrica. Aunque había numerosos ejemplos en América Latina, eran relativamente poco valorados en aquellos años. Poco a poco Patricia fue adquiriendo el núcleo de lo que eventualmente reconocería, con algo de sorpresa, como una colección significativa de obras de arte, con toda la responsabilidad que eso conlleva. En la década de los noventa se dio a conocer formalmente como la Colección Patricia Phelps de Cisneros, o CPPC.”

³⁰ Tradução própria do trecho: “artistas europeos y norteamericanos cuya producción está siempre presente en el diálogo que mantienen los artistas de la región con la historia del arte occidental.”

³¹ Tradução própria do trecho: “la visión de una América Latina amplia, diversa, y profundamente integrada a la historia del arte mundial.”

A coleção de arte contemporânea da CPPC é composta quase que toda por artistas latino-americanos, não obstante alguns artistas de outras regiões também estão presentes, o que reflete a natureza global da produção contemporânea de arte. A CPPC, além de colecionar obras contemporâneas, também mantém o trabalho de diversos artistas contemporâneos ao continuamente comprar obras de artistas vivos, oferecer residências e programas educacionais. Fazem parte da coleção de arte contemporânea da CPPC artistas como Tania Pérez Córdova, Amalia Pica, Daniel Steegmann Mangrané, Pia Camil, Federico Herrero, Iosu Aramburu, Thiago Rocha Pitta, Irene Kopelman, Suwon Lee, Mario García Torres, Luis Molina-Pantin, Fernanda Laguna, Jessica Lagunas, Ana María Millán, Osías Yanov, Dulce Gómez, Laura Anderson Barbata, Leandro Katz, Christian Vinck, Gilda Mantilla e Raimond Chaves.

A coleção de arte colonial, por sua vez, consiste em pinturas, móveis, e objetos religiosos confeccionados na Venezuela ao longo do período Hispânico e Republicano (começo do séc. XVII – metade do séc. XIX). Além disto, esta coleção inclui objetos desta mesma época em outros países latino-americanos. A coleção abarca artistas como: Fernando Álvarez Carneiro, Buenaventura José Guiol, Juan José Landaeta, José Ramón Cardozo, Juan Pedro López, Antonio José Landaeta e Domingo Tomás Núñez.

A coleção Orinoco compreende um vasto conjunto de objetos e documentações originárias de doze tribos localizadas ao longo da bacia do Rio Orinoco, na Venezuela: De'áruwa (Piaroa), Ye'kuana, Yanomami, Híwi (Guahibo), E'ñepa (Panare), Wakuénai (Curripaco), Baniva, Baré, Puinave, Warekena, Tsase (Píapoco) e Hoti.

Por fim, a coleção "*Artistas Viajeros a Latinoamérica*" (aqui traduzida como *Artistas viajantes na América Latina*) consiste em obras produzidas do início do séc. XVII até o final do séc. XIX que, em conjunto, buscam sistematizar a história e o desenvolvimento da pintura de paisagem na América Latina:

Este se reseña desde los comienzos de este género pictórico, marcados por la llegada del pintor holandés Frans Post al Brasil en 1637 y por el arribo, a lo largo del siglo XIX, de numerosos artistas viajeros, procedentes de Europa y los Estados Unidos, hasta el surgimiento, a finales de esa centuria, de escuelas nacionales de pintura en muchos países del continente (COLECCIÓN, 2018c, s/p)³².

³² Tradução: Revisita-se desde os primórdios desse gênero pictórico, marcado pela chegada do pintor holandês Frans Post ao Brasil em 1637 e pela chegada, ao longo do século XIX, de inúmeros artistas

Fazem parte da coleção Artistas viajantes na América Latina diversas pinturas, desenhos, aquarelas, impressões e fotografias que, em conjunto, transmitem os “desafios que a representação do ambiente natural da América Latina representou para os primeiros artistas que viajaram para a região, muitos dos quais com sólida formação acadêmica europeia³³” (COLECCIÓN, 2018c, s/p). Fazem parte deste grupo, artistas como: Auguste Morisot, José María Velasco, Bernhard Wiegandt, Admiral Sir Michael Seymour, Ferdinand Bellermann, Norton Bush, Camille Pissarro, Martin Johnson Heade, Robert Ker Porter, Anton Goering, Frans Jansz Post, Alessandro Ciccareli, Johann Moritz Rugendas, Émile Goury, Conrad Wise Chapman, Eduard Hildebrandt, Nicolas-Antoine Taunay e Frederic Edwin Church.

No prefácio do catálogo *Making art concrete: works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, James Cuno explicita que “esta exposição foi possível somente pela generosidade da *Colección Patricia Phelps de Cisneros*. A *Colección Cisneros* é uma das maiores coleções de arte moderna do mundo e a maior coleção de arte geométrica da Argentina e Brasil do mundo” (GOTTSCHALLER et al., 2017).

A *Colección Cisneros* vem desenvolvendo ao longo de todos os anos de sua trajetória um grande esforço em disponibilizar as obras de arte de seu acervo por meio de exposições, empréstimos e até mesmo doações. Mais de 60 exposições da coleção e inúmeros empréstimos de curto e longo prazo para instituições em todo o mundo ocorrem desde 1999, tudo isto com o objetivo final de integrar a arte latino-americana ao cânone da história da arte global.

A partir deste ponto, versaremos sobre essa forte atuação internacional até aqui citada ao utilizarmos como exemplo uma importante doação realizada pela Colección em 2018 para diversos museus ao redor do mundo.

viajantes da Europa e dos Estados Unidos, até o surgimento, no final daquele século, de escolas nacionais de pintura em vários países do continente (COLEÇÃO, 2018c, s/p)

³³ Tradução própria do trecho: “intento de representar la naturaleza latinoamericana a los primeros artistas que viajaron por la región, muchos de los cuales traían consigo una sólida formación académica europea.”

3.2 A doação de 2018

No dia 10 de janeiro de 2018, a *Colección Patricia Phelps de Cisneros* anunciou uma grande doação a seis grandes museus da América do Sul, Estados Unidos e Europa: duzentas e duas obras de sua coleção de arte contemporânea latino-americana. Abrangendo noventa e um artistas de vinte e dois países diferentes, esta doação faz parte de uma iniciativa global de longo prazo apoiada pelo casal Gustavo e Patricia Cisneros além de seus filhos. De acordo com as próprias palavras do site da CPPC, “esta iniciativa buscou promover um maior reconhecimento da diversidade, sofisticação e variedade da arte provinda da América Latina”³⁴. Esta doação foi composta por: 88 obras ao Museum of Modern Art (MoMA), 39 obras ao Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 8 obras ao Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 10 obras ao Museo de Arte de Lima (MALI), 12 obras ao Bronx Museum of the Arts e 45 obras ao Blanton Museum of Art at the University of Texas. Alguns artistas brasileiros que compuseram a doação de 2018 são: Cildo Meireles, Cinthia Marcelle, Ivens Machado, Jac Leirner, José Resende, Leda Catunda, Leonilson, Maria Laet, Rosângela Rennó, Thiago Rocha Pitta, e Waltercio Caldas. Além da doação de 2018 que será discutida neste capítulo, a CPPC em anos anteriores havia realizado outras grandes doações: mais de 150 obras ao MoMA até 2016 e 119 obras a cinco museus norte-americanos em 2017.

Pensando nisto, este capítulo busca entender, por meio de consultas a diversos bancos de dados, quais os motivos e, principalmente, os impactos destas massivas doações a museus estrangeiros. Com um enfoque sobre a recorrente prática de doações de obras de arte por instituições a museus, procurou-se entender as formas pelas quais essa estratégia traz importantes frutos não só aos artistas latino-americanos, mas também em especial à arte latino-americana como um todo.

3.2.1 Os museus

Realizada em janeiro de 2018, a doação realizada pela *Colección Patricia Phelps de Cisneros* movimentou 202 obras a 6 diferentes museus pelo mundo:

³⁴ Tradução própria do trecho: “the gift is part of a long-term global initiative [...] to advance scholarship and promote a greater appreciation of the diversity, sophistication, and range of art from Latin America.”. Retirado do endereço: www.coleccioncisneros.org/content/cppc-donates-contemporary-artworks-6-museums-latin-america-united-states-and-europe

Museum of Modern Art (MoMA), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), Museo de Arte de Lima (MALI), Bronx Museum of the Arts e Blanton Museum of Art at the University of Texas. Cada um desses museus recebeu um conjunto de obras previamente pensado de acordo com o perfil da instituição e suas características. Trataremos de forma mais detalhada as doações recebidas por três destes museus: MoMA, Reina Sofía e Blanton Museum of Art. Não obstante, cabe antes mencionar ainda que brevemente as doações recebidas pelos outros três museus: MAMBA, MALI e Bronx Museum of the Arts.

O **Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA)** recebeu um total de oito obras. A instituição trabalhou em conjunto com a CPPC para “selecionar obras de artistas argentinos vivos que fortaleçam o diálogo entre as práticas artísticas locais e globais”³⁵. Além disto, a seleção de trabalhos doados ao MAMBA é bastante diversa no que se diz respeito a linguagens artísticas, contando com vídeos (Secure Paradise [2007], Judi Werthein), instalações (Poema Volcánico [2014], Eduardo Navarro) e desenhos (Garimpo [2009], Matías Duville). O jornal argentino Clarin destaca a doação:

La Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) -de las privadas, una de las mayores de arte latinoamericano del mundo- anunció que, por primera vez, hará una donación a un museo argentino. Ocho de sus obras pasan a integrar el patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Se estima que el conjunto está valuado en más de 300 mil dólares (VIÉITEZ, 2018)³⁶.

O **Museo de Arte de Lima (MALI)** recebeu dez obras contemplando vídeos, instalações e até mesmo tapeçarias. A doação vai de encontro à reconhecida grande ênfase ao caráter regional da coleção do MALI, considerada pela CPPC uma das mais diversas e complexas coleções de arte contemporânea da região andina³⁷. O museu recebeu trabalhos dos equatorianos Oswaldo Terreros e Adrián Balseca, da mexicana

³⁵ Tradução livre do trecho: “The Museo de Arte Moderno de Buenos Aires collaborated with the CPPC to select works by living Argentinian artists that strengthen the dialogue between local and global art practices.”. Retirado do endereço: www.coleccioncisneros.org/content/cppc-donates-contemporary-artworks-6-museums-latin-america-united-states-and-europe

³⁶ Tradução: A Coleção Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) - privada, uma das maiores coleções de arte latino-americana do mundo - anunciou que, pela primeira vez, fará uma doação a um museu argentino. Oito de suas obras fazem parte do patrimônio do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Estima-se que o conjunto esteja avaliado em mais de 300 mil dólares (VIÉITEZ, 2018)

³⁷ Tradução livre do trecho: “[...] amplify the regional emphasis of its collection [...] joining one of the most diverse and complex collections of contemporary art in the Andean region.”. Retirado do endereço: www.coleccioncisneros.org/content/cppc-donates-contemporary-artworks-6-museums-latin-america-united-states-and-europe

Laura Anderson Barbata, da peruana Elena Damiani, entre outros. O Jornal peruano La República revela mais informações acerca desta doação:

El aporte comprende obras de los artistas peruanos David Zink Yi, con dos fotografías en gran formato, y Elena Damiani, con 'Fading Fields'. Asimismo, incluye los trabajos de los ecuatorianos Adrián Balseca y Oswaldo Terreros, así como de los americanos Jonathan Harker y Donna Conlon, quienes reflexionan las problemáticas andinas en sus obras. También está las piezas instalativas de las mexicanas Ana Roldán, 'Colección de especímenes de un Nuevo Mundo', y Laura Anderson Barbata, 'Santos y profetas'. Sharon Lerner, curadora de arte contemporáneo del MALI, señala que la colección es la "más importante que ha recibido la institución desde la formación del Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo en 2007. No solo por tratarse de un número significativo de piezas, sino porque estas fortalecen la proyección regional de la colección" (MALI, 2018)³⁸.

O **Bronx Museum of the Arts** recebeu o montante de doze obras. A escolha dos trabalhos deu-se com base na principal missão do museu desde sua fundação: apresentar novas ideias e novas vozes com base num contexto global para uma audiência diversa³⁹. Desde seus primeiros anos, o Bronx Museum organiza com frequência mostras e exposições com obras de arte latino-americanas já estabelecidas ou até mesmo de artistas emergentes. Algumas das obras recebidas pelo museu são: três vídeos da nicaraguense Jessica Lagunas, pinturas da artista Dulce Gómez (Venezuela) e da artista Melanie Smith (México).

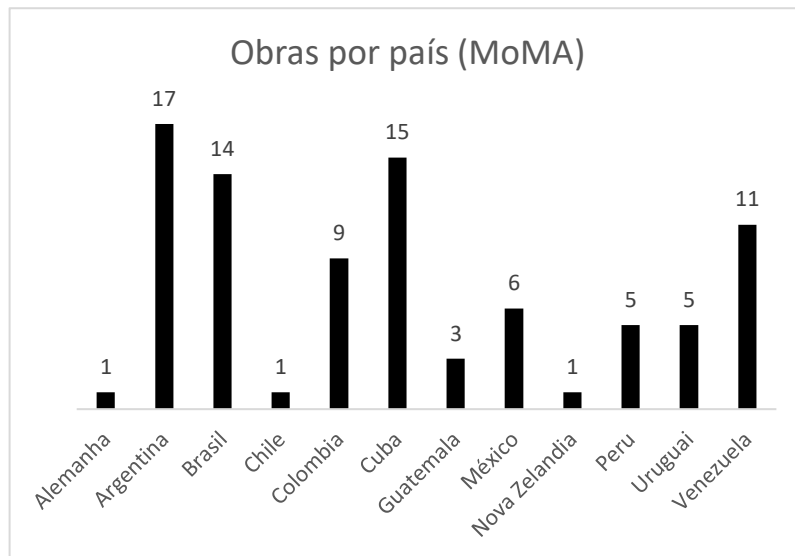
Sendo a instituição que mais recebeu obras, o **Museum of Modern Art (MoMA)** acrescentou à sua já significativa coleção de arte latino-americana mais oitenta e oito peças. Estão entre elas vídeos, fotografias, pinturas, esculturas, desenhos e impressões. O site da CPPC ressalta alguns artistas que entram pela primeira vez ao MoMA: Regina José Galindo (Guatemala), Héctor Fuenmayor (Venezuela) e Amalia Pica (Argentina). Fica evidente a forte relação que a *Colección* vem, desde 2016, construindo com o MoMA: já são aproximadamente 238 obras

³⁸ Tradução: A contribuição inclui obras dos artistas peruanos David Zink Yi, com duas fotografias de grande formato, e Elena Damiani, com 'Fading Fields'. Inclui também as obras dos equatorianos Adrián Balseca e Oswaldo Terreros, bem como dos americanos Jonathan Harker e Donna Conlon, que refletem sobre os problemas andinos em suas obras. Há também as peças de instalação das mexicanas Ana Roldán, 'Coleção de Espécimes de um Novo Mundo', e Laura Anderson Barbata, 'Santos e Profetas'. Sharon Lerner, curadora de arte contemporânea do MALI, destaca que o acervo é o "mais importante que a instituição recebeu desde a formação do Comitê de Aquisições de Arte Contemporânea em 2007. Não só por ser um número significativo de peças, mas também porque fortalecem a projeção regional da coleção" (MALI, 2018)

³⁹ Tradução livre do trecho: "has selected works that build on its mission to present new ideas and voices in a global context for a diverse audience.". Retirado do endereço: www.coleccioncisneros.org/content/cppc-donates-contemporary-artworks-6-museums-latin-america-united-states-and-europe

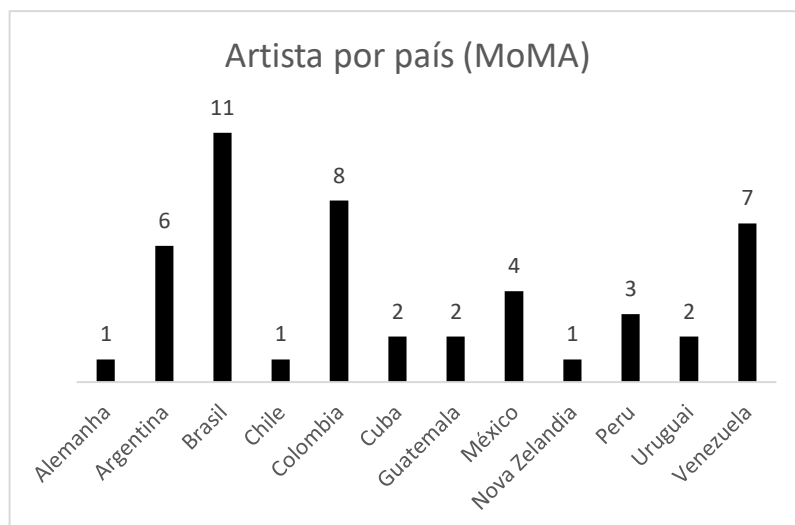
latino-americanas que o museu de Nova Iorque soma em doações. De acordo com o site da CPPC, estas doações “reconhecem o compromisso do MoMA em colecionar e exibir arte latino-americana”⁴⁰. Abaixo, alguns dados que mostram a composição da doação ao MoMA:

Gráfico 1 - Obras por país (Doação CPPC ao MoMA).



Elaboração própria. Disponível em: www.coleccionisneros.org. Acesso em 27/09/2021.

Gráfico 2 - Artista por país (Doação CPPC ao MoMA).



Elaboração própria. Disponível em: www.coleccionisneros.org. Acesso em 27/09/2021.

⁴⁰ Tradução livre do trecho: “The contemporary donation [...] recognizes MoMA’s commitment to collecting and exhibiting art from Latin America.”. Retirado do endereço: www.coleccionisneros.org/content/cppc-donates-contemporary-artworks-6-museums-latin-america-united-states-and-europe

O **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía** recebeu da CPPC trinta e nove obras de diversos artistas: Fernanda Laguna (Argentina), Claudio Perna (Cuba), Alessandro Balteo-Yazbeck (Venezuela), Carlos Motta (Colômbia), Matías Duville (Argentina), Luis Fernando Benedit (Argentina), Iñigo Manglano-Ovalle (Espanha), Waltércio Caldas (Brasil), Federico Herrero (Costa Rica), Feliciano Centurión (Paraguai), Osías Yanov (Argentina) e Jac Leirner (Brasil), sendo estes três últimos debutantes nas instalações do Reina Sofía. O museu espanhol há tempos vem comprometendo-se a estudar movimentos culturais originários da América Latina. Por consequência, constantemente apoia propostas artísticas, curatoriais e filosóficas concebidas não somente sobre, mas também na América Latina⁴¹. Além disto, esta doação faz parte de uma parceria firmada entre o Reina Sofía e a CPPC em 2012. O Jornal ABC explica este acordo:

Su historia de amor con el Reina Sofía ya viene de lejos. En 2012 firmaron un acuerdo de colaboración, gracias al cual se celebró una gran exposición de abstracción geométrica latinoamericana con 180 obras. Treinta y cinco de ellas se incorporaron como depósito temporal prorrogable al museo español. Aún siguen allí y se espera que por mucho tiempo. Es evidente la buena sintonía entre la mecenas y el director de la pinacoteca, Manuel Borja-Villel. Desde que se gestó la Fundación Museo Reina Sofía en 2012 ha sido una de sus patronas más activas, consiguiendo recursos para compras e incluso donando piezas, como la escultura “Baranda de alcámé”, de Juan Muñoz. “A través de sus programas, alianzas y exhibiciones, el Reina Sofía se ha convertido en un protagonista en la articulación y preservación de la historia de la cultura del Sur Global”, explica Phelps de Cisneros (PULIDO, 2018)⁴².

Por fim, o **Blanton Museum of Art at the University of Texas** recebeu um total de quarenta e cinco obras. De acordo com o site da CPPC, o Blanton que é um dos mais famosos museus universitários dos EUA recebeu “um grupo de obras que agregam seu compromisso em pensar e estudar a rica diversidade das tradições

⁴¹ Tradução livre do trecho: “has been committed to studying cultural movements of the Global South and, in doing so, it has consistently featured artistic, curatorial, and philosophical proposals conceived in and about Latin America.”. Retirado do endereço: www.coleccioncisneros.org/content/cppc-donates-contemporary-artworks-6-museums-latin-america-united-states-and-europe

⁴² Tradução: Sua história de amor com a Reina Sofía já vem de longe. Em 2012, eles assinaram um acordo de colaboração, graças ao qual foi realizada uma grande exposição de abstração geométrica latino-americana com 180 obras. Trinta e cinco deles foram incorporados como um depósito temporário que pode ser estendido ao museu espanhol. Eles ainda estão lá e espero que por um longo tempo. A boa harmonia entre o patrono e o diretor da galeria de arte, Manuel Borja-Villel, é evidente. Desde que a Fundação Museo Reina Sofía foi criada em 2012, tem sido um de seus mecenas mais ativos, obtendo recursos para compras e até doando peças, como a escultura “Baranda de alcámé”, de Juan Muñoz. “Através de seus programas, alianças e exposições, o Reina Sofía tornou-se protagonista na articulação e preservação da história da cultura do Sul Global”, explica Phelps de Cisneros (PULIDO, 2018)

artísticas da América Latina”. A CPPC ainda complementa que as peças doadas agora fazem parte de “uma das maiores coleções de arte latino-americana dos Estados Unidos”⁴³. Alguns dos artistas que fazem parte desta doação são a brasileira Leda Catunda, o colombiano Mateo López e a mexicana Pia Camil.

Ao olhar para o conjunto de obras doadas a estas seis instituições, ficam evidentes as possíveis intenções da CPPC: i) introduzir arte e artistas latino-americanos em países nos quais eles jamais estiveram; ii) aprofundar a pesquisa e o interesse de países que já vêm se propondo a estudar a arte latina ao introduzir novos artistas e iii) propor novos olhares sobre a arte oriunda de países latino-americanos ao enriquecer e pluralizar acervos com obras das mais diferentes mídias.

3.3 Reverberações das doações da CPPC

Convém, antes de discutir os impactos desta doação, dar um passo atrás para aprofundar sobre as motivações pelas quais a CPPC adotou ao longo dos anos esta estratégia. Em uma entrevista ao jornal *El País*, a colecionadora Patricia Phelps de Cisneros explica:

Quando nosotros empezamos a coleccionar arte Latinoamericano, nos impusimos como objetivo dar a conocer artistas tan maravillosos como desconocidos en Estados Unidos o en Europa. Poco a poco todo ha cambiado y ahora vemos que la demanda se ha multiplicado en todo el mundo. El público y los organizadores de exposiciones lo estaban exigiendo. De ser un arte que no se mostraba ha pasado a ser reclamado. Era el momento perfecto (GARCÍA, 2018)⁴⁴.

Patricia deixa explícito que a demanda por arte latina se multiplicou no mundo todo. Fica então evidente uma notável ausência da arte latino-americana no circuito internacional de arte, principalmente dos museus e galerias nos grandes centros globais atuais da arte: Estados Unidos e Europa. Esta ausência já vem sendo discutida

⁴³ Tradução livre do trecho: “a group of works that will build on their commitment to reflect and study the rich diversity of the artistic traditions in Latin America [...] will now be part of one of the most comprehensive collections of Latin American art in the United States.”. Retirado do endereço: www.coleccioncisneros.org/content/cppc-donates-contemporary-artworks-6-museums-latin-america-united-states-and-europe

⁴⁴ Tradução: Quando começamos a coleccionar arte latino-americana, estabelecemos o objetivo de tornar artistas conhecidos tão maravilhosos quanto desconhecidos nos Estados Unidos ou na Europa. Pouco a pouco tudo mudou e agora vemos que a demanda se multiplicou em todo o mundo. O público e os organizadores da exposição exigiam isso. De uma arte que não foi mostrada, passou a ser reivindicada. Foi o momento perfeito (GARCÍA, 2018).

há décadas por estudiosos latinos, e um exemplo marcante disto é o texto de apresentação da I Bienal do Mercosul escrito pelo crítico de arte Frederico Morais, que no ano de 1997 assumiu a curadoria geral da mostra. Neste texto, como lembra Maria de Fátima Morethy Couto em seu artigo “Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate”, Morais “denunciou uma vez mais a reduzida presença da arte latino-americana no cenário internacional e criticou a prevalência da ideia de que nossa cultura devesse ser continuamente descoberta, explorada ou conquistada” (COUTO, 2017). Para o crítico, nada além de questões políticas e econômicas justificariam essa permanente ausência dos latinos das narrativas sobre arte ocidental. Morais (1997) evidencia seu ponto:

Desde os tempos da colonização europeia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma “cultura de repetição”, reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal (MORAIS, 1997, p. 7).

Há também uma outra questão a ser levantada sobre essa ausência: a falta de bibliografia sobre a arte latina. A professora Lisbeth Rebollo em seu artigo “História da Arte na América Latina: questões epistemológicas e de identidade cultural” nos introduz a esta questão:

Não existe um repertório bibliográfico suficiente sobre a epistemologia do pensamento cultural latino-americano para orientar a empreitada de ler criticamente a história da arte latino-americana. Até aqui, não existem trabalhos sobre a discussão metodológica no campo de produção de historiografia da arte deste espaço histórico-cultural (REBOLLO, 2004).

Rebollo nos mostra que, antes de faltar arte latina em museus, também faltava bibliografia sobre o tema. Não cabe aqui discorrer os motivos pelos quais bibliografias deste tipo são tão escassas, não obstante fica patente que as consequências desta prolongada ausência reverberam na recepção da arte latina em museus como o MoMA e o Reina Sofía, citados neste artigo, até hoje.

Ao mesmo tempo, percebe-se atualmente um grande esforço por parte de museus do mundo todo em estudar e incluir arte latina em suas exposições. Um dos motivos pelos quais (e aqui aproveito para citar novamente a colecionadora Patricia Phelps de Cisneros) a demanda por arte latina multiplicou-se no mundo todo, tem origem no campo econômico. Desde o início dos anos 2010, pode-se notar um “boom” no valor de artistas latino-americanos em casas de leilões como Sotheby’s e Christie’s. Aqui apresento alguns valores atingidos no ano de 2020 e 2021 pela casa Sotheby’s:

Tabela 2 - Maiores valores alcançados por obras contemporâneas latino-americanas em 2021 (até a data presente).

Latin American Contemporary Art Highlights

Obra	Artista	Preço de venda	Data
Relief No. 183	Sergio Camargo	1,048,500 USD	13/05/2021
Bicho-Parafuso sem fim	Lygia Clark	818,600 USD	13/05/2021
Espaço Modulado No. 6	Lygia Clark	746,000 USD	13/05/2021
Sans titre	Jesús Rafael Soto	534,250 USD	12/05/2021

Fonte: Elaboração própria. Disponível em: www.sothebys.com/en/departments/latin-american-art. Acesso em 28/09/2021.

Tabela 3 - Maiores valores alcançados por obras latino-americanas em 2020.

Latin American Art 2020 - Outstanding Results

Obra	Artista	Preço de venda	Data
Omi obini	Wifredo Lam	9,603,800 USD	29/06/2020
Armonía (autorretrato sugerente)	Remedios Varo	6,186,800 USD	29/06/2020
Cortadores de caña	Mario Carreño	2,660,000 USD	29/06/2020
Congreso de los pueblos por la paz	Frida Kahlo	2,660,000 USD	29/06/2020

Fonte: Elaboração própria. Disponível em: www.sothebys.com/en/departments/latin-american-art. Acesso em 28/09/2021.

Ao observar os dados acima, percebe-se que a discussão se dá com base em cifras milionárias. A própria casa de leilões Sotheby's já contabiliza, só no primeiro semestre de 2021, um somatório de mais de 24 milhões de dólares em vendas de arte latino-americana⁴⁵. Dito isto, não surpreende que a busca por arte latino-americana tenha se intensificado nos últimos anos, afinal, a chancela por parte de agentes legitimadores como museus do calibre destes seis é fundamental para a valorização de obras de arte, ainda mais quando vêm de fora do centro do circuito de arte atual. Kaeli Deane, na época vice-presidente e chefe do departamento de arte latino-

⁴⁵ Dado retirado do site <https://www.sothebys.com/en/departments/latin-american-art>. Acesso em 28/09/2021.

americana da Phillips, reitera numa entrevista para o *The Art Newspaper* a importância da chancela destes agentes:

It is not that international collectors are all of a sudden collecting Latin American art; it's that through seeing major museum exhibitions of these artists and through seeing Latin American artists incorporated in major gallery shows, collectors are realizing that a lot of these artists fit in with their collections. Collectors are becoming educated in a way that they are seeing that certain artists fill gaps in their collection (ROFFINO, 2018)⁴⁶.

O impacto resultante de doações como estas na valorização de obras e artistas latino-americanos fica bastante evidente quando olhamos para os valores por estes gerados nos últimos anos. Outro impacto (diretamente ligado ao primeiro) é uma maior presença em exposições de grandes museus. Um exemplo disto é o interesse do MoMA em integrar obras latinas em exposições já existentes, não segregando-as como um grupo separado de obras:

MoMA's goal is to integrate these newly acquired works in its collection exhibitions, not to display them as a separate group. Some of the works might join an exhibition of the gift of Latin American geometric abstraction, planned to follow the 2019 opening of the museum's expansion, as a dialogue (STAPLEY-BROWN, 2018)⁴⁷.

Essa mesma intenção fica bastante evidente no caso da mostra “Uma Visão a partir de São Paulo” na Tate Modern. Ela reuniu, numa mesma sala, obras de artistas brasileiros e de Pietr Mondrian e Kazemir Malevitch. De acordo com Inti Guerrero, na época curador de arte latino-americana do museu, “nunca haverá uma mostra exclusiva de arte latino-americana na Tate; todas as obras adquiridas passam a integrar o acervo único do museu” (BELLESA, 2016).

Por fim, além das doações realizadas por Patricia Phelps de Cisneros ao longo das últimas décadas, a CPPC criou em 2016 *Patricia Phelps de Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America* no MoMA. De acordo com o próprio museu, é uma iniciativa que inclui bolsas de estudos para estudantes, curadores e

⁴⁶ Tradução: Não é que colecionadores internacionais estejam de repente colecionando arte latino-americana; é que ao ver grandes exposições desses artistas em museus e ao ver artistas latino-americanos incorporados em grandes mostras de galerias, os colecionadores estão percebendo que muitos desses artistas se encaixam em suas coleções. Os colecionadores estão sendo educados de uma maneira que estão vendo que certos artistas preenchem lacunas em sua coleção (ROFFINO, 2018).

⁴⁷ Tradução: O objetivo do MoMA é integrar essas obras recém-adquiridas nas exposições de sua coleção, não as exibir como um grupo separado. Algumas das obras podem integrar uma exposição do dom da abstração geométrica latino-americana, planejada para seguir a abertura da expansão do museu em 2019, como um diálogo (STAPLEY-BROWN, 2018).

artistas, além de fomentar diversos programas públicos, simpósios na América Latina, publicações e pesquisas de longo prazo.

3.4 A Expansão do MoMA e *Sur moderno*: Um ponto de virada?

No dia 5 de fevereiro de 2019, o MoMA anunciou que fecharia suas portas por quatro meses (entre junho e outubro de 2019) para concluir as obras de sua expansão. O novo espaço do MoMA acrescenta mais de 4.366m² de novas galerias e salas, incluindo também uma sala para programações ao vivo, uma sala educativa e outros espaços dedicados a conectar o público externo ao museu, como uma galeria gratuita no nível da calçada. Esta reforma totalizou um acréscimo de 30% no espaço do museu e custou um total de 450 milhões de dólares (FOSTER, 2020, p. 317).

Como parte da inauguração deste novo espaço, o MoMA anunciou também uma grande exposição que ocorreria na reabertura do museu: *Sur moderno: Journeys of Abstraction — The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (Sul moderno: Itinerários da abstração — Doação de Patricia Phelps de Cisneros). Essa exposição contou com mais de cem obras que foram doadas pela *Colección Patricia Phelps de Cisneros* de 1997 a 2016, incluindo pinturas, esculturas, instalações e obras sobre papel. A lista com os 71 artistas participantes da exposição encontra-se no anexo 12. Essa exposição foi dividida em duas grandes seções: a primeira, intitulada “Obras de arte como artefatos, obras de arte como manifestos”, contou com diversas obras que revolucionaram os formatos chamados convencionais da arte. A segunda seção é “Moderno e Abstrato” e, como indicado pelo próprio nome, pauta-se pela abstração geométrica latino-americana.

Ao observar estes movimentos, percebe-se então que um dos objetivos do MoMA com essa grande expansão é, de certa forma, pluralizar suas exposições não somente no quesito suporte, mas também, e principalmente, nas questões de origem e gênero de seus artistas. Diversas são as hipóteses que podem explicar o que de fato origina este movimento: as novas exigências do público da arte, a globalização como ferramenta na difusão de novos artistas, iniciativas como a de Patricia Phelps de Cisneros e entre outras. Sobre isso, Hal Foster (2020) em seu artigo *Change at MoMA* (Mudança no MoMA) busca examinar as motivações por de trás da reforma ocorrida no museu. Foster (2020, p. 315) diz ver “grandes acertos dessa iniciativa –

dentre eles, a maior diversidade das obras em relação a gênero, raça e proveniência dos artistas”. Entretanto ressalta também alguns problemas, como por exemplo “a desautorização de critérios baseados na história da arte em prol de arranjos meramente caprichosos ou fundados na semelhança morfológica das obras”.

Definido pelo autor como a “Central do Modernismo” (FOSTER, 2020, p. 317), o MoMA atualmente possui um número estratosférico de obras modernistas, e aí reside um dos principais motivos pelos quais a reforma era necessária: mais espaço físico. Sobre isso, Foster complementa:

Por certo, o MoMA também precisava de mais espaço para sua coleção permanente e exposições temporárias. Ele já conta com mais obras primas modernistas do que qualquer outra instituição, inúmeros conselheiros seus são grandes colecionadores de arte contemporânea e o Museu, adicionalmente, aceita doações e faz novas aquisições o tempo todo, pois sob pressões políticas e estéticas busca diversificar seus domínios eurocêntricos em termos de gênero, raça e região (FOSTER, 2020, p. 317-318).

Nota-se que a nova disposição do MoMA conta com diversas peças de artistas mulheres, bem como artistas afro-americanos(as), indianos(as), chineses(as) e, também, diversos(as) artistas latino-americanos(as)⁴⁸, em parte resultados das massivas doações realizadas pela CPPC. Outrossim, o autor afirma que o museu por meio dessa expansão, procura atingir três objetivos principais. O primeiro, diz respeito às possibilidades de exposição dos mais variados suportes frente às inovações tecnológicas do século XXI:

Em primeiro lugar, ele [o novo espaço] permite aos curadores, por muito tempo isolados em departamentos territoriais – pintura e escultura, desenhos e estampas, arquitetura e design, mídia e performance, fotografia e filme e vídeo –, colaborar mais plenamente e, portanto, protagonizarem de modo mais efetivo a complexidade intermediária da arte dos séculos XX e XXI. Os departamentos ainda contam com galerias dedicadas à apresentação de questões específicas a cada disciplina, mas, às vezes, fotografias e filmes aparecem com pinturas, maquetes de arquitetura são mostradas quase como esculturas, livros são exibidos em vitrines e pôsteres nas paredes (FOSTER, 2020, p. 318).

O segundo objetivo, refere-se ao aprofundamento em certas narrativas e, conseqüentemente, uma atenção ao desenvolvimento da história da arte:

Em segundo, mais espaço permite aos curadores complexificarem as histórias usuais da arte modernista e da arte contemporânea, com uma atenção aprofundada a diferentes tradições culturais, como também a transformações

⁴⁸ Estipula-se que atualmente o MoMA possua mais de 5000 peças de artistas latino-americanos.

tecnológicas cruciais. Essa apresentação é, a um só tempo, mais acurada e atraente, especialmente para os jovens, de backgrounds e habilidades midiáticas diversas, possivelmente neófitos diante de grande parte dos trabalhos exibidos (tais mudanças atestam a influência de um *think tank* interno, chamado de *Perspectivas em arte moderna e contemporânea*, ou C-MAP. Em vez de firmar franquias internacionalmente, como outros museus fizeram, o MoMA decidiu globalizar no interior das próprias fronteiras) (FOSTER, 2020, p. 318-319).

O terceiro e último objetivo é possibilitar o encontro entre a arte moderna e a contemporânea:

Em terceiro, a ampliação permite não apenas que os curadores tornem mais complexas as narrativas sobre o passado, mas que também as empurrem na direção do presente, com isso estabelecendo novos encontros entre a arte modernista e a arte contemporânea. Esse é um estratagema novo do MoMA, pelo menos nas galerias que abrigam a coleção permanente (FOSTER, 2020, p. 319).

Para alcançar tais objetivos, o MoMA planejou, de certa forma, voltar à ideia inicial de seu primeiro diretor, Alfred Barr: transformar as exposições naquele espaço em um grande “trabalho em progresso”. O plano da instituição é que sua coleção seja “apresentada em exposições rotativas: cerca de um terço das galerias em cada piso irá mudar a cada seis meses, o ciclo completo perfazendo-se em 18 meses” (FOSTER, 2020, p. 322). Tal medida ocasionalmente pode funcionar como um facilitador na rotatividade de obras e, conseqüentemente, uma maior chance de exposição num museu do calibre do MoMA para os artistas que lá estão. Entretanto, Hal Foster cita, por fim, dois grandes “empecilhos” neste novo MoMA. O primeiro deles, diz respeito à disposição de certas obras que muitas vezes por serem “parecidas” (esteticamente falando), acabam sendo expostas juntas:

A apresentação atual mobiliza duas grandes maldições da história da arte tradicional: anacronismo – a confusão de trabalhos de diferentes períodos– e pseudomorfismo – a presunção de que coisas parecidas umas às outras também se assemelham de outras maneiras (trata-se de uma versão visual dos faux amis [falsos cognatos] entre os idiomas). Agora que a história social da arte, a estipular que o significado de um trabalho está vinculado de modo estrito ao meio em que é produzido, já não é mais tão dominante, alguns especialistas experimentaram esses “equivocos”, e também os curadores do MoMA o fizeram. Dessa maneira, eles se comportaram como artistas se permitiriam fazê-lo, e os resultados parecem tão embaralhados como os métodos: as conexões variam do inspirado ao caprichoso (FOSTER, 2020, p. 322).

Esta, até certo ponto, é uma contraposição à ideia anteriormente aqui trazida na página 74, no que se refere à integração de artistas latino-americanos em exposições não necessariamente de apenas artistas latinos, como um grupo

separado. O segundo problema é a contradição entre “missão pública e o interesse privado” (FOSTER, 2020, p. 324) que acaba por recair sob grandes museus como o MoMA. Sobre isso, Foster diz:

Ouvem-se essas conversas por toda parte, e o que me impressiona a esse respeito é a naturalidade com que a justificativa passou a soar – não apenas a lógica corporativa do “expandir ou morrer”, mas também a ordem neoliberal que subjaz a isso tudo: mais que natural, surge como algo necessário. [...] Sabemos que padrões de financiamento seguem a distribuição da riqueza, e que cada vez menos pessoas doam cada vez mais. Mas por que se prosternar diante deles em face dos benéficos fiscais e da adulação jornalística que recebem em retorno? [...] De todo modo, a trégua tácita que firmamos com tais museus – se vocês nos entregarem exposições impactantes em belas galerias não lhes dirigiremos questões embaraçosas sobre financiamento – está sob pressão (FOSTER, 2020, p. 325).

Por fim, o autor traz um interessante questionamento:

O MoMA merece aplausos por internacionalizar sua coleção modernista e globalizar sua apresentação contemporânea, por incluir artistas mulheres à primeira e artistas negros à última. Em certa medida, o museu também diversificou o seu estafe, ainda que não o seu Conselho. Mas o que seria, verdadeiramente, descolonizar o MoMA? Por certo, significaria maior escrutínio de seus patronos, e mais estudos sobre a formação da coleção e o desenvolvimento da instituição (FOSTER, 2020, p. 326).

Não obstante, percebemos aqui os impactos que doações de obras de arte (mais especificamente as doações realizadas por Patricia Phelps de Cisneros aqui já perscrutadas) têm na formação (e reformulação) dos acervos de grandes museus como o MoMA. Inserir artistas e fomentar o aprofundamento nos estudos acerca da arte de origem latina são duas evidentes missões da CPPC, e este exemplo da exposição *Sur Moderno* que “abriu” as portas do novo MoMA nos mostra a importância e o tamanho de ações como essas.

4 COMPARATIVO ENTRE AS ESTRATÉGIAS

O objetivo desta quarta seção, de modo inicial, é versar sobre as estratégias adotadas por ambos os agentes aqui estudados. Buscaremos compreender as formas pelas quais Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros internacionalizaram seus artistas e coleções e, eventualmente, constatar os impactos por eles gerados na visibilidade e valorização não só dos artistas, mas também da arte latino-americana como um todo. Já no ponto 4.1, procuraremos, com base no que foi aqui discutido, compreender de que forma os museus brasileiros vêm de fato aderindo a essas estratégias ao se observar seu recente histórico de profissionalização, iniciado a partir da segunda metade da década de 80.

Ao se observar a carreira de Marcantonio Vilaça no mercado de arte, percebemos logo de cara o marcante caráter pessoal presente não apenas na formação de sua coleção como também no relacionamento com os artistas que agenciava. Esse caráter comprova-se imediatamente ao observarmos a entrevista que o marchand deu à revista *Arte & Informação* um mês antes de falecer:

Eu exponho o que eu gosto. Se eu não gosto, não consigo vender [...]. Só trabalho com a produção do meu tempo. Frequento todos os salões que você possa imaginar, vou a quase todas as exposições de artistas jovens [...]. Mas galeria pressupõe toda uma programação, toda uma atividade cultural, que não é exatamente a de uma loja de quadros ou escritório de arte. Todos os nossos artistas são fotografados, os artistas têm catálogos, press prontos, um mailing, que eu efetivamente conheço (AJZENBERG, 2003, p. 19).

Além disso, fica nítida também a proximidade que o marchand possuía com seus artistas. Ângelo Venosa lembra que “na bienal de Veneza de 1993, ele [MV] ficou de plantão na porta da sala, filtrando quem entrava e explicando minhas peças para os jornalistas. Fazia isso por paixão” (NAME in AJZENBERG, 2003, p. 12). Sua atuação no suporte à artista Valeska Soares na bienal de 1994⁴⁹, abastecendo incansavelmente sua instalação com rosas frescas, também nos mostra esse caráter pessoal e “mão na massa” do *marchand*. Por fim, outro exemplo de sua relação pessoal com os artistas que colecionava é a entrevista que dá à *Folha de São Paulo* no dia 11 de agosto de 1994 sobre o artista Iberê Camargo. Nela, Marcantonio diz: “como artista, Iberê surpreendeu sempre, a cada nova fase de sua pintura. Mostrava uma coerência impressionante, que cresceu com o tempo. Como homem, era

⁴⁹ Como citado na página 44.

admirável, pois defendia com muita convicção seus pontos de vista” (AGUILAR, 1994, p. 5-7).

O reflexo dessa personalidade em seus negócios encontra-se também na formação de sua própria coleção. Sobre isso, a professora Elza Ajzenberg cita, de forma sensível e poética, algumas características dos artistas colecionados por Marcantonio:

Marcantonio compôs a sua coleção com obras que refletem a sua personalidade: a paixão por uma multiplicidade de expressões simultâneas (do físico ao efêmero, à intensidade eufórica e ambígua). Na tentativa de uma síntese (se possível!): amor ao cerne da matéria e a imaterialidade do conceito. Na opção pela escolha de Nuno Ramos, por exemplo, "o valor da carnadura concreta"; em Leonilson, "a poética"; em Emmanuel Nassar, "político e lúdico"; em Iran do Espírito Santo, "o peso da utopia minimalista"; em Adriana Varejão, "o barroco prolixo"; em Hiroshi Sugimoto, "a infinitude silenciosa". Na base dessa síntese, está a pesquisa de obras que se desenvolvem em um tempo primordial e as várias propostas dos artistas selecionados uma tentativa de conhecer o próprio mundo (AJZENBERG, 2003, p. 18).

A principal característica dos negócios realizados por Marcantônio é a constante internacionalização de seus artistas feita, muitas vezes, por ele próprio. O *marchand* disse à Folha de São Paulo que “boa parte das minhas vendas é no mercado internacional, mais de 50%. É uma preocupação da galeria [Camargo Vilaça] desde o começo: buscar a internacionalização” (VILAÇA, 2005, p.119). O trabalho até aqui desenvolvido abordou especificamente três artistas na seção 2.2. Entretanto, vários outros artistas como Vik Muniz, Nuno Ramos e Ângelo Venosa também foram internacionalizados por Marcantonio ao longo de sua breve atuação. Uma reportagem da Revista Piauí sobre o marchand ressalta que “desde o início ele ambicionara atrair o interesse de colecionadores internacionais para artistas brasileiros. No terceiro ano da Camargo Vilaça, estrangeiros já representavam 70% da carteira de clientes” (MORESCHI, 2009).

Não obstante, Marcantonio em suas constantes viagens ao exterior foi responsável pela difusão do trabalho de diversos de seus artistas. Sua presença quase que rotineira a feiras, galerias e bienais internacionais serviram como um efetivo propulsor na carreira dos artistas que o *marchand* colecionava, averiguado também mesmo depois de sua prematura morte. Fato que se constata ao observarmos a carreira dos três artistas citados na seção 2.2 após os anos 2000: nota-

se que ocorreu praticamente um boom nas suas presenças em eventos internacionais após a virada do milênio.

Outrossim, se observarmos a atuante presença de Patricia Phelps de Cisneros no mercado internacional de arte, percebemos que a colecionadora estruturou seus negócios ao longo dos últimos 20 anos por meio de uma sólida e efetiva atuação institucional. Prova disto é sua estreita relação com diversos museus ao redor do globo, com ênfase nos aqui já citados: Museum of Modern Art (MoMA), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), Museo de Arte de Lima (MALI), Bronx Museum of the Arts e Blanton Museum of Art at the University of Texas. Patricia Phelps de Cisneros possui uma das coleções mais significativas do mundo quando falamos de arte oriunda da América Latina e que, como anteriormente citado no trabalho, divide-se em 5 diferentes eixos: Arte moderna (abstração geométrica), Arte contemporânea, Arte colonial (latino-americana), Orinoco (objetos etnográficos e documentações acerca de doze das tribos indígenas que habitavam a bacia do Rio Orinoco, na Venezuela) e Artistas viajantes na América Latina (obras e documentações de artistas que exploraram e trabalharam na América Latina e Caribe durante os séculos XVII, XVIII e XIX).

Quando observamos o perfil de uma doação como a realizada ao MoMA em 2018, percebemos que uma das ênfases da CPPC é retratar a pluralidade de narrativas e suportes na arte de origem latina. Pode-se constatar tal fato quando observamos a variedade dos artistas brasileiros presentes em tal doação: Cildo Meireles, Cinthia Marcelle, Jac Leirner, José Leonilson, José Resende, Maria Laet, Mauro Restiffe, Miguel Rio Branco, Rosangela Rennó, Thiago Rocha Pitta e Waltercio Caldas.

Ao longo deste estudo, percebeu-se também que a estratégia empregada pela *Colección Patricia Phelps de Cisneros* vai muito além da mera doação, utilizando-se de um extraordinário método aliado ao presente oferecido à instituição estrangeira: o incentivo à pesquisa e aprofundamento sobre a arte latina. Ao disponibilizar e municiar museus europeus e norte-americanos com arte de origem latina, a *Colección* insere artistas latinos (muitos dos quais sequer haviam saído de seu país de origem antes) nestes espaços de consagração. Além disto, Patricia Phelps de Cisneros financia diversas pesquisas nessas instituições, o que fomenta a prática de estudos acerca da

região e auxilia na inserção de artistas latino-americanos no cânone da história da arte mundial.

Ademais, nota-se também um recente movimento de valorização monetária sobre produções de origem latina. Doações e incentivos à pesquisa, como os realizados pela CPPC, contribuem para essa valorização da arte latina em escala global e que também é notada nas duas maiores casas de leilão do mundo: Christie's e Sotheby's. Podemos em grande parte associar essa valorização às recentes (e frequentes) aparições de artistas latinos em museus como o MoMA e o Reina Sofia. A professora Ana Magalhães lembra do icônico exemplo de Lygia Clark:

Quando você tem uma artista como uma Lygia Clark que recentemente teve uma grande retrospectiva numa instituição estrangeira⁵⁰ [...] do momento que isso acontece, eu tenho certeza de que se a gente olha os valores de mercado de trabalhos da Lygia que circulam pelo mercado internacional hoje, são maiores do que eram antes de 2014. Isso é óbvio (MAGALHÃES, 2021).

Quando de fato comparamos as estratégias utilizadas por ambos os agentes, logo se percebe que a um atribui-se um caráter mais pessoal (internacionalização cara-a-cara, relação com o artista e agenciamento) e a outro um caráter mais institucional (doações, relações institucionais e financiamento). É evidente que outras características os diferenciam, mas cabe aqui citar apenas um importante comentário sobre isso que foi tecido pela professora Ana Magalhães em entrevista ao citar a diferença do momento vivido por Marcantonio e por Patricia:

Há uma diferença muito grande nesses dois estudos de caso que você está trabalhando. Marcantonio Vilaça, quando lega em testamento um recorte da coleção dele em comodato para o museu, ele faz isso sabendo da importância do museu para a valorização daqueles artistas. E faz isso internamente. Ele não consegue fazer isso internacionalmente, não consegue fazer para fora da América Latina. Então o estágio aqui é diferente do estágio da coleção Cisneros, que na verdade já está num momento em que essas outras narrativas estão incorporadas ao discurso e ao sistema das artes e essas obras, de fato, alcançam uma celebridade muito grande. Marcantonio Vilaça quando começa esse processo de internacionalização dos artistas brasileiros, não há um colecionismo de artistas latino-americanos consistente por parte das grandes instituições internacionais. Tinha havido pontualmente, mas não como uma linha. Agora, as instituições estabelecem linhas de pesquisa, de coleção. Você tem vários museus americanos hoje, por exemplo, não só americanos, britânicos, franceses etc. implicados ou preocupados na contratação de um especialista em arte latino-americana, uma coisa que não era pensada antes (MAGALHÃES, 2021).

⁵⁰ Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988. Maio – agosto de 2014, MoMA.

De certo que o contexto no qual inserem-se as doações feitas pela *Colección Patricia Phelps de Cisneros* é mais conectado, globalizado e plural. Tais benesses não fizeram parte do excludente e complexo curto período no qual Marcantônio atuou. Sobre esse período, a professora Ana ressalta:

O Marcantonio era de uma época que certamente era muito difícil para um galerista latino-americano, um galerista brasileiro, participar da Art Basel. Hoje é mais flexível. Enfim, hoje já temos alguns galeristas brasileiros que são convidados a participar da Art Basel. Ou a presença de galerias estrangeiras no Brasil, ou ainda artistas estrangeiros que são representados por galerias brasileiras. No mercado brasileiro de arte nos anos 80 isso quase não tinha. No máximo, era para negociar uma obra que já estava em circulação no país (MAGALHÃES, 2021).

Conquanto, ao observar as novas dinâmicas do mercado de arte, compreende-se que essa aproximação com museus estrangeiros do calibre do MoMA é recente. Movimentos como os feitos por Patricia Phelps de Cisneros representam essa nova abertura de museus estrangeiros à outras narrativas da arte:

E esse movimento é recente, um movimento que eu diria do final da década de 90 para cá. E aí a gente vê por exemplo a Patricia Cisneros fazendo doação de parte da coleção dela para o MoMA. Ela doa para o MoMA as obras e um fundo para a contratação de um curador de arte latino-americana. Isso significa que quando o museu abre uma vertente de curadoria, uma tipologia de acervo, é muito importante. Porque significa que o museu passa a entender que aquela é uma linha de colecionismo importante para a narrativa que ele constrói da arte, ele também chancela isso. Ele consagra essa como uma vertente de colecionismo importante para outras instituições e para o para o sistema das artes (MAGALHÃES, 2021).

Finalmente, compreende-se até aqui que a inserção e difusão da arte latina nem sempre ocorreu por meio de um “movimento natural”. O incessante empenho dos agentes latino-americanos responsáveis por essa difusão em escala global (aqui citamos dois, mas são diversos os nomes que se destacam nessa empreitada) esteve sempre alinhado aos seus incansáveis esforços em tornar a arte latina conhecida e valorizada em todos os cantos do planeta, seja por meio da internacionalização *à la* Marcantônio, seja por meio de doações como as feitas por Patricia Phelps de Cisneros.

4.1 O museu e a internacionalização

Ao longo do estudo aqui desenvolvido de ambos os casos, percebe-se que o impacto gerado pela internacionalização de obras de arte vai muito além da questão

monetária. Fazer de um(a) artista conhecido(a) nos grandes centros de arte é também, de certa forma, dar um passo a mais na consagração das obras que *marchands* e colecionadores possuem. Ademais, museus e outras instituições latino-americanas também têm se atentado a este movimento nos últimos vinte anos. Em entrevista com a atual diretora do MAC USP, Profa. Dra. Ana Magalhães, perguntamos sobre a forma pela qual o MAC USP vem lidando com os processos recentes de internacionalização. Ela então, comenta:

O MAC nunca teve, historicamente, uma relação ou uma reflexão consciente de processos de internacionalização da sua coleção por via, por exemplo, de empréstimos de obras. A internacionalização do museu como instituição se deu muito mais por conta da pesquisa feita dentro do museu do que propriamente de um processo consciente de empréstimo e circulação do seu acervo. Isso foi se tornando cada vez mais evidente para o museu, eu diria, nas duas últimas décadas. Por exemplo: até os anos 80 a circulação das obras do MAC se dava muito mais dentro do próprio país. Estou pensando sobretudo nas ações que o professor Walter Zanini tomou ainda na gestão inicial do museu, de fazer exposições itinerantes com obras da coleção do museu. O empréstimo Internacional de obras é um problema não só do MAC, mas de muitas instituições brasileiras (MAGALHÃES, 2021).

Sobre esse problema na questão de empréstimos internacionais, a professora Ana ressalta a dificuldade que instituições estrangeiras possuíam ao entrar em contato com as instituições nacionais. A falta de procedimentos e órgãos responsáveis na tratativa das obras recebidas (e enviadas) é um grande determinante nessa questão:

O ambiente Internacional tinha dificuldade em entrar em contato com as instituições, porque elas não tinham um procedimento. Primeiro: não havia um procedimento claro internamente; e segundo: não havia órgãos que assegurassem o empréstimo dessas obras internacionalmente de modo regular a questão dos *facilities reports*⁵¹ todos. O Brasil, de fato a partir da década de 80, se profissionalizou no campo dos museus. E aí, nesse processo de profissionalização, acondicionamento e adequação da infraestrutura de reservas técnicas, galerias, climatização e documentação, isso fez com que as obras pudessem circular mais vezes (MAGALHÃES, 2021).

A professora Ana Magalhães ainda cita dois grandes exemplos de empréstimos internacionais realizados pelo MAC USP. O primeiro é o Autorretrato do Amedeo

⁵¹ De acordo com o site Museums & Galleries of NSW, O papel de um Facility Report é avaliar as condições físicas e ambientais de um local específico, como uma galeria, museu ou centro de artes. Os Facility Reports permitem que uma instituição de crédito avalie o local e as condições em que as obras de arte, objetos ou material de coleção emprestados serão manuseados, cuidados, exibidos e armazenados. Inclui uma avaliação de iluminação, climatização, segurança e acessibilidade, entre outros fatores. Um Facility Report atual e atualizado é importante se você quiser emprestar obras de arte, objetos ou outro material de coleção valioso de uma instituição cultural ou coleção e ajudar o credor a tomar decisões sobre a guarda segura de seus itens de coleção. Para mais informações: <https://mgns.w.org.au/sector/resources/online-resources/exhibition/facility-reports/>. Acesso em: 11/10/2022.

Modigliani⁵² rumo a uma exposição em Nova York, e o segundo são os gessos de Boccioni, Formas únicas da continuidade no espaço⁵³ e a garrafa⁵⁴, que foram para uma grande retrospectiva acerca do futurismo que aconteceu no Palácio Grassi, em Veneza⁵⁵. Ambos estes exemplos jogam um foco na importância da coleção internacional que o MAC possui hoje. Sobre estes dois episódios, Magalhães complementa:

Um ocorreu na primeira vez depois da transferência do acervo do MAM-SP para a Universidade de São Paulo: O autorretrato do Amedeo Modigliani saiu para uma exposição em Nova Iorque. E a segunda é de 86, durante a gestão da professora Aracy Amaral, quando os nossos gessos (formas únicas da continuidade no espaço e a garrafa) do Umberto Boccioni saíram para uma grande retrospectiva que foi feita sobre o futurismo italiano na Itália, no Palácio Grassi, em Veneza com um curador e historiador da arte Moderna de grande prestígio. Era um momento também de revisão do movimento. Então estes foram dois empréstimos relevantes que foram feitos e, a partir dali, a gente vê também a circulação de obras de outras instituições em empréstimo. O Brasil tinha sempre esse exercício de levar artistas brasileiros para a Bienal de Veneza desde sempre. Então, tinha um *know-how* ali que era informal ainda, mas que fazia com que essas obras circulassem (MAGALHÃES, 2021).

Ao observar essa “profissionalização”⁵⁶ das instituições brasileiras comprovada também por uma maior participação e envolvimento em processos internacionais de empréstimo, podemos relacionar esse momento com dois grandes acontecimentos citados na introdução deste trabalho: a reabertura política nacional pós-1985 e o próprio advento da globalização. Isso fica mais nítido se observarmos a cronologia nacional frente a esses eventos. Magalhães (2021) ainda ressalta que, de fato, “a nossa incorporação nessa circulação de obras internacionais, de exposições internacionais é da segunda metade da década de 80 para cá”.

Sobre a reabertura política e o momento de redemocratização nacional, já comentamos na página 37 acerca da importância dos marchands na inserção internacional de artistas brasileiros após a ditadura do Brasil. Não obstante, vale falar também sobre o fenômeno da globalização e seus efeitos sobre o mercado de arte latino. Sobre isto, a professora Ana Magalhães acrescenta:

⁵² Amedeo Modigliani. L'Auto-Portrait, 1919.

⁵³ Umberto Boccioni. Forme uniche della continuità nello spazio, 1913.

⁵⁴ Umberto Boccioni. Sviluppo di una Bottiglia nello Spazio, 1912.

⁵⁵ Futurismo & futurismi. Palazzo Grassi, 1986.

⁵⁶ Magalhães (2021) ainda ressalta a importância da Bienal de São Paulo como “uma espécie de piloto de prova para toda essa infraestrutura e processo de profissionalização do meio artístico local”.

Tem uma outra coisa que impulsiona esse processo de internacionalização que é o fenômeno da globalização. Porque o fenômeno da globalização, para além das discussões que estão associados a esse processo do multiculturalismo, da livre circulação das mercadorias e dos bens culturais nesse contexto e tudo mais, tem uma questão também que passa por uma espécie de padrão Internacional de conversa entre as nações. Que aí efetivamente se alinhou uma série de protocolos internacionais que são adotados em várias áreas e que fazem com que essas coisas se tornem mais fluidas. E aí, por exemplo, se você olhar os processos de construção de diretrizes, protocolos, manuais de uso por parte do ICOM (Conselho Internacional de Museus) também. Embora eles já tivessem uma série de discussões, efetivamente isso se internacionalizou, se tornou global na passagem dos anos 80 para o começo dos anos 90 do ponto de vista de padrões de catalogação de obras etc (MAGALHÃES, 2021).

Os efeitos da globalização nos museus, seus procedimentos e no jovem mercado de arte nacional acabaram por refletir também sobre os preços das obras brasileiras. Um exemplo emblemático disto é quando um brasileiro atinge, pela primeira vez, a casa do milhão de dólares. Em maio de 2008, a obra *O Mágico*, de Beatriz Milhazes, fora a leilão pela Sotheby's inicialmente avaliada em USD \$250.000, sendo a 16ª obra mais cara do lote. A peça acabou sendo arrematada pelo argentino Eduardo Costantini a 1.49mi dólares, superando expectativas. Magalhães (2021) encara esse feito como uma virada de chave para o mercado brasileiro. Isto porque, até então, houve uma grande diferença de valores entre obras brasileiras e estrangeiras. Vale destacar também que em 2012 Milhazes bate outro recorde na casa de leilões Sotheby's: a tela "*Meu Limão*" foi arrematada por USD 2,098 milhões.

Figura 8 - Meu Limão, Beatriz Milhazes (2000)



Fonte: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/contemporary-art-day-auction-n08901/lot.407.html>, acessado em setembro de 2022.

Por fim, cabe trazer para a discussão também um fator determinante na internacionalização de obras por parte dos museus: as relações institucionais entre os museus ao redor do mundo. É evidente que as relações centro-periferia, grosso modo, estendem-se até aqui. Percebemos isso de forma muito nítida ao observarmos a diferença de preços entre obras brasileiras e obras estrangeiras no mercado internacional. Ademais, percebe-se que há também certas diferenças no campo institucional. Ao comentar sobre este assunto, a professora Ana Magalhães comenta sobre as relações institucionais entre o MAC e museus internacionais:

Sobre o MAC, é claro que ele é mais reconhecido [quando comparado a alguns anos atrás]. Ele é mais acionado, digamos assim, pelas instituições estrangeiras. Mas há um jogo, uma relação de forças ainda muito perversa entre nós e as e as instituições estrangeiras. As instituições estrangeiras têm muito poder. Obviamente um museu como o MoMA tem um poder de negociação e de captação de recursos muito maior do que o do MAC. Ele é uma instituição muito maior do que o MAC. Guardadas as devidas proporções, do ponto de vista da história da instituição e do valor das coleções, talvez o Mac seja para o Brasil o que o MoMA é para os Estados Unidos. Mas essa hierarquia entre as duas instituições existe, ela é real. O MoMA tem mais poder de barganha do que o MAC. Então consegue produzir mais, consegue oferecer mais moeda de troca e consegue angariar mais recursos. E, ao mesmo tempo, quando se relacionam com o MAC - eu acho que agora é um pouco menos - as instituições estrangeiras agora têm uma outra entrada no diálogo com as curadorias das instituições brasileiras e latino-americanas em geral, porque eles já reconheceram que essas instituições têm especialistas, tem curadores tarimbados com quem eles têm que dialogar. Mesmo assim o pêndulo pende mais para eles. A balança é mais generosa com eles do que conosco (MAGALHÃES, 2021).

Com a notada profissionalização dos museus brasileiros, fica evidente que esse trato por parte dos museus estrangeiros tem mudado ao passar dos anos. Entretanto, cabe aqui traçar um possível paralelo entre as relações institucionais entre museus ao redor do mundo e as relações econômicas entre países do centro e países da periferia. Como anteriormente acentuado pela professora Ana, a balança acaba por pesar mais para instituições como o MoMA, por exemplo. Tal museu possui um acervo e um caixa que lhe conferem um poder de barganha incomparável. Tal fato se constata também na relação entre países periféricos e centrais: os periféricos, limitados quanto ao progresso técnico e qualificação da mão de obra, ficam muitas vezes economicamente à mercê dos países centrais.

5 CONCLUSÕES

A título de conclusão, pudemos inicialmente compreender que identificar as especificidades e dinâmicas pertencentes à América Latina é um passo fundamental na formulação de estratégias para o desenvolvimento local. Desde sua “formação” como bloco geográfico até chegarmos às suas relações econômicas e sociais mais contemporâneas com o resto do mundo, percebeu-se aqui que ler e compreender nossas relações com o resto do mundo por meio do sistema centro-periferia concebido por Prebisch é uma alternativa viável. Tal sistema ainda pode ser estendido à compreensão das relações artístico-econômicas entre países do bloco central e países do bloco periférico: de que forma a arte latina chega a países centrais? Por quê obras oriundas de países latinos encontravam-se, até bem pouco tempo atrás, em escassez nos mercados de arte internacionais e grandes leilões? Como se dá a recepção de obras de arte latinas nos grandes museus dos Estados Unidos e Europa? Perguntas como essas foram norteadoras no desenvolvimento deste trabalho ao passo que se buscou respondê-las ao longo dos quatro capítulos anteriores.

Entendeu-se aqui que o processo de internacionalização de obras de arte latino-americanas foi fundamental para aproximar artistas, galeristas e o próprio mercado latino-americano de arte dos mercados, museus, feiras e bienais internacionais. Num primeiro momento, tal estratégia serviu como saída possível para encontrar novos mercados internacionais dada a conjuntura brasileira daquele momento. Políticas públicas liberalizantes somadas à abertura para mercados externos ocasionaram numa busca, por parte das galerias e dos *marchands*, de novos compradores no mercado internacional. A escassez de obras latinas desenvolvida na seção 1.2 bem como o *boom* no interesse por obras latinas em instituições estrangeiras serviram como catalisadores na aceitação de obras daqui naquele momento. A partir disto, o trabalho buscou compreender de forma mais aprofundada as estratégias empregadas por dois grandes agentes latino-americanos: Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros.

Sobre Marcantonio, é evidente que sua precoce morte representou uma enorme perda não somente para a arte nacional como também para a arte latino-americana. Ao longo de todo este trabalho, ficou demonstrado seu esforço em internacionalizar a arte latina e, assim, torná-la mais visível e valorizada. O próprio

marchand deixa esta intenção bem clara em uma entrevista dada: “boa parte das minhas vendas é no mercado internacional, mais de 50%. É uma preocupação da galeria desde o começo, buscar a internacionalização” (VILAÇA, 2005, p.119). Marcantonio marcava presença em quase que todas as grandes feiras e exposições ao redor do mundo, sendo inclusive chamado para compor o comitê organizador de uma das maiores feiras do mundo: a Arco, na Espanha.

Ao olhar para sua coleção, construída ao longo de toda sua vida e composta por mais de 500 peças, nota-se um olhar perspicaz e atento para o cenário da arte nacional. Marcantonio dialogava de forma bastante sincronizada com a nova arte brasileira, isto é, a arte contemporânea nacional. Basta voltar-se para alguns dos grandes nomes da arte contemporânea brasileira, como Ângelo Venosa, Caetano de Almeida, Cristina Canale, Daniel Senise, Leda Catunda, Jorge Guinle, Nuno Ramos, Valeska Soares, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Jac Leirner, Ernesto Neto, Rosângela Rennó, Luiz Zerbini e Vik Muniz, ou até mesmo para obras nacionais presentes nos grandes museus norte-americanos e europeus para se ter uma ideia da influência e capacidade de propulsão geradas por Marcantonio em sua breve passagem pela história da arte.

Percebe-se então que diversas das características - como a estrondosa facilidade em criar conexões, olhar perspicaz para a arte e, principalmente o amadurecimento e ressignificação do conceito de internacionalizar - bastante evidentes no modus-operandi de Marcantonio, foram fundamentais na influência da formação de um novo perfil de marchands no Brasil, dando uma grande importância no olhar para fora além de uma maior difusão das artes plásticas brasileiras. E esta difusão, o que propicia uma maior visibilidade ao artista, vem também acompanhada de uma valorização (monetariamente falando) poucas vezes vista na história da arte brasileira. Um exemplo disto é a evolução no preço das obras da artista Beatriz Milhazes, artista presente desde o primeiro ano de existência da galeria Camargo Vilaça: na época que começou a ser representada por Marcantonio, suas obras não eram tão valorizadas pelos colecionadores, chegando no máximo a valer US\$2.000. Em maio de 2008, uma de suas obras, O Mágico, fora a leilão pela Sotheby's avaliada em US\$250.000, sendo a 16ª obra mais cara do lote. A peça acabou sendo arrematada pelo argentino Eduardo Costantini a 1.49mi dólares, superando expectativas.

Sobre Patricia Phelps de Cisneros, este trabalho inicialmente identificou as formas pelas quais se deu a formação da *Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Percebeu-se que praticamente desde sua gênese, um de seus principais objetivos é tornar a arte latina mais conhecida e estudada em instituições ao redor do mundo. Para isto, a CPPC utilizou uma estratégia muito interessante para internacionalizar suas obras: doações a museus ao redor do mundo. Neste trabalho, utilizou-se como estudo de caso uma grande doação (dentre várias) realizada pela CPPC a seis museus internacionais em 2018. Tal estudo buscou identificar de forma preliminar os perfis de cada uma dessas seis doações realizadas pela *Colección Patricia Phelps de Cisneros* naquele ano. Percebeu-se que cada uma das obras doadas buscava suprir necessidades específicas de cada uma das instituições receptoras. Além disto, percebeu-se que há sempre uma contrapartida por parte das instituições beneficiadas que não necessariamente é explícita: estudar e se aprofundar na história da arte latino-americana. E foi papel decisivo da CPPC fornecer repertório a museus norte-americanos ou europeus para que isto se concretizasse. Ademais, percebe-se também que a doação de obras latinas é parte de uma estratégia adotada pela CPPC para, de certa forma, valorizar a arte da região.

Ainda sobre o conjunto de obras doadas a estas seis instituições, ficaram bastante evidentes as intenções da CPPC: i) introduzir arte e artistas latino-americanos em países nos quais eles jamais estiveram; ii) aprofundar a pesquisa e o interesse de países que já vêm se propondo a estudar a arte latina ao introduzir novos artistas e iii) propor novos olhares sobre a arte oriunda de países latino-americanos ao enriquecer e pluralizar acervos com obras das mais diferentes mídias.

Outrossim, observou-se aqui o exemplo da mostra *Sur Moderno*, concomitantemente à reabertura do MoMA após sua expansão. Reafirma-se aqui a importância de doações de obras de origem latina a museus ao redor do mundo juntamente com práticas de estudo, aprofundamento e exposição das obras doadas, tal como realizado não só pelo MoMA, mas por um número expressivo de museus estrangeiros que passaram a receber ou adquirir obras de arte latinas.

É “lei pétrea” nas ciências econômicas a relação entre os conceitos de oferta e demanda. E, neste caso das obras de arte latino-americanas, não foi diferente⁵⁷. A demanda nos últimos anos cresceu de tal forma que a oferta de arte latina por parte de museus e instituições estrangeiras não supriu as necessidades do mercado, o que gerou um recente aumento nas buscas por obras de artistas latino-americanos. Vimos que dentre os diversos motivos pelos quais falta arte latina em museus norte-americanos ou europeus, questões como a marginalidade da arte de origem latina e, por consequência, a enorme falta de bibliografia sobre o tema são preponderantes e decisivos nessa questão. Entende-se então que a recente busca do mercado por arte de origem latino-americana torna-se também parte de um ciclo vicioso que dita os rumos do mercado de arte mundial: o mercado demanda, os museus exibem, compradores se interessam, o mercado demanda... e assim por diante.

Ademais, ao compararmos ambas as trajetórias e estratégias utilizadas por Marcantonio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros, pôde-se perceber que apesar de suas distinções, objetivavam algo em comum: o gosto pela arte latina e o consequente propósito de torná-la conhecida. Marcantonio, por meio de um caráter pessoal único (mas sem deixar o profissionalismo de lado) formou o que hoje entendemos como uma das principais coleções de arte contemporânea brasileira do mundo deixando um legado para gerações de artistas, galeristas e *marchands* por meio de seu importante trabalho com base na internacionalização de jovens artistas nacionais. Patricia, ao mesmo tempo e por meio de um caráter mais institucional, constrói até os tempos presentes um legado incalculável para a arte latina. A *Fundación Cisneros* atua hoje em diversas frentes na difusão da arte latina: seja por meio da construção e manutenção de sua enorme coleção de arte latina, seja por meio de suas iniciativas educacionais ao ofertar bolsas e estágios a artistas e estudantes latino-americanos.

Finalmente, ao longo de todo este estudo pôde-se compreender a importância destes dois agentes por meio de seus trabalhos na inserção da arte latina em museus, feiras, bienais e galerias ao redor do mundo. Tornar nossa arte conhecida e reconhecida no exterior foi uma tarefa árdua e que ambos realizaram (e ainda realiza,

⁵⁷ Importante ressaltar que neste caso em específico não se aplica a questão da formação de valor (monetário) das obras de arte latino-americanas. Isto porque objetos como obras de arte não obedecem à ideia clássica de formação de valor de um produto em geral, onde a oferta por parte dos vendedores e a demanda por parte dos consumidores se encontram num ponto específico, ocasionando num preço e quantidades de equilíbrio.

no caso de Patricia Phelps de Cisneros) com primor ao longo de suas jornadas. Ademais, percebeu-se também ao longo do desenvolvimento deste trabalho que a inserção e presença de artistas latinos em museus estrangeiros ainda continua sendo um desafio que marchands, galeristas, museus nacionais e os próprios artistas ainda enfrentam.

REFERÊNCIAS⁵⁸

- AGUILAR, Nelson. **Artista foi um dos heróis da descolonização**. São Paulo – SP: **Jornal Folha de S. Paulo**, p. 5-7, 11 ago. 1994. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- ANJOS, Moacir dos. **Invenção de mundos - coleção Marcantonio Vilaça**. Recife - PE: Instituto Cultural Banco Real, 2006.
- AVERBUG, André. **Abertura e integração comercial brasileira na década de 90**. 1999.
- BARBOSA, A de F. **Raúl Prebisch (1901-1986): a construção da América Latina e do Terceiro Mundo**, de Dosman, Edgar Jr. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 94, p. 218-220, Nov. 2012.
- BELLESA, Mauro. **A inserção da arte latino-americana no cânone internacional**. São Paulo – SP. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. 23 set. 2016. Disponível em <http://www.iea.usp.br/noticias/a-arte-latino-americana-na-tate-modern>. Acesso em 28 set. 2021.
- BULHÕES, Maria Amélia. **Antigas ausências, novas presenças: o mercado no circuito das artes visuais**. *Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA, p. 265-282, 2007. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2017/08/Antigas-ausencias-novas-presenc%CC%A7as.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2021.
- CAMA, Mesa & Banho. São Paulo – SP: **Jornal Folha de S. Paulo**, p. d'16, 20 out. 1991. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. Editora Iluminuras Ltda, 2003.
- COLECCIÓN CISNEROS. **The CPPC donates over 200 contemporary artworks to 6 museums in Latin America, the United States and Europe**, 10 jan. 2018. Disponível em: www.coleccioncisneros.org/content/cppc-donates-contemporary-artworks-6-museums-latin-america-united-states-and-europe. Acesso em: 23 set. 2021
- COLECCIÓN CISNEROS. **About the founder**, 2018b. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/founder>. Acesso em: 14 jan. 2022
- COLECCIÓN CISNEROS. **Artistas Viajeros a Latinoamérica**, 2018c. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/es/collections/artistas-viajeros-latinoam%C3%A9rica>. Acesso em: 14 jan. 2022
- COUTO, J. M. **O pensamento desenvolvimentista de Raúl Prebisch**. *Economia e Sociedade*, v. 16, n. 1, p. 45-64, 2007.

⁵⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

COUTO, M. De F. M. **Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate.** PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: nov.2017 Disponível em: www.eba.ufmg.br/revistapos Acesso em: 24 set. 2021.

ENTERRADO no Recife o galerista Marcantonio Vilaça. São Paulo – SP: **Jornal do Brasil.** p. 4C, 2000.

FIORAVANTE, Celso. **Feira espanhola Arco dá um baile na crise.** São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 4-4, 19 fev.1999. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

FIORAVANTE, Celso. **Vilaça colocou pimento no prato da arte.** São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 4-5, 05 jan. 1999. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

FOSTER, Hal. **Mudança no MoMA.** ARS (São Paulo), 18(38), 315 - 327. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169115>, 2020.

GALERISTAS aprovam iniciativa. São Paulo – SP: **Jornal Folha de S. Paulo**, p. 5-3, 03 ago. 1996. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

GARCÍA, Ángeles. **Patricia Phelps dona a seis museos 202 obras de arte latinoamericano.** Madri - Espanha: El País, 11 jan. 2018. Disponível em: www.elpais.com/cultura/2018/01/10/actualidad/1515590309_833268.html. Acesso em: 24 set. 2021.

GASPARIAN, Taís. **Comissão decidirá quais projetos terão incentivo.** São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. E2, 04 jan. 1991. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

GIANDALIA, Paulo. **Coluna Fotossíntese.** São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 8, 21 nov. 1993. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

GOTTSCHALLER, P. et al. **Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros.** Getty Publications, 2017.

LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Bs. Aires. Setembro 2005.

MALI recebe coleção de arte regional. Lima – Peru: **Jornal La República**, 10 jan. 2018. Disponível em: www.larepublica.pe/cultural/1169438-mali-recibe-coleccion-de-arte-regional/. Acesso em: 24 set. 2021.

MERCADO de arte para jovem artista é tema de debate de hoje. São Paulo – SP: **Jornal Folha de S. Paulo**, p. 4-7, 09 jul. 1996. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MORAIS, Frederico. **Reescrevendo a história da arte latino-americana**. In: Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997, pp. 7-15.

MORESCHI, Bruno. **Abre alas que lá vem bolo-de-rolô**. São Paulo – SP: Revista Piauí, Edição 32, maio de 2009. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/abre-alas-que-la-vem-bolo-de-rolô/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MY FIRST Art Basel: Ernesto Neto. **Art Basel**. Disponível em: <https://www.artbasel.com/stories/50-years-my-first-art-basel-ernesto-neto>, outubro de 2020.

PASCOWITCH, Joyce. **Coluna Entrelinhas**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 5-2, 14 set. 1991a. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PASCOWITCH, Joyce. **Coluna Entrelinhas**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 5-2, 20 out. 1991b. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PASCOWITCH, Joyce. **Coluna Entrelinhas**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 5-2, 13 set. 1991c. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PASCOWITCH, Joyce. **Coluna Entrelinhas**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 5-2, 10 abr. 1994a. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PASCOWITCH, Joyce. **Coluna Entrelinhas**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 5-2, 02 set. 1994b. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PASCOWITCH, Joyce. **Coluna Entrelinhas**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 5-2, 14 out. 1994c. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PASCOWITCH, Joyce. **Coluna Entrelinhas**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. 4-2, 09 jul. 1999. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PORTAL DA INDUSTRIA. **Internacionalização – indústria de A a Z.**, sem ano, Disponível em: <https://www.portaldaindustria.com.br/industria-de-a-z/internacionalizacao/>. Acesso em: 18 de outubro de 2022.

PREBISCH, R. **O desenvolvimento econômico da América Latina e alguns dos seus problemas principais**. In: Ricardo, Bielchowsky. Cinquenta anos de pensamento na Cepal. Rio de Janeiro/São Paulo: editora Record, 2000.

PULIDO, Natividad. **El Reina Sofía refuerza su colección latinoamericana**. Madrid - Espanha: Jornal ABC, 10 jan. 2018. Disponível em: www.abc.es/cultura/arte/abci-

museo-reina-sofia-recibe-donacion-39-obras-patricia-phelps-cisneros-201801101410_noticia_amp.html. Acesso em: 24 set. 2021.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: Leher, Roberto & Setúbal, Mariana (org). Pensamento Crítico e Movimentos Sociais: Diálogos para uma nova Práxis. São Paulo: Ed. Cortez, 2005.

REBOLLO, Lisbeth. **História da Arte na América Latina: questões epistemológicas e de identidade cultural**. In: Anais do XXIII Colóquio Brasileiro de História da Arte. Sônia Gomes Pereira; Roberto Conduru (ed.). Rio de Janeiro: CBHA, UERJ, UFRJ, 2004, p. 239.

ROFFINO, Sara. **Phillips to incorporate its Latin American offering in its main contemporary auctions**. Londres - Inglaterra: The Art Newspaper, 16 jan. 2018. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2018/01/16/phillips-to-incorporate-its-latin-american-offering-in-its-main-contemporary-auctions>. Acesso em: 28 set. 2021.

STAPLEY-BROWN, Victoria. **Colección Patricia Phelps de Cisneros gives 200 works of Latin American contemporary art to six museums**. Londres - Inglaterra: The Art Newspaper, 10 jan. 2018. Disponível em: www.theartnewspaper.com/news/coleccion-patricia-phelps-de-cisneros-gives-200-works-of-latin-american-contemporary-art-to-six-museums. Acesso em: 24 set. 2021.

STRECKER, Márion. **As artes do mercado**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, p. d'13, 13 ago 1989a. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

STRECKER, Márion. **Novas “artes” do mercado de arte no Brasil**. São Paulo – SP: Jornal Folha de S. Paulo, f. 14, 20 ago. 1989b. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

VIÉITEZ, Ezequiel. **Una donación internacional para el Museo de Arte Moderno**. Buenos Aires - Argentina: Jornal Clarin, 10 jan. 2018. Disponível em: www.clarin.com/cultura/donacion-internacional-museo-arte-moderno_0_SysjUafEG.html. Acesso em: 24 set. 2021.

VILAÇA, Marcantonio. **Catálogo Galeria Camargo Vilaça**. São Paulo – SP, 1992. Catálogo em português, inglês.

VILAÇA, Maria do Carmo; VILAÇA, Marcos Vinícios (Org.). **Mensagens a Marcantonio, 2000-2005**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005. 189 p

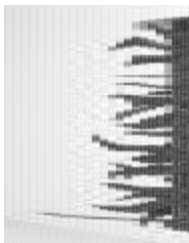
WEFFORT apoia criação de uma fundação. São Paulo – SP: **Jornal Folha de S. Paulo**, p. 4-3, 11 jul 1996. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ANEXOS

Anexo 1 - Lista de obras do comodato Marcantonio Vilaça ao MAC

OBRAS SELECIONADAS DO ACERVO MAC USP

Total de obras: 50



Caetano de Almeida (Artista)

✧ Campinas, São Paulo, Brasil , 1964

1992CM.1.1

Bacalhau, 1988

óleo sobre tela sobre madeira e tela de arame
Tridimensional - 134 cm x 50 cm x 108 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 14/05/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 33, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Mancantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 16, c



Frida Baranek (Artista)

✧ Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil , 1961

1992CM.1.2

Sem título, 1989

vergalhões e placa de ferro
Tridimensional - 220 cm x 120 cm x 100 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1992.10.04ex - A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 00/09/93 1993.04.01em - Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil, The National Museum of Women in the Arts - Washington, DC, E.U.A., de 02/04/93 a 13/06/93. Obs.: Esta obra retornou danificada (ver documentação na pasta da artista) 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2004.09.01ex - Olhar Impertinente, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 11/09/04 a 02/01/05 2006.10.01ex - Arte Contemporânea: Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 2007.12.02ex - Tridimensionais do Acervo, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 20/12/07 a 06/04/08 2012.01.01ex - O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - térreo - São Paulo, SP, de 28/01/12 a 16/12/13 PERM.NOVA SEDE - Exposição Permanente na Nova Sede Ibirapuera, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - São Paulo, SP, de 16/12/13 a 09/01/17. Obs.: Em 16/12/2013, a mostra da qual fazia parte, no piso térreo, foi encerrada, mas esta obra continuou em exibição, na mesma posição, sendo retirada em 09/01/2017

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 42, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Novas aquisições do acervo MAC USP. Ana Magalhães e Helouise Costa (Org.). São Paulo: MAC USP, 2019 - Livro - p. 61, pb



Hilton Berredo (Artista)

✧ Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil , 1954

1992CM.1.3

Pindorama II, 1989

acrílica sobre borracha E.V.A.

Tridimensional - 255 cm x 286 cm x 42 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1989.09.01.01eh – U-ABC, Stedelijk Museum - Amsterdam, Holanda, de 22/09/89 a 12/11/89. Obs.: informação fornecida pelo artista em 28/08/03 1989.09.01.02eh – U-ABC, Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa, Portugal, de 00/00/89 a 00/00/89. Obs.: informação fornecida pelo artista em 28/08/03; ele não se lembra do período desta montagem, só sabe que foi depois da etapa de Amsterdam 1992.10.04ex – A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 00/09/93 2003.08.01ex – Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2004.09.01ex – Olhar Impertinente, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 11/09/04 a 02/01/05

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 44, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c



Hilton Berredo (Artista)

✧ Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil , 1954

1992CM.1.4.1-4

Pindorama X, 1989

acrílica sobre EVA

Tridimensional - 350 cm x 350 cm x 30 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 14/05/2018

Exposições: 1989.10.01eh - XX Bienal de São Paulo, Pavilhão Cicillo Matarazzo, Parque Ibirapuera - São Paulo, SP, de 14/10/89 a 10/12/89. Obs.: Informação fornecida pelo artista em 28/08/89 2002.12.01ex - Diálogos no Espaço, MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 12/12/02 a 20/12/02. Obs.: Retirada por motivos técnicos: acúmulo de gordura na superfície da obra proveniente de processamento de alimentos na copa do MAC Anexo. (Embora as restauradoras tivessem alertado sobre este problema antes da abertura da exposição, a Diretora do MAC não quis abrir mão do preparo de refeições para funcionários dentro do Museu) 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2004.09.01ex - Olhar Impertinente, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 11/09/04 a 02/01/05 2006.10.01ex - Arte Contemporânea: Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 45, c



Hilton Berredo (Artista)

✧ Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil , 1954

1992CM.1.5

Pindorama, 1989

acrílica sobre EVA

Tridimensional - 255 cm x 275 cm x 45 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Em 09/2004, o artista encaminhou o e-mail em resposta a uma série de indagações por parte da catalogadora. Neste e-mail, ele informa que esta obra não estava catalogada com o título correto: embora seja uma das pinturas da série "Pindorama", não se trata da nº V. Isto foi constatado a partir de reprodução no catálogo de uma exposição realizada em Amsterdam. Por este motivo, o título foi alterado de "Pindorama V" para "Pindorama" (ver documentação na pasta do artista); 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 14/05/2018

Exposições: 1994.07.01ex - Presença Contemporânea no Acervo do MAC - Doações Recentes e Comodatos I, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 07/07/94 a 00/10/94
1994.09.03ex - Das Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro à Visualidade Contemporânea - Acervo MAC, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/94 a 29/03/95. Obs.: Retirada em 29/3/1995
2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03
2004.09.01ex - Olhar Impertinente, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 11/09/04 a 02/01/05



Carlos Bevilacqua (Artista)

✧ Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil , 1965

1992CM.1.6

Passarinho, 1989

ímã, molas e aço carbono

Tridimensional - 25 cm x 55 cm x 17 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Dados técnicos confirmados pelo artista em 07/2001; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1988.07.01ex - Projeto Macunaíma, FUNARTE - Rio de Janeiro, RJ, de 00/07/88 a 00/07/88. Obs.: Informação fornecida pelo artista em 28/08/2003
2001.08.01ex - Tridimensionais: Caminhos da Forma, Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do SESI - São Paulo, SP, de 20/08/01 a 28/10/01
2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03
2003.12.02ex - Arte Conhecimento: 70 Anos USP, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 12/01/04 a 04/11/04. Obs.: Entra em exposição em 12/01/04, em acréscimo à lista inicial. Todas as obras das Galerias 1, 2, 3 e 5 foram retiradas em 03 e 04/11/04 para a montagem de outra exposição nestes espaços
2006.06.01ex - Volpi e as Heranças Contemporâneas, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 13/06/06 a 18/01/07
2009.03.02ex - Um Mundo sem Molduras, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 26/03/09 a 30/06/09
Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 35, c Um Mundo Sem Molduras. São Paulo: MAC USP, 2009 - Folder de exposição - capa, c CANTON, Katia e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Um Mundo Sem Molduras. São Paulo: MAC USP, 2010 - catálogo publicado após a exposição - p. 27 e capa, c



Cristina Canale (Artista)

1992CM.1.7.1-2

Rio 40º, 1987

óleo sobre tela

Suporte bidimensional - 200 cm x 300 cm x 4 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1998.04.02ex - MAC: Anos 80 e 90, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 09/04/98 a 31/05/98 2001.04.01ex - Exposição Permanente: a Coleção, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 24/04/01 a 23/03/03 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2005.09.01ex - Transeuntes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 29/09/05 a 18/12/05

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 36, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - p. n/p, c AJZENBERG, Elza. MAC USP: acervo virtual. São Paulo: MAC USP, 2006 - p. 101, c. - Obs.: O Banco de Dados do Acervo NÃO foi utilizado para a produção/revisão desta publicação



Leda Catunda (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil, 1961

1992CM.1.8

Meias, 1989

acrílica sobre meias sobre tela

Tridimensional - 372 cm x 257 cm x 3 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1989.03.01.01eh - Arte Híbrida, FUNARTE - Galeria Rodrigo de Melo Franco - Rio de Janeiro, RJ, de 08/03/89 a 07/04/89 1989.03.01.02eh - Arte Híbrida, Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAMSP - São Paulo, SP, de 27/04/89 a 21/05/89 1989.03.01.03eh - Arte Híbrida, Espaço Cultural BFB - Porto Alegre, RS, de 01/06/89 a 30/06/89 1998.04.02ex - MAC: Anos 80 e 90, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 09/04/98 a 31/05/98 1998.10.01ex - Brasil Anos 80 e 90: Obras da Coleção, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 01/10/98 a 09/03/00 2001.04.01ex - Exposição Permanente: a Coleção, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 17/04/02 a 24/07/02. Obs.: Entra em exposição em 17/04/02 para substituir a obra de Sandra Cinto (coleção particular). Retirada de exposição em 24/07/02. Retorna à mostra em 31/07/02 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09 2014.03.02ex - Pintura como Meio - 30 Anos, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - 8º andar - São Paulo, SP, de 15/03/14 a 24/08/14

Publicações: Arte Híbrida. São Paulo: FUNARTE / MAMSP / Espaço Cultural BFB, 1989 - n/p, c CHIARELLI, Tadeu. Leda Catunda. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998 - p. 77, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 49, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 18, c



Eduardo Climachauska (Artista)

Paulo Climachauska (Artista)

1992CM.1.9.1-3

Sem título, 1991

pára-raios de Franklin, latão e aço inox
Instalação - 240 cm x 390 cm x 216 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 14/05/2018

Exposições: 1991.02.01eh - Selecionados do Centro Cultural São Paulo, Museu de Arte de São Paulo - MASP - São Paulo, SP, de 00/02/91 a 00/03/91. Obs.: Informação fornecida por Eduardo Climachauska 1992.10.04ex - A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 00/09/93 1994.07.01ex - Presença Contemporânea no Acervo do MAC - Doações Recentes e Comodatos I, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 07/07/94 a 00/10/94 1994.09.03ex - Das Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiro à Visualidade Contemporânea - Acervo MAC, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/94 a 29/03/95. Obs.: Retirada em 29/3/1995 2002.12.01ex - Diálogos no Espaço, MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 12/12/02 a 04/02/03 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2006.10.01ex - Arte Contemporânea: Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09 2012.01.01ex - O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - térreo - São Paulo, SP, de 28/01/12 a 16/12/13 PERM.NOVA SEDE - Exposição Permanente na Nova Sede Ibirapuera, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - São Paulo, SP, de 16/12/13 a 25/06/15. Obs.: Em 16/12/2013, a mostra da qual fazia parte, no piso térreo, foi encerrada, mas esta obra continuou em exibição, na mesma posição. Retirada em 25/06/2015 Publicações: BARROS, Stella Teixeira de. Centro Cultural São Paulo: 1991. São Paulo: Área Editorial Ltda., 1991 Revista Galeria25, p. 90-93 - p. 92-93, c. Obs.: A montagem da obra nesta foto difere da montagem adotada pelo MAC USP Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 40, c. Obs.: montagem imprecisa Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 20, c



Carlito Contini (Artista)

✧ São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil , 1960

1992CM.1.10

Sem título, 1987

acrílica sobre tela
Suporte bidimensional - 180 cm x 166 cm x 2 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Assinatura e data: s.a.; s.d.

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 34, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 22, c



Jorge Duarte (Artista)

1992CM.1.11

A Ratoeira Inútil, 1986

ferro e acrílica sobre tela

Tridimensional - 180 cm x 90 cm x 9 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 47, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 26, c



Iole de Freitas (Artista)

✧ Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1945

1992CM.1.12

Sem título, 1990

tela de aço inox e arame

Tridimensional - 128 cm x 100 cm x 50 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1992.10.04ex - A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 07/12/92. Obs.: Retirada em 07/12/1992 1996.03.01ex - Mulheres Artistas no Acervo do MAC, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/03/96 a 00/04/96 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2005.12.01ex - Territórios, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 17/12/05 a 05/03/06 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 46, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 24, c



Marco Giannotti (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil , 1966

1992CM.1.13

Sem título, 1989-2003

óleo sobre entretela

Suporte bidimensional - 103,5 cm x 131,4 cm , Moldura - 116 cm x 143,5 cm x 5 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Assinatura e data: c.i.d., a caneta: "Giannotti 1989 - 2003" (texto deduzido, uma vez que a inscrição, feita em fevereiro de 2003 após a restauração da obra, não é totalmente legível)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Em fevereiro de 2003, esta obra sofreu uma intervenção proposta pelo próprio artista para resgate da leitura estética, que estava comprometida pela oxidação do óleo de linhaça. A Equipe de Conservação e Restauo de Pintura /Escultura realizou esta interferência (um corte na parte afetada, o que não interferiu na imagem central da peça) com a presença do artista e com autorização do proprietário Dr. Marcos Vinícios Vilaça (ver documentação na pasta do artista). Com isto , a data e as dimensões da peça foram alteradas na catalogação (data original 1989; dimensões originais 250 x 170 cm). Após o corte, o artista assinou e datou a obra, que, por sua sugestão, foi emoldurada em caixa especialmente confeccionada para sua sustentação. 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 51, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Mancantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 27, c



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.1

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel

Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 48, c



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.2

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.3

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.4

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.5

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.6

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.7

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.8

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.9

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.10

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.11

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.12

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.13

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.14

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.15

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.16

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.17

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.18

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.19

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.20

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.21

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.22

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.23

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09



Jorge Guinle (Artista)

1992CM.1.14.24

Sem título, 1981

Álbum: Para Lua de Mel

caneta esferográfica sobre papel
Suporte bidimensional - 20,2 cm x 29,6 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permaneceu em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03. Obs.: Obra exposta em vitrine 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09 Publicações: Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 48, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 28, c



Paulo Monteiro (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil, 1961

1992CM.1.15

Quarto Perdido, 1983

óleo sobre tela

Suporte bidimensional - 100 cm x 90 cm, Moldura - 106,5 cm x 97 cm x 4,5 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Assinatura e data: c.i.e.: "P. MONTEIRO"

Inscrições: sobre o chassi, c.s.e., a tinta: "CM MAC USP 92.1.15 (COMODATO)"

Sinais: no verso, sobre a tela, c.s.e.: etiqueta de identificação de obra SUBDISTRITO COMERCIAL DE ARTE; sobre o chassi, c.s.d.: etiqueta de identificação de obra do MAC USP

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) A data da obra foi corrigida pelo artista em correspondência enviada em 13/02/2007 (ver pasta do artista); de acordo com listagens elaboradas no início do processo de comodato, essa obra estava com data de 1986, mas o artista esclarece em seu e-mail que este deve ter sido o ano em que Marcantonio Vilaça efetuou a compra da tela. 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1995.09.01ex - Visualidade Contemporânea, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/95 a 00/03/96. Obs.: Retirada em 13/11/1995; Retorna em 10/01/1996
1996.03.03ex - Destaques do Século XX no Acervo do MAC, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/03/96 a 00/09/96
1998.10.01ex - Brasil Anos 80 e 90: Obras da Coleção, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 01/10/98 a 15/04/99. Obs.: Retirada em 15/04/99, sendo posteriormente substituída pela obra 1986.15 de Daniel Senise 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03
2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 55, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c



Ernesto Neto (Artista)

1992CM.1.16.1-2

Sem título mas com Amor, 1990

bolas de isopor e chumbo envoltas em meias de nylon

Tridimensional - 30 cm x 28 cm x 41 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Informações sobre a montagem da obra fornecidas pelo artista em 28/08/03. Na mesma data, o artista corrigiu o título desta obra; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1992.10.04ex - A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 27/04/93. Obs.: Retirada em 27/04/1993 por problemas técnicos

2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2004.08.01ex - Still Life - Natureza Morta, Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do SESI - São Paulo, SP, de 02/08/04 a 07/11/04

2004.11.04em - Still Life - Natureza Morta, Museu de Arte Contemporânea de Niterói - Niterói, RJ, de 20/11/04 a 27/02/05 2005.09.01ex - Transeuntes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 29/09/05 a 18/12/05 2006.10.01ex - Arte Contemporânea: Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09 2012.01.01ex - O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - térreo - São Paulo, SP, de 28/01/12 a 22/07/13.

Obs.: Retirada em 22/07/2013, sendo transferida para exibição permanente no hall de entrada do 5º andar da Nova Sede Ibirapuera 2015.04.02ex - Comodato Coleção Marcantonio Vilaça, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - Mezanino - São Paulo, SP, de 24/04/15 a 07/12/15. Obs.: Retirada em 30/05/2015 por problemas técnicos. Retorna em 16/06/2015 PERM.NOVA SEDE - Exposição Permanente na Nova Sede Ibirapuera, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - São Paulo, SP, de 22/07/13 a 22/04/15. Obs.: Entra em 22/7/2013 no hall de entrada do 5º andar. Retirada em 22/4/2015 para participar de outra mostra

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 41, c. Obs.: montagem imprecisa CANTON, Katia. Natureza-Morta - Still Life. São Paulo: MAC USP / SESI, 2004 - Catálogo da sessão brasileira da exposição - p. 20, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 32, c O Tridimensional no Acervo do MAC: uma antologia. São Paulo: MAC USP, 2012 - Folder de exposição da Nova Sede do MAC no Ibirapuera - n/p, c



Paolo (Artista)

1992CM.1.17

Sem título, 1989

óleo sobre tela e madeira, recortes de metal e botões de acrílico

Tridimensional - 126 cm x 90 cm x 10 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 54, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 34, c



Edgar Racy (Artista)

1992CM.1.18.1-14

Sem título, 1991

ferro, vidro, parafina e resistência elétrica
Instalação - 82,5 cm x 150 cm x 200 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Em setembro de 2003, ao constatar que havia alguns equívocos na montagem da obra, o artista nos enviou um cartão postal que a reproduz corretamente montada. Como desconhecíamos seu verdadeiro esquema de montagem, todos os cromos produzidos pelo MAC até a presente data não são referências apropriadas para montagem da obra e foram arquivados na pasta do artista. 3) Em outubro de 2015 o número de tomo da obra foi corrigido de CM1992.1.18.1/3 para CM1992.1.18.1/14 levando-se em conta seu número de partes; 4) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1992.10.04ex - A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 00/09/93 1994.07.01ex - Presença Contemporânea no Acervo do MAC - Doações Recentes e Comodatados I, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 07/07/94 a 00/10/94 1994.09.03ex - Das Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiro à Visualidade Contemporânea - Acervo MAC, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/94 a 29/03/95. Obs.: Retirada em 29/03/1995 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2011.05.02ex - MAC em Obras, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 17/05/11 a 02/06/13

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 39, c. Obs.: montagem imprecisa Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c



Gustavo Rezende (Artista)

✧ Passa Vinte, Minas Gerais, Brasil, 1960

1992CM.1.19.1-2

Sem título, 1990

chumbo e armação de ferro
Instalação - 37,5 cm x 159 cm x 110 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Assinatura e data: s.a.; s.d.

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1992.10.04ex - A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 00/09/93 1994.07.01ex - Presença Contemporânea no Acervo do MAC - Doações Recentes e Comodatados I, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 07/07/94 a 00/10/94 1994.09.03ex - Das Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiro à Visualidade Contemporânea - Acervo MAC, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/94 a 00/05/95 1998.10.01ex - Brasil Anos 80 e 90: Obras da Coleção, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 01/10/98 a 09/03/00 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2005.12.01ex - Territórios, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 17/12/05 a 05/03/06 2006.10.01ex - Arte Contemporânea: Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09 2012.01.01ex - O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - térreo - São Paulo, SP, de 28/01/12 a 22/07/13. Obs.: Retirada em 22/07/2013, sendo transferida para exposição permanente no hall do 4º andar da Nova Sede Ibirapuera 2015.04.02ex - Comodato Coleção Marcantonio Vilaça, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - Mezanino - São Paulo, SP, de 24/04/15 a 07/12/15 PERM.NOVA SEDE - Exposição Permanente na Nova Sede Ibirapuera, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - São Paulo, SP, de 22/07/13 a 22/04/15.

Obs.: Entra em 22/7/2013 no hall do 4º andar. Retirada em 22/4/2015 para participar de outra mostra
Publicações: Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997 - p. 201, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 43, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 36, c O Tridimensional no Acervo do MAC: uma antologia. São Paulo: MAC USP, 2012 - Folder de exposição da Nova Sede do MAC no Ibirapuera - n/p, c



Sergio Romagnolo (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil, 1957

1992CM.1.20

São Jorge, 1989

plástico modelado

Tridimensional - 100 cm x 160 cm x 13 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1989.03.01.01eh - Arte Híbrida, FUNARTE - Galeria Rodrigo de Melo Franco - Rio de Janeiro, RJ, de 08/03/89 a 07/04/89 1989.03.01.02eh - Arte Híbrida, Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAMSP - São Paulo, SP, de 27/04/89 a 21/05/89 1989.03.01.03eh - Arte Híbrida, Espaço Cultural BFB - Porto Alegre, RS, de 01/06/89 a 30/06/89 1992.10.04ex - A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 00/09/93 1994.07.01ex - Presença Contemporânea no Acervo do MAC - Doações Recentes e Comodatados I, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 07/07/94 a 00/10/94 1994.09.03ex - Das Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro à Visualidade Contemporânea - Acervo MAC, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/94 a 00/05/95. Obs.: Entra em 10/1994, com a inauguração da mostra completa 1998.10.01ex - Brasil Anos 80 e 90: Obras da Coleção, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 01/10/98 a 15/04/99 1999.04.01ex - O Brasil no Século da Arte: A Coleção MAC USP, Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do SESI - São Paulo, SP, de 27/04/99 a 15/08/99 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2006.10.01ex - Arte Contemporânea: Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Arte Híbrida. São Paulo: FUNARTE / MAMSP / Espaço Cultural BFB, 1989 - n/p, c COELHO NETTO, José Teixeira. O Brasil no Século da Arte: a Coleção MAC USP. São Paulo: MAC USP / Lemos Editorial, 1999 - Catálogo de exposição - p. 85, c ARANHA, Carmen. Museu de Bolso. São Paulo: Lemos Editorial, 2000 - p. 106, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 59, c COELHO NETTO, José Teixeira e GROSSMANN, Martin. Coleção MAC Collection São Paulo: Comuniquê / MAC USP, 2003 - p. 270, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 38, c



Valeska Soares (Artista)

1992CM.1.21.1-2

Fonte, 1991

tapete, mármore e essência de rosa

Instalação - 140 cm x 156,5 cm x 79 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) CM1992.1.21.1 tapete, CM1992.1.21.2 mármore; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1995.09.01ex - Visualidade Contemporânea, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/95 a 00/03/96. Obs.: Retirada em 13/11/1995; Retorna em 10/01/1996 1996.03.03ex - Destaques do Século XX no Acervo do MAC, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/03/96 a 00/09/96 1997.11.02em - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, Instituto Itaú Cultural - São Paulo, SP, de 05/11/97 a 14/12/97 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2005.12.01ex - Territórios, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 17/12/05 a 05/03/06 2006.10.01ex - Arte Contemporânea: Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder - n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo. São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição - p. 61, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição - p. 42, c



Sandra Tucci (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil , 1964

1992CM.1.22

Sem título, 1989

ferro e aço

Tridimensional - 226 cm x 2 cm x 57 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1995.09.01ex - Visualidade Contemporânea, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/95 a 00/03/96. Obs.: Retirada em 13/11/1995; Retorna em 10/01/1996

2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2006.10.01ex - Arte Contemporânea:

Aquisições 1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 2009.03.02ex - Um Mundo sem Molduras, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 26/03/09 a 30/06/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder p. n/p, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição p. 57, c montagem imprecisa CANTON, Katia e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo Um Mundo Sem Molduras São Paulo: MAC USP, 2010 - catálogo publicado após a exposição p. 60, c



Ângelo Venosa (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil , 1954

1992CM.1.23

Sem título, 1987

fibra de vidro

Tridimensional - 121 cm x 450 cm x 143 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 14/05/2018

Exposições: 1997.04.03ex - Arte Brasileira Anos 80/90: Destaques do Acervo, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 08/04/97 a 22/09/97. Obs.: Posição ligeiramente alterada em 07/1997 (ver obs. exposição)

2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2004.09.01ex - Olhar Impertinente, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 11/09/04 a 02/01/05 2006.10.01ex - Arte Contemporânea: Aquisições

1990 - 2005, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 02/10/06 a 04/11/07 2007.12.02ex - Tridimensionais do Acervo, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 20/12/07 a 06/04/08

2012.01.01ex - O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - térreo - São Paulo, SP, de 28/01/12 a 16/12/13. Obs.: Retirada em 06/07/2012 para participar de outra mostra; Retorna em 01/10/2012; Troca de posição em 22/07/2013, sendo colocada em frente ao guarda-volumes

2012.07.02em - Ângelo Venosa, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAMRJ - Rio de Janeiro, RJ, de 25/07/12 a 23/09/12 PERM.IBIRA - Exposição Permanente no Ibirapuera, MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 07/04/08 a ? Obs.: Entra em 07/4/2008; Não foi possível determinar a data de saída da obra PERM.NOVA SEDE - Exposição Permanente na Nova Sede Ibirapuera, MAC USP Nova Sede Ibirapuera - São Paulo, SP, de 16/12/13 a 13/05/18. Obs.: Em 16/12/2013, a mostra da qual fazia parte, no do piso térreo, foi encerrada, mas esta obra continuou em exibição, na mesma posição; Retirada em 14/5/2018 para ser devolvida ao comodante/proprietário

Publicações: Inauguração Sede Cidade Universitária São Paulo: MAC USP, 1992 - Catálogo de exposição (ver catálogos MAC 1992 - Biblioteca MAC USP) p. 17, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição p. 32, c FERRAZ, Marcos Grinspum Patrimônio Artístico e Interesse Nacional São Paulo: Brasileiros Editora, 2014 ARTE!Brasileiros - março/abril23 - matéria na revista ARTE!Brasileiros, p. 44-48 p. 46-47, c data incorreta



Ângelo Venosa (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil , 1954

1992CM.1.24

Sem título, 1989

fibra de vidro e madeira

Tridimensional - 170 cm x 355 cm x 20 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 14/05/2018

Exposições: 1991.12.01eh - 80/90 Formas Tridimensionais: A Questão Orgânica, Museu Municipal de Arte de Curitiba - Curitiba, PR, de 17/12/91 a 17/02/92 1992.10.04ex - A Sedução dos Volumes, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/10/92 a 00/09/93 1994.07.01ex - Presença Contemporânea no Acervo do MAC - Doações Recentes e Comodatados I, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 07/07/94 a 00/10/94 1994.09.03ex - Das Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro à Visualidade Contemporânea - Acervo MAC, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/94 a 00/05/95 1995.09.01ex - Visualidade Contemporânea, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/95 a 00/03/96. Obs.: Retirada em 13/11/1995; Retorna em 10/01/996 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2006.02.01ex - Ciccillo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 09/02/06 a 26/05/06. Obs.: Retirada em 26/05/2006, na primeira etapa de desmontagem da exposição 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: 80/90 Formas Tridimensionais: a questão orgânica Curitiba: Museu Municipal de Arte, 1991 - Folder p. n/p, c Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder p. n/p, c Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição p. 31, c data incorreta AJZENBERG, Elza Ciccillo: acervo MAC USP São Paulo: MAC USP, 2006 - Coleção Edegar Cid Ferreira: CATUNDA p108 e STELLA p109 p. 98, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição p. 44-45, c



Nuno Ramos (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil , 1960

1992CM.1.25

Sem título, 1988

vaselina e pigmento sobre tela sobre madeira

Tridimensional - 207 cm x 236 cm x 27 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permanece em depósito no MAC USP; 3) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Publicações: Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição p. 53, c Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder p. n/p, c



Nuno Ramos (Artista)

✧ São Paulo, São Paulo, Brasil , 1960

1992CM.1.26.1-2

Sem título, 1989

vaselina e pigmento sobre tela sobre madeira

Tridimensional - 257 cm x 320 cm x 18 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3 2) Obra constituída por duas partes cada uma nas dimensões de 257 x 160 x 18cm 3) Obra retirada do Comodato a partir da renovação do contrato assinada pelos pais de Marcantonio Vilaça em junho/2005. A obra permanece em depósito no MAC USP; 4) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018



Daniel Senise (Artista)

✧ Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil , 1955

1992CM.1.27

Sem título, 1985

acrílica sobre tela

Suporte bidimensional - 230 cm x 190 cm x 4 cm

Comodato (Coleção Marcantonio Vilaça)

Obs.:

1) Processo de Comodato nº 92.1.14734.1.3; 2) Obra devolvida ao proprietário, representado por Rodrigo Otaviano Vilaça, em 19/04/2018

Exposições: 1999.04.01ex - O Brasil no Século da Arte: A Coleção MAC USP, Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do SESI - São Paulo, SP, de 27/04/99 a 15/08/99 2003.08.01ex - Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo, MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 28/08/03 a 23/11/03 2009.03.01em - Experiências Contemporâneas - Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça - Tribunal de Contas da União - Brasília, DF, de 03/03/09 a 25/04/09

Publicações: Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Catálogo de exposição p. 37, c COELHO NETTO, José Teixeira e GROSSMANN, Martin Coleção MAC Collection São Paulo: Comunique / MAC USP, 2003 - p. 268, c Marcantônio Vilaça - Passaporte Contemporâneo São Paulo: MAC USP, 2003 - Folder p. n/p, c AJZENBERG, Elza MAC USP: acervo virtual São Paulo: MAC USP, 2006 - O Banco de Dados do Acervo NÃO foi utilizado para a produção/revisão desta publicação p. 103, c Experiências Contemporâneas: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP Brasília: TCU / Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009 - Catálogo de exposição p. 40, c

Anexo 2 - Entrevista com a diretora do MAC Profa. Dra. Ana Magalhães

Entrevista realizada com a professora e diretora do MAC USP Ana Magalhães no dia 02/08/2021.

Vitor Crubelatti: O MAC, por muitos anos, possuiu em seu acervo diversas obras colocadas em comodato por Marcantônio Vilaça. Como se deu esse comodato?

Ana Magalhães: Até 2018 a família havia mantido o comodato no MAC e as obras estavam em constante exposição no museu. Eu mesma comecei minha carreira na USP dentro do MAC em 2008, e neste período de 2008 a 2017 eu me lembro de pelo menos duas ou três exposições realizadas e que eram dedicadas só sobre a coleção MV. Uma delas inclusive curada pela professora Lisbeth , muito provavelmente a última que ocorreu. Quando fomos para a nova sede em 2012-2013 uma das obras de destaque da coleção Marcantonio Vilaça era justamente uma peça do Ângelo Venosa, que era da mesma época de outra peça que, depois, o próprio artista doou para o museu e que nós acabamos por expor num lugar que chamamos de clareira, ficando lá de 2018 até agora. Foi o período em que abrimos essa clareira expondo obras do Angelo venosa. Justamente porque o museu tentou junto aos artistas substituir as obras levadas pela família.

V.C.: E quando observamos a construção tanto da coleção Marcantonio Vilaça tanto do grupo de obras colocadas em comodato? Como esse perfil de obras se relaciona com com o MAC.

A.M.: O perfil dela era entendido como esse perfil de cobrir a geração da década de 80. É uma coleção de enorme prestígio porque, de fato, Marcantonio Vilaça tinha feito esse esforço não só de descentralização, como também de apresentar os artistas brasileiros para o ambiente Internacional. E de artistas que ele também contemplava na coleção que tinham essa circulação Internacional. Pela primeira vez isso num momento de reabertura do Brasil depois de um longo fechamento por conta da ditadura militar. Não que as obras brasileiras não circulassem lá fora, mas a reabertura política tem um papel muito importante também na revalorização, porque é um momento de revalorização, inclusive, do ambiente da Bienal de São Paulo. Me parece

que esse conjunto de obras que ele legou para o museu em comodato, foi um conjunto significativo e representativo desse processo nos anos 80. Então, para o museu, deixar de ter esse comodato lá ou a efetiva doação dessas obras foi realmente uma lacuna. Abriu um buraco na nossa coleção. A gente falou do Ângelo Venosa, mas estou me lembrando, por exemplo, de uma obra da Leda Catunda, que era uma artista que estava justamente se projetando naquele momento no ambiente da Bienal de São Paulo e no processo também de circulação dela Internacional. Ela ganha uma proeminência. Além de outros artistas dessa geração. Então, de fato, a saída da coleção deixou uma lacuna.

V.C.: Falando nisso e pensando no fenômeno da internacionalização, de que forma o MAC pensa nesse processo?

A.M.: O MAC nunca teve, historicamente, uma relação ou uma reflexão consciente de processos de internacionalização da sua coleção por via, por exemplo, de empréstimos de obras. A internacionalização do museu como instituição se deu muito mais por conta da pesquisa feita dentro do museu do que propriamente de um processo consciente de empréstimo e circulação do seu acervo. Isso foi se tornando cada vez mais evidente para o museu, eu diria, nas duas últimas décadas. Por exemplo: até os anos 80 a circulação das obras do MAC se dava muito mais dentro do próprio país. Estou pensando sobretudo nas ações que o professor Walter Zanini tomou ainda na gestão inicial do museu, de fazer exposições itinerantes com obras da coleção do museu. O empréstimo Internacional de obras é um problema não só do MAC, mas de muitas instituições brasileiras. O ambiente Internacional tinha dificuldade em entrar em contato com as instituições, porque elas não tinham um procedimento. Primeiro: não havia um procedimento claro internamente; e segundo: não havia órgãos que assegurassem o empréstimo dessas obras internacionalmente de modo regular a questão dos *facilities reports* todos. O Brasil, de fato a partir da década de 80, se profissionalizou no campo dos museus. E aí, nesse processo de profissionalização, acondicionamento e adequação da infraestrutura de reservas técnicas, galerias, climatização e documentação, isso fez com que as obras pudessem circular mais vezes. Eu me lembro de dois empréstimos internacionais feitos nos anos 80 que são muito importantes para o museu pois jogam foco na importância da coleção internacional que o MAC tem. Um ocorreu na primeira vez depois da

transferência do acervo do MAM-SP para a Universidade de São Paulo: O autorretrato do Amedeo Modigliani saiu para uma exposição em Nova Iorque. E a segunda é de 86, durante a gestão da professora Aracy Amaral, quando os nossos gessos (formas únicas da continuidade no espaço e a garrafa) do Umberto Boccioni saíram para uma grande retrospectiva que foi feita sobre o futurismo italiano na Itália, no Palácio Grassi, em Veneza com um curador e historiador da arte Moderna de grande prestígio . Era um momento também de revisão do movimento. Então estes foram dois empréstimos relevantes que foram feitos e, a partir dali, a gente vê também a circulação de obras de outras instituições em empréstimo. O Brasil tinha sempre esse exercício de levar artistas brasileiros para a Bienal de Veneza desde sempre. Então, tinha um know-how ali que era informal ainda, mas que fazia com que essas obras circulassem. A nossa incorporação nessa circulação de obras internacionais, de exposições internacionais é da segunda metade da década de 80 para cá.

V.C.: Interessante notar que este era um momento de busca de novos mercados... mercados internacionais por parte do Brasil. Isso acaba por impulsionar o processo de internacionalização “forçada” no país.

A.M.: Tem uma outra coisa que impulsiona esse processo de internacionalização que é o fenômeno da globalização. Porque o fenômeno da globalização, para além das discussões que estão associados a esse processo do multiculturalismo, da livre circulação das mercadorias e dos bens culturais nesse contexto e tudo mais, tem uma questão também que passa por uma espécie de padrão Internacional de conversa entre as nações. Que aí efetivamente se alinhou uma série de protocolos internacionais que são adotados em várias áreas e que fazem com que essas coisas se tornem mais fluidas. E aí, por exemplo, se você olhar os processos de construção de diretrizes, protocolos, manuais de uso por parte do ICOM (Conselho Internacional de Museus) também. Embora eles já tivessem uma série de discussões, efetivamente isso se internacionalizou, se tornou global na passagem dos anos 80 para o começo dos anos 90 do ponto de vista de padrões de catalogação de obras etc.

V.C.: Lembro-me inclusive de uma de suas aulas na disciplina de Arte Moderna Italiana no Brasil, quando discutimos acerca do processo de circulação de obras de arte. Quando comparamos essa circulação de 30-40 anos atrás com a circulação de

hoje. É evidente que o mercado brasileiro de arte se profissionalizou muito de lá pra cá.

A.M.: Um dos marcos disso foi no começo dos anos 2000: a venda em um grande leilão em Nova York quando a Beatriz milhazes atinge a casa do milhão de dólares. Ali é uma virada também para o mercado brasileiro, porque também tinha uma diferença muito grande de valores entre as obras brasileiras e as obras estrangeiras: os brasileiros muito abaixo das obras estrangeiras. E essa incompatibilidade entre o que é o valor do mercado brasileiro, e o que é a mesma obra no mercado Internacional.

V.C.: Marcantonio inclusive é um dos grandes responsáveis pela difusão da Beatriz Milhazes no cenário internacional.

A.M.: Ele é também esse galerista que faz a carreira do artista. porque de fato, a Beatriz Milhazes, nos anos 80 era uma jovem artista. Não era uma artista já estabelecida, nem nada disso. É pelas mãos dele que ela vai construir uma carreira também. Então ele também me parece que foi esse tipo de galerista que constituiu e que teve esse papel de efetivamente apresentar novos nomes para o sistema das artes.

V.C.: Agora falando um pouco sobre a doação de obras. Esse ato impacta na visibilidade de uma obra?

A.M.: Uma coleção de obras que são doadas, ou vem em comodato para o acervo de um museu, passam para um outro patamar. Elas estão entrando num espaço de consagração. Como se diz na sociologia da arte: O museu é um estágio de consagração da obra de um artista. Claro, essa consagração pode ser discutida porque ela pode entrar e não ter visibilidade nenhuma quando ela não é exposta e fica na reserva técnica. Quando a gente fala de uma obra que ganha visibilidade dentro do museu através das exposições como parte de um comodato, de uma doação, entende-se que o museu, efetivamente, é esse estágio elevadíssimo de permanência de um artista dentro do sistema das artes. O potencial dele virar efetivamente ele virar

um objeto, um nome de referência e aquela obra virar uma obra de referência para a narrativa da história da arte é muito grande.

V.C.: Ainda mais quando observamos os dois casos que estou abordando em minha pesquisa: as doações de Patricia Phelps e o comodato e internacionalização realizados por Marcantonio.

A.M.: Há uma diferença muito grande nesses dois estudos de caso que você está trabalhando. Marcantonio Vilaça, quando lega em testamento um recorte da coleção dele em comodato para o museu, ele faz isso sabendo da importância do museu para a valorização daqueles artistas. E faz isso internamente. Ele não consegue fazer isso internacionalmente, não consegue fazer para fora da América Latina. Então o estágio aqui é diferente do estágio da coleção Cisneros, que na verdade já está num momento em que essas outras narrativas estão incorporadas ao discurso e ao sistema das artes e essas obras, de fato, alcançam uma celebridade muito grande. Marcantonio Vilaça quando começa esse processo de internacionalização dos artistas brasileiros, não há um colecionismo de artistas latino-americanos consistente por parte das grandes instituições internacionais. Tinha havido pontualmente, mas não como uma linha. Agora, as instituições estabelecem linhas de pesquisa, de coleção. Você tem vários museus americanos hoje, por exemplo, não só americanos, britânicos, franceses etc. implicados ou preocupados na contratação de um especialista em arte latino-americana, uma coisa que não era pensada antes.

V.C.: E esse é um movimento recente?

A.M.: Sim, E esse movimento é recente, um movimento que eu diria do final da década de 90 para cá. E aí a gente vê por exemplo a Patricia Cisneros fazendo doação de parte da coleção dela para o MoMA. Ela doa para o MoMA as obras e um fundo para a contratação de um curador de arte latino-americana. Isso significa que quando o museu abre uma vertente de curadoria, uma tipologia de acervo, é muito importante. Porque significa que o museu passa a entender que aquela é uma linha de colecionismo importante para a narrativa que ele constrói da arte, ele também chancela isso. Ele consagra essa como uma vertente de colecionismo importante para outras instituições e para o para o sistema das artes.

V.C.: E como se dá a relação institucional entre museus hoje?

A.M.: Sobre o MAC, é claro que ele é mais reconhecido [quando comparado a alguns anos atrás]. Ele é mais acionado, digamos assim, pelas instituições estrangeiras. Mas há um jogo, uma relação de forças ainda muito perversa entre nós e as e as instituições estrangeiras. As instituições estrangeiras têm muito poder. Obviamente um museu como o MoMA tem um poder de negociação e de captação de recursos muito maior do que o do MAC. Ele é uma instituição muito maior do que o MAC. Guardadas as devidas proporções, do ponto de vista da história da instituição e do valor das coleções, talvez o Mac seja para o Brasil o que o MoMA é para os Estados Unidos. Mas essa hierarquia entre as duas instituições existe, ela é real. O MoMA tem mais poder de barganha do que o MAC. Então consegue produzir mais, consegue oferecer mais moeda de troca e consegue angariar mais recursos. E, ao mesmo tempo, quando se relacionam com o MAC - eu acho que agora é um pouco menos - as instituições estrangeiras agora têm uma outra entrada no diálogo com as curadorias das instituições brasileiras e latino-americanas em geral, porque eles já reconheceram que essas instituições têm especialistas, tem curadores tarimbados com quem eles têm que dialogar. Mesmo assim o pêndulo pende mais para eles. A balança é mais generosa com eles do que conosco.

V.C.: Inclusive percebemos isso quando retomamos o assunto de valores agora pouco citado.

A.M.: É. E quando você tem uma artista como uma Lygia Clark que recentemente teve uma grande retrospectiva numa instituição estrangeira [...] do momento que isso acontece, eu tenho certeza de que se a gente olha os valores de mercado de trabalhos da Lygia que circulam pelo mercado internacional hoje, são maiores do que eram antes de 2014. Isso é óbvio.

V.C.: Vejo que nisso há muito impacto das participações de marchands como Marcantônio em feiras estrangeiras.

A.M.: O Marcantonio era de uma época que certamente era muito difícil para um galerista latino-americano, um galerista brasileiro, participar da Art Basel. Hoje é mais flexível. Enfim, hoje já temos alguns galeristas brasileiros que são convidados a participar da Art Basel. Ou a presença de galerias estrangeiras no Brasil, ou ainda artistas estrangeiros que são representados por galerias brasileiras. No mercado brasileiro de arte nos anos 80 isso quase não tinha. No máximo, era para negociar uma obra que já estava em circulação no país

V.C.: A Bienal de São Paulo tem papel importante nisso também? Mostrando que somos um país que tem arte, que sabe falar de arte e que sabe cuidar de arte?

A.M.: Sem dúvidas. A bienal, inclusive, é uma espécie de piloto de prova para toda essa infraestrutura e processo de profissionalização do meio artístico local.

Anexo 3 - Memorando interno: notificação de contato de um marchand

MEMORANDO INTERNO

De: Divisão Científica
Para: Divisão Administrativa
Data: 07.04.92

Solicito seja encaminhada a C.J. a seguinte consulta.


"O MAC/USP recebeu a seguinte proposta de um colecionador particular:

O colecionador oferece em comodato, por até 15 anos e com o objetivo posterior de uma doação definitiva, 40 obras da sua coleção, com a condição de sempre constar, em etiquetas de exposição e em catálogos, o seu nome como proprietário.

Solicita, também, que sempre que uma obra sua for emprestada a outra instituição, ele seja avisado.

O MAC pode fazer um tal contrato? Quais seriam os termos jurídicos desse tal contrato?


Gabriela


Gabriela
07-03-92

Anexo 4 - Carta enviada por Ana Mae Tavares a Marcantonio

MAC

DC/14292/MAC/030692
GW/nkn

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

São Paulo, 03 de junho de 1992

Ilmo. Sr.
Marco Antonio Vilaça

[Redacted]

Prezado Senhor Marco Antonio Vilaça,

Conforme acordo verbal com a Diretora da Divisão Científica Gabriela Wilder, solicitamos à Consultoria Jurídica da USP orientação quanto ao contrato que o MAC/USP poderá firmar com V.Sª..

Anexamos a resposta e solicitamos que se pronuncie a respeito para podermos, caso V.Sª. esteja de acordo, prosseguir na determinação da lista de obras a serem oferecidas em comodato.

Colocamo-nos a sua disposição para os esclarecimentos que se tornarem necessários,

Atenciosamente,

[Redacted]

Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
Diretora

Anexo 5 - Memorando interno: escolha de obras para inauguração da nova sede

MEMORANDO INTERNO

De: Gabriela

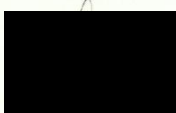
Para: Agnaldo

Data: 23/06/92

Assunto: Comodato de Marcantonio Villaça

Peço que reserve logo após sua volta uma data para irmos ver as obras que o esculpido deseja emprestar. Temos pressa na escolha e finalização do processo para incluirmos esculturas na mostra inaugural do prédio novo.

Obrigada pela atenção



26/03

Anexo 6 - Carta enviada por Marcantonio a Ana Mae Tavares

São Paulo, 25 de junho de 1992

AO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO
Sra. ANA MAE TAVARES BASTOS BARBOSA
Caixa Postal 22031
São Paulo - SP
01499


Prezada Sra. Ana Mae Barbosa

Acuso o recebimento de sua carta (DC/14292/MAC/
030692) em que o Museu confirma o interesse pelo recebimento dos
meus trabalhos.

Todas as 40 (quarenta) obras ofertadas foram ad-
quiridas por compra, ao longo dos últimos quinze anos.

Fico aguardando a visita dos representantes do
Museu para a escolha dos trabalhos.

Atenciosamente,


MARCANTONIO VILAÇA

Anexo 7 - Minuta enviada a Marcantonio para aprovação

MAC

DC/18892/MAC/030892
GW/nkn

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

São Paulo, 03 de agosto de 1992

Ilmo. Sr.
Marcantonio Villaça
GALERIA CAMARGO VILLAÇA
Rua Fradique Coutinho, 1.500
05416-001 São Paulo

Prezado Marcantonio Villaça,


Temos o prazer de anexar Minuta do Contrato de Comodato para sua análise e aprovação.

Solicitamos que a lista de obras a serem cedidas seja complementada com dados exatos. Colocamo-nos à disposição para acompanhar esse trabalho.

As obras poderão ser retiradas assim que o Novo Prédio contar com as necessárias condições de preservação e segurança.

Gratos por sua atenção, subscrevemo-nos,

Cordialmente,


Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
Diretora

Anexo 8 - Relação inicial de 49 obras selecionadas

RELACÃO DE OBRAS QUE INTEGRAM O CONTRATO DE COMODATO ENTRE A USP E MARCANTONIO VILLAÇA TENDO COMO INTERVENIENTE O MAC							
ARTISTA	TÍTULO	DATA	TÉCNICA	DIMENSÃO	VL. SEGURO	AQUS.	LOCAL P/RETIRADA
ALMEIDA, Caetano	Bacalhau	1988	mista óleo s/tela, madeira				Casa - São Paulo
BERREDO, Hilton	Pindorama II	1989	acrílica s/borracha (EVA)	250 x 250 x		1989	Rancharia - embalada
BERREDO, Hilton	Pindorama V	1989	acrílica s/borracha (EVA)	250 x 250 x		1989	Rancharia - embalada
BERREDO, Hilton	Pindorama X (Fornalha)	1989	acrílica s/borracha (EVA)	250 x 250 x		1989	Rancharia - embalada
BEVILÁQUA, Carlos	Passarinho	1990	inã e arame	≅ 40 x 10 x 5		1990	Casa - São Paulo
CANALE, Cristina	Rio 40º	1987	óleo s/tela	(150 x 200) x 2		1987	Galeria - São Paulo
CANTANDA, Leda	Meias	1989	acrílico s/meias e telas	132 x 257		1989	Casa - SP - embalada
DARE, Salvio	Sem título	1989	esmalte sintético e verniz s/tela	240 x 200		1989	Rancharia
DUARTE, Jorge	A ratoeira inútil	1986	acrílica s/tela e ferro	≅ 150 x 200 x 10		1987	Casa - São Paulo
FREITAS, Iole de	Sem título	1990	aço inox, bronze e alumínio	140 x 100 x 70 ≅		1990	Casa - São Paulo
GIANNOTTI, Marcos	Sem título	1989	óleo s/entretela	150 x 200		1989	Casa - São Paulo
GUINLE, Jorge	Album "Para lua de mel"	1981	tinta (caneta esferográfica) s/papel	≅ 30 x 20		1991	Casa - SP - emoldurada c/ vidro (8x
GUINLE, Jorge	Album "Para lua de mel"	1981	"	"		"	"
GUINLE, Jorge	Album "Para lua de mel"	1981	"	"		"	"
GUINLE, Jorge	Album "Para lua de mel"	1981	"	"		"	"
GUINLE, Jorge	Album "Para lua de mel"	1981	"	"		"	"
GUINLE, Jorge	Album "Para lua de mel"	1981	"	"		"	"
GUINLE, Jorge	Album "Para lua de mel"	1981	"	"		"	"
GUINLE, Jorge	Album "Para lua de mel"	1981	"	"		"	"

8/X/92
 Letícia
 mural
 compila

RELAÇÃO DE OBRAS QUE INTEGRAM O CONTRATO DE COMODATO ENTRE A USP E
MARCANTONIO VILLAÇA SENDO COMO INTERVENIENTE O MAC

ARTISTA	TÍTULO	DATA	TÉCNICA	DIMENSÃO	VL. SEGURO	AQÜIS.	LOCAL P/RETIPIRADA
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	tinta (caneta esferográfica s/papel)	≈ 30 x 20		1991	Casa - SP - emoldurada c/Vidrio (8x
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
GUINLE, Jorge	Álbum "Para lua de mel"	1981	" "	" "		"	" "
LAMBERTI, Karen	Sem título	1988	acrílico s/tela	≈ 200 x 200		1988	Rancharia - São Paulo
LEONITSON, José	"O aquário"	1984	acrílico s/papel	≈ 70 x 50		1985	R. Peixoto Gomide, 268/2 São Paulo, SP
MONTENIRO, Paulo	"Retrato de um Homem"	1986	Óleo s/tela	≈ 160 x 120		1986	R. José Antonio Coelho, 75 - ap. 14-Si

RELAÇÃO DE OBRAS QUE INTEGRAM O CONTRATO DE COMODATO ENTRE A USP E
 MARCANTONIO VILLIÇA TENDO COMO INTERVENIENTE O MAC

ARTISTA	TÍTULO	DATA	TÉCNICA	DIMENSÃO	VL. SEGURO	AQUIS.	LOCAL P/RETIPIRADA
NETO, Ernesto	Sem título	1990	meias, bolas de isopor e chumbo	≅ 100 x 50 x 30		1990	Casa - São Paulo
PAOLO	Sem título	1989	óleo s/tela e s/madeira	≅ 100 x 80		1989	R. José Antonio Coelho, 750 -ap.14
RESENDE, Gustavo	Sem título	1990	chumbo e armação de ferro (2)	(170 x 60) x 2		1990	Casa - São Paulo
ROMAGNOLI, Sergio	São Jorge	1989	plástico moldado	90 x 120 x 5		1989	Casa - São Paulo
SENISE, Daniel	Sem título	1985	acrílica s/tela			1985	Galeria - São Paulo
SOARES, Valeska	A Fonte	1991	tapetes, mármore e essência de rosa	140 x 150 x 75		1990	Galeria - São Paulo
TUCCI, Sandra	Sem título	1989	ferro de 1/2" e aço 3/4	220 x 03 x 55		1990	Casa - São Paulo
VENOSA, Angelo	Sem título	1987	madeira, tecido, fibra de vidro	600 x 140 x 100		1987	Rapcharia (possível em- prestimo Casa Rosas)
VENOSA, Angelo	Sem título	1989	madeira e fibra de vidro	380 x 100 x 50		1989	Galeria - embalado
VENOSA, Angelo	Sem título	1991	madeira e fibra de vidro e metal	260 x 100 x 50 ≅		1991	Ateliê do Venosa - RJ
LIMACHAUSKA, E.	Arco dourado	1991	metal	≅ 400 cm (diâm.)			Ateliê artista
ARANEK, Frida	sem título	1989	vergalhões e chapa de ferro	220 x 140 x 140			
AMOS, Nuno	sem título	1989	técnica mista	400 x 260			
AMOS, Nuno	sem título	1989	técnica mista	400 x 260			
AMOS, Nuno	sem título	1988	vaselina e pigmento s/tela s/madeira	255 x 100			
AMOS, Nuno	sem título (instalação)	1992	técnica mista	700 x 700			
CONTINI, Carlito	sem título	1991	acrílica s/tela	180 x 180			
AMOS, Nuno	sem título	1989/90		255 x 220 x 45,5			

RELAÇÃO DE OBRAS QUE INTEGRAM O CONTRATO DE COMODATO ENTRE A USP E
MARCANTONIO VILLAÇA TENDO COMO INTERVENIENTE O MAC

ARTISTA	TÍTULO	DATA	TÉCNICA	DIMENSÃO	VL. SEGURO	AQUIS.	LOCAL P/RETRADA
14. NETO, Ernesto	Sem título	1990	meias, bolas de isopor e crinóio	≅ 100 x 50 x 30		1990	Casa - São Paulo
15. PAOLO	Sem título	1989	óleo s/tela e s/madeira	≅ 100 x 80		1989	R. José Antonio Coelho, 750 -ap. 1.º
16. RESENDE, Gustavo	Sem título	1990	chumbo e amação de ferro (2)	(170 x 60) x 2		1990	Casa - São Paulo
17. ROMAGNOLI, Sergio	São Jorge	1989	plástico moldado	90 x 120 x 5		1989	Casa - São Paulo
18. SENISE, Daniel	Sem título	1985	acrílica s/tela			1985	Galeria - São Paulo
19. SOARES, Valeska	A Ponte	1991	tapetes, mármores e essên- cia de rosa	140 x 150 x 75		1990	Galeria - São Paulo
20. TUCCI, Sandra	Sem título	1989	ferro de 1/2" e aço 3/4	220 x 03 x 55		1990	Casa - São Paulo
21. VENOSA, Angelo	Sem título	1987	madeira, tecido, fibra de vidro	600 x 140 x 100		1987	Rapcharia (possível em- prestimo Casa Rosas)
21. VENOSA, Angelo	Sem título	1989	madeira e fibra de vidro	380 x 100 x 50		1989	Galeria - embalado
21. VENOSA, Angelo	Sem título	1991	madeira e fibra de vidro e metal	260 x 100 x 50 ≅		1991	Ateliê do Venosa - RJ
22. CLIMACHANSKA, E.	Arco dourado	1991	metal	≅ 400 cm (diâm.)			Ateliê artista
23. JARANAK, Frida	Sem título	1989	vergalhões e chapa de ferro	220 x 140 x 140			
24. ZAMOS, Nuno	Sem título	1989	técnica mista	400 x 260			
24. ZAMOS, Nuno	Sem título	1989	técnica mista	400 x 260			
24. ZAMOS, Nuno	Sem título	1988	vaseлина e pigmento s/tela s/madeira	255 x 100			
25. ZONTINI, Carlieto	Sem título (instalação)	1992	técnica mista	700 x 700			
25. ZONTINI, Carlieto	Sem título	1991	acrílica s/tela	180 x 180			

26. RAEY, Odgyn

Anexo 10 - Contrato final assinado por MV e MAC e lista final de 50 obras

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA ¹²³
da Universidade de São Paulo

Contrato de Comodato entre a Universidade de São Paulo e Marcantonio Vilaca, com a interveniência do Museu de Arte Contemporânea/USP.

Por este instrumento, de um lado a Universidade de São Paulo, autarquia estadual, de regime especial, regida por seu Estatuto, baixado através da Resolução 3461, de 07/10/88, portadora do C.G.C. 63.025.530/0001-04, com sede em São Paulo, capital, neste ato representada pelo Prof. Dr. Ruy Laurenti, Vice-Reitor no exercício da Reitoria, doravante denominada COMODATARIA, de outro lado Marcantonio Vilaca, brasileiro, portador do R.G. [REDACTED] e do CPF [REDACTED], domiciliado a [REDACTED] CEP [REDACTED] doravante denominado COMODANTE, e o Museu de Arte Contemporânea, doravante denominado INTERVENIENTE, firmam o presente contrato de comodato, mediante as seguintes cláusulas e condições:

Cláusula primeira: Objeto

O COMODANTE na qualidade de proprietário, cede em comodato à COMODATARIA, através do INTERVENIENTE, os bens descritos em relação anexa, que assinada por todas as partes integra este contrato, com a finalidade específica de incorporá-los à coleção de obras de arte do INTERVENIENTE, que poderá organizar e promover exposições com o conjunto e/ou parte dos mesmos, assim como inclui-los em quaisquer de seus projetos de difusão cultural, além de reproduzi-los, sob qualquer forma, em suas publicações.

"Parágrafo único - O COMODANTE se responsabiliza por quaisquer reclamos dos autores (ou eventuais sucessores) no que se refere às obras ora cedidas".

Parque do Ibirapuera, Pavilhão da Bienal 3º andar São Paulo CEP - 04098 fones: 571-9610 570-2323

APOIO:



Cláusula segunda: Prazo

O presente contrato terá a validade de 20 (vinte) anos contados a partir da assinatura do mesmo, podendo ser prorrogado, desde que haja interesse de ambas as partes e mediante a assinatura de termo aditivo que estabeleça condições e prazos para a sua renovação. Na eventualidade de necessidades de ambas as partes, os bens, objeto desta cessão, poderão ser devolvidos ao COMODANTE, bem como por ele retirados, por meio de comunicação por escrito e com antecedência de 90 "(noventa) dias": respeitados ainda os prazos de compromissos assumidos pela COMODATARIA".

Cláusula terceira: Obrigações do COMODANTE

- 3.1. Cumprir, não havendo motivo para a rescisão, os prazos pactuados neste instrumento.
- 3.2. Solicitar com antecedência mínima de 60 (sessenta) dias, por escrito, autorização para retirada temporária de obras integrantes deste comodato, ficando esta liberação sujeita às necessidades da programação do INTERVENIENTE.
- 3.3. O COMODANTE manifesta desde já sua intenção de, no final da vigência deste contrato, doar os bens de sua propriedade objeto desta cessão.

Cláusula quarta: Obrigações da COMODATARIA

- 4.1. Responsabilizar-se, através do INTERVENIENTE, pelo cumprimento de todas as obrigações contratuais e legais desta cessão.
- 4.2. Responsabilizar-se, através do INTERVENIENTE, pela retirada dos bens, em datas a serem fixadas em comum acordo com o COMODANTE, nos locais por este último indicado.

- 4.3. Responsabilizar-se, por intermédio dos especialistas do INTERVENIENTE, pela conservação e preservação dos bens cedidos, segundo normas técnicas que cada uma das peças requer, assegurando-se pelo cumprimento dos padrões internacionais de manuseio, embalagem e acondicionamento, transporte e exposição de obras de arte.
- 4.4. Assegurar-se que o COMODANTE seja previamente avisado, pelo INTERVENIENTE, sempre que uma das obras, objeto deste contrato, for emprestada a outras instituições, bem como tenha sua localização modificada.
- 4.5. Assegurar-se que o nome do COMODANTE, na qualidade de proprietário, conste em etiquetas de exposição, catálogos e material de divulgação referentes às obras em questão e de responsabilidade do INTERVENIENTE.
- 4.6. Assegurar-se que o COMODANTE seja comunicado sobre a participação das obras que integram esta cessão, em exposições e eventos realizados e de responsabilidade do INTERVENIENTE.

Cláusula quinta: Rescisão

- 5.1. O presente instrumento poderá ser rescindido de comum acordo entre as partes, assim como pela parte inocente, caso haja descumprimento de obrigações, cláusulas e condições estabelecidas entre as partes, devendo para tanto haver uma notificação, por escrito, e com antecedência mínima de 30 (trinta) dias.

Cláusula sexta: Foro

6.1. As partes elegem o foro desta comarca de São Paulo para dirimir quaisquer dúvidas ou questões oriundas deste contrato.

E por estarem assim justas e acordadas e na presença das testemunhas abaixo, assinam o presente em 03 (três) vias de igual forma e teor, para que produzam os efeitos desejados.

São Paulo, 29 de outubro de 1993

[Redacted Signature]

Marcantonio Vilaça
COMODANTE

[Redacted Signature]

Universidade de São Paulo
COMODATARIO

[Redacted Signature]

Museu de Arte Contemporânea
INTERVENIENTE

Testemunhas: 1.

2.

MAC USP - SETOR DE ACERVO
 ASSUNTO: OBRAS DO COMODATO MARCANTONIO VILACA
 DATA: 05/05/93
 RESPONSÁVEL: Cristina Cabral

MAC MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
 da Universidade de São Paulo

ALMEIDA, CAETANO DE
 CM92.1.1 BACALHAU, 1988
 OLFO S/ TELA S/ MADEIRA E TELA DE ARAME
 134,0 x 50,0 x 108,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO VILACA)

BARANEK, FRIDA
 CM92.1.2 SEM TÍTULO, 1989
 VERBAHDES E CHAPA DE FERRO
 220,0 x 120,0 x 100,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO VILACA)

BERREDO, HILTON
 CM92.1.3 PINDORAMA II, 1989
 ACRILICA S/ BORRACHA
 255,0 x 286,0 x 42,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO VILACA)

BERREDO, HILTON
 CM92.1.4.1/4 PINDORAMA X, 1989
 ACRILICA S/ BORRACHA
 350,0 x 350,0 x 30,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO VILACA)

BERREDO, HILTON
 M92.1.5 PINDORAMA U, 1989
 ACRILICA S/ BORRACHA
 255,0 x 275,0 x 45,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO VILACA)

BEVILAGUA, CARLOS
 M92.1.6 PASSARINHO, 1990
 TMA. MOLAS FERRO E ARAME
 40,0 x 10,0 x 4,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO VILACA)

Parque do Ibirapuera, Pavilhão da Bienal 3º andar - São Paulo - CEP - 04098 - Fones: 573-9925/573-5255/572-5353 - Fax: 572-5546

APOIO:



- CANALE, CRISTINA
 CM92.1.7.1/2 RIO 40 n. 1987
 OLFO S/ TELA
 200,0 x 300,0 x 0,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO UTIACA)
- CATUNDA, LEDA
 CM92.1.8 MEIAS, 1989
 ACRÍLICA S/ MEIAS S/ TELA
 372,0 x 257,0 x 7,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO UTIACA)
- CLIMACHAUSKA, EDUARDO e PAULO
 CM92.1.9.1/2 SEM TÍTULO, 1991
 PARA-RATOS DE FRANKLIN, LATAO E AÇO INOX
 240,0 x 390,0 x 218,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO UTIACA)
- CONTINI, CARLITO
 CM92.1.10 SEM TÍTULO, 1987
 ACRÍLICA S/ TELA
 180,0 x 166,0 x 0,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO UTIACA)
- DUARTE, JORGE
 CM92.1.11 A RAPOEIRA INÚTIL, 1986
 FERRO E ACRÍLICA S/ TELA
 180,0 x 90,0 x 9,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO UTIACA)
- FREITAS, TOLE DE
 CM92.1.12 SEM TÍTULO, 1990
 TELA DE ALG. INDELDAPEL E ARAME
 128,0 x 100,0 x 50,0
 COMODATO (COLEÇÃO MARCANTONIO UTIACA)

STANOTTI, MARIO
CM92.1.13 SEM TÍTULO, 1989
OLEO S/ ENTRETELA
250,0 x 170,0 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIJACÁ)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.1 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIJACÁ)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.2 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIJACÁ)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.3 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIJACÁ)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.4 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIJACÁ)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.5 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIJACÁ)



GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.6 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.7 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.8 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.9 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.10 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

GUTNLE, JORGE
CM92.1.14.11 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

GUTNIE, JORGE

CM92.1.14.12 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARGANTHERO VILACA)

GUTNIE, JORGE

CM92.1.14.13 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARGANTHERO VILACA)

GUTNIE, JORGE

CM92.1.14.14 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARGANTHERO VILACA)

GUTNIE, JORGE

CM92.1.14.15 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARGANTHERO VILACA)

GUTNIE, JORGE

CM92.1.14.16 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARGANTHERO VILACA)

GUTNIE, JORGE

CM92.1.14.17 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ PAPEL
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARGANTHERO VILACA)

GUTNLE, JORGE

CM92.1.14.18 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA 57 PAPER
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCOANTÔNIO VILLASCI)

GUTNLE, JORGE

CM92.1.14.19 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA 57 PAPER
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCOANTÔNIO VILLASCI)

GUTNLE, JORGE

CM92.1.14.20 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA 57 PAPER
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCOANTÔNIO VILLASCI)

GUTNLE, JORGE

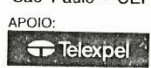
CM92.1.14.21 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA 57 PAPER
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCOANTÔNIO VILLASCI)

GUTNLE, JORGE

CM92.1.14.22 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA 57 PAPER
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCOANTÔNIO VILLASCI)

GUTNLE, JORGE

CM92.1.14.23 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA 57 PAPER
20,2 x 29,6 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCOANTÔNIO VILLASCI)



- GUTALE, JORGE
- CM92.1.14.24 SEM TÍTULO, 1981
PARA LUA DE MEL
CANETA ESFEROGRÁFICA S/ TABELA
20,2 x 29,6 x 0,9
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)
- MONTEIRO, PAULO
- CM92.1.15 QUARTO PERDIDO, 1986
OLFO S/ TELA
100,0 x 90,0 x 0,9
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)
- NETO, ERNESTO
- CM92.1.16 SEM TÍTULO, 1990
BOLAS DE ISOPOR E CHUMBO ENRIPIADAS EM MEIAS DE NYLON
30,0 x 28,0 x 41,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)
- PAULO
- CM92.1.17 SEM TÍTULO, 1989
OLFO S/ TELA E MADEIRA, RECONTEES DE METAL E POTRES DE ACRÍLICO
124,0 x 90,0 x 10,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)
- RACY, EDGAR
- CM92.1.18.1/3 SEM TÍTULO, 1991
FERRO, VIDRO, PARAFETA E RESISTÊNCIA ELÉTRICA
82,5 x 150,0 x 200,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)
- REZENDE, GUSTAVO
- CM92.1.19.1/2 SEM TÍTULO, 1990
CHUMBO COM ARMADÃO DE FERRO
37,5 x 159,0 x 110,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

ROMAGNOLI, SERGIO

CM92.1.20 SÃO JORGE, 1989
PLÁSTICO MODELADO
100,0 x 160,0 x 12,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIILACA)

SOARES, VALESKA

CM92.1.21.1/2 FONTE, 1991
TAPETE, MARMORE E ESSÊNCIA DE ROSA
140,0 x 156,5 x 79,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIILACA)

TUCCI, SANDRA

CM92.1.22 SEM TÍTULO, 1989
FERRO E AÇO
226,0 x 2,0 x 63,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIILACA)

VENOSA, ANGELO

CM92.1.23 SEM TÍTULO, 1987
FIBRA DE VIDRO
121,0 x 450,0 x 143,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIILACA)

VENOSA, ANGELO

CM92.1.24 SEM TÍTULO, 1989
FIBRA DE VIDRO E MADEIRA
170,0 x 355,0 x 20,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIILACA)

RAMOS, MUNO

CM92.1.25 SEM TÍTULO, 1988
VASILINA E PIGMENTO S/ TELA S/ MADEIRA
207,0 x 234,0 x 27,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VIILACA)

60

RAMOS, NUNO

MAC MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

CM92.1.26.1/2 SEM TÍTULO, 1989
TÉCNICA MISTA
257,0 x 160,0 x 18,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

SENISE, DANIEL

CM92.1.27 SEM TÍTULO, 1985
ACRÍLICA S/ TELA
230,0 x 190,0 x 0,0
COMODATO (COLEÇÃO MARCANTÔNIO VILACA)

APOIO:



Anexo 11 - Carta de Marcos Vinícios Vilaça ao MAC

106

Brasília, 3 de maio de 2002

47.161 47.65
Excelentíssima Senhora
Professora Elza Ajzenberg

Como talvez seja do seu conhecimento, cumprindo desejo expresso do meu filho Marcantonio Vilaça, sua coleção de arte contemporânea foi doada ao Estado de Pernambuco.

Lá, será exposta no Centro Cultural Tacaruna, em área específica, chamada Espaço Marcantonio Vilaça de Arte Contemporânea.

Nesse momento já se encontram no Recife todas as peças componentes da coleção, exceto as que estão emprestadas ao MAC/USP.

Em sendo assim, estimaria que a distinta Diretora, com a urgência possível, me comunicasse a partir de quando, em que horário e a quem deve se dirigir pessoa por mim credenciada, para fazer a retirada das referidas peças, inclusive as que nunca foram desencaixotadas, obras do artista Nuno Ramos.

Desde logo antecipo-lhe meus melhores agradecimentos e forneço abaixo as indicações para a sua resposta.

Com todo apreço

End. Res.: [REDACTED]
End. Tb.: Tribunal de Contas da União – Setor de Administração Federal Sul – Qd. 4
Lote 01- Ed. Sede – Sala 365 – CEP 70042-900 – Brasília-DF
Tels.: (61) 316.7253 – 316.7451 – FAX (61) 316.7507
e-mail: pochly@tcu.gov.br

Marcos Vinícios Vilaça
Ministro do Tribunal de Contas da União

Anexo 12 - Lista de artistas presentes na exposição Sur Moderno

Abraham Palatnik - Brasileiro, 1928-2020

Agam (Yaacov Agam) - Israelense, 1928

Alejandro Otero - Venezuelano, 1921-1990

Aleksandr Rodchenko - Russo, 1891-1956

Alexander Calder - Americano, 1898-1976

Alfredo Hlito - Argentino, 1923-1993

Alirio Oramas - Venezuelano, 1924-2016

Amilcar de Castro - Brasileiro, 1920-2002

Anatol Wladyslaw - Brasileiro, nascido na Polônia, 1913-2004

André Bloc - Francês, nascido na Argélia, 1896-1966

Antonieta Sosa - Venezuelana, nascida nos Estados Unidos, em 1940

Antonio Bandeira - Brasileiro, 1922-1967

Antonio Bonet - Espanhol, 1913-1989

Antonio Maluf - Brasileiro, 1926-2005

Buen diseño para la industria

Carlos Cruz-Diez - Venezuelano, 1923-2019

Carlos González Bogen - Venezuelano, 1920-1992

Carlos Raúl Villanueva - Venezuelano, nascido na Inglaterra. 1900-1975

Carmelo Arden Quin - Uruguaio, 1913-2010

César Paternosto - Argentino, nascido em 1931

Claudio Perna - Venezuelano, nascido na Itália. 1938–1997

Cornelis Zitman - Holandês, 1926-2016

Elsa Gramcko - Venezuelana, 1925-1994

Eugenio Espinoza - Venezuelano, nascido em 1950

Gego (Gertrud Goldschmidt) - Venezuelano, nascido na Alemanha. 1912–1994

Georges Vantongerloo - Belga, 1886-1965

Geraldo de Barros - Brasileiro, 1923-1998

Gerd Leufert - Venezuelano, nascido na Lituânia. 1914–1998

Gyula Kosice (Fernando Fallik) - Argentino, nascido na Tchecoslováquia (hoje Eslováquia) 1924-2016

Hélio Oiticica - Brasileiro, 1937-1980

Hércules Barsotti - Brasileiro, 1914-2010

Hermelindo Fiaminghi - Brasileiro, 1920-2004

Ilse Hofman - Austríaca, 1923-2013

Ivan Cardoso - Brasileiro, nascido em 1952

Jean Pougny (Ivan Puni) - Russo, nascido na Finlândia. 1892–1956

Jean Tinguely - Suíço, 1925-1991

Jesús Rafael Soto - Venezuelano, 1923-2005

Joaquín Torres-García - Uruguaio, 1874-1949

Jorge Ferrari Hardoy - Argentino, 1914-1977

Juan Kurchan - Argentino, 1913-1975

Juan Melé - Argentino, 1923-2012

Judith Lauand - Brasileira, nascida em 1922

Kazmer Fejér - Brasileiro, nascido na Hungria, 1923-1989

Leopoldo Haar - Brasileiro, nascido na Polônia, 1910-1954

Lidy Prati - Argentino, 1921-2008

Lina Bo Bardi - Brasileira, nascida Itália 1914-1992

Lothar Charoux - Brasileira, nascida Na Áustria, 1912-1987

Lucio Fontana - Italiano, nascido na Argentina. 1899–1968

Luiz Sacilotto - Brasileiro, 1924-2003

Lygia Clark - Brasileira, 1920-1988

Lygia Pape - Brasileira, 1927-2004

Marcel Duchamp - Americano, nascido na França. 1887–1968

María Freire - Uruguaia, 1917-2015

Max Bill - Suíço, 1908-1994

Mira Schendel - Brasileira, nascida suíça, 1919-1988

Omar Carreño - Venezuelano, 1927-2013

Oscar Niemeyer - Brasileiro, 1907-2012

Paolo Gasparini - Venezuelano, nascido na Itália em 1934

Piet Mondrian - Holandês, 1872-1944

Pontus Hultén - Sueco, 1924-2006

Raúl Lozza - Argentino, 1911-2008

Rhod Rothfuss - Uruguaio, 1920-1969

Robert Breer - Americano, 1926-2011

Roberto Burle Marx - Brasileiro, 1909-1994

Rubén Núñez - Venezuelano, 1930-2012

Theo van Doesburg - Holandês, 1883-1931

Tomás Maldonado - Argentino, 1922-2018

Víctor Valera - Venezuelano, 1927-2013

Victor Vasarely - Francês, nascido Hungria 1908-1997

Waldemar Cordeiro - Brasileiro, nascido na Itália. 1925–1973

Willys de Castro - Brasileiro, 1926-1988