



FRONTEIRAS INCERTAS

Arte e Fotografia no Acervo do MAC USP (1963-1978)

HELOUISE COSTA

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo





MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

FRONTEIRAS INCERTAS
Arte e Fotografia no Acervo do MAC USP (1963-1978)

DOI: 10.11606/9788594195135

HELOUISE COSTA

e-book

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2019

São Paulo
2019 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte
e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)
© 2019 - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - 04094-050 - Ibirapuera - São Paulo/SP
tel.: 11 2648 0254 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-13-5



9 788594 195135

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

Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP (1963-1978) / Helouise
Costa. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.
204 p.; il. - (MAC Essencial 8)

ISBN 978-85-94195-13-5

DOI: 10.11606/9788594195135

1. Museu de Arte - Brasil. 2. Acervo Museológico - Brasil. 3. Fotografia Artística. 4.
Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Costa, Helouise. II. Série.
CDD - 770.9

PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP

Ficha do Livro

Registro Fotográfico da Exposição: Flávio Demarchi

Obra Capa: Antoni Mikołajczyk, Sem Título (Cabeça), c.1973

Registro Fotográfico da obra da capa: Elaine Maziero

Preparação Documentação: Alecsandra Matias de Oliveira

Revisão de Dados Catalográficos: Cristina Cabral, Fernando Piola, Marília Lopes e Michelle Alencar

Arquivo MAC USP: Silvana Karpinski

Revisão: Edméa Neiva

Tradução: International Alliances Academy of Native Speakers

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Preparo de Editoração Eletrônica: Roseli Guimarães

Editoração Eletrônica: Brazil Publishing - Autores e Editores Associados

Realização

MAC

USP

PRCEU
USP

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Carlos Roberto F. Brandão

Diretor MAC USP

É com grande satisfação que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo retoma a coleção *MAC Essencial*, iniciada em 2010, que já publicou até o momento quatorze volumes. A série serve como guia e como introdução ao universo de pesquisa no âmbito do MAC USP, em formato acessível e de fácil manuseio, pensada para ampliar o acesso público ao patrimônio sob a custódia do Museu. Divulga ainda o rico pensamento construído no Museu sobre a arte moderna e contemporânea, destinando-se a pesquisadores e aos interessados em geral nas vertentes que compõem os programas da instituição.

A coleção é organizada em quatro temas: os volumes dedicados às *Exposições* divulgam mostras do acervo ou a ele relacionadas, com textos curatoriais e catalogação das obras expostas; *Seminários* enfeixam e comentam resultados de eventos, incluindo simpósios, congressos etc. Nos volumes que tratam da *Pesquisa*, busca-se difundir estudos sobre temas relacionados ao acervo do MAC USP ou à instituição; enquanto o tema *Acervo: Outras Abordagens* trata especificamente do acervo do MAC USP, seu estado, conservação, evolução e perspectivas.

Nesta oportunidade, o MAC USP apresenta seis volumes adicionais, com apoio da Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, à qual agradecemos. Entre esses novos títulos, estão: *Novas Aquisições do Acervo, Um Outro Acervo do MAC USP, Guia do Acervo, Fronteiras Incertas: Arte e Fotografia no Acervo do MAC USP (1963-1978), Terra Brasilis: Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC USP* e *Sobre Exposições: Conceitualismos em Mostras no MAC USP (2000-2015)*.

Fronteiras Incertas: Arte e Fotografia no Acervo do MAC USP (1963-1978) trata do processo de legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil, tendo como estudo de caso o MAC USP. Analisa a formação do acervo fotográfico do Museu durante a gestão do professor Walter Zanini entre 1963 e 1978, levando em conta as exposições realizadas e os debates ocorridos no Museu. Possibilita o entendimento do acervo de fotografia do Museu em sua historicidade, apontando para novas leituras possíveis a partir das relações que podem ser estabelecidas entre os diferentes conjuntos de obras antes pensadas de maneira isolada. O livro conta também com uma listagem das fotografias e obras afins incorporadas ao acervo no período.

Em resumo, a coleção *MAC Essencial* ajudará o MAC USP a continuar atuando como um contraponto acadêmico crítico e atento frente às pressões do circuito artístico atual. Essas publicações, ao investigarem com maior profundidade a dimensão singular das obras que compõem nosso acervo, possibilitarão comparar o passado recente com o presente e determinar o que é genuinamente novo e contemporâneo na atualidade.

SUMÁRIO

IMAGEM EM CAMPO EXPANDIDO: PARA PENSAR O FOTOGRÁFICO NO ACERVO DO MAC USP	09
DA FOTOGRAFIA COMO ARTE À ARTE COMO FOTOGRAFIA: A EXPERIÊNCIA DO MAC USP NA DÉCADA DE 1970	13
FRONTEIRAS INCERTAS: ARTE E FOTOGRAFIA NO ACERVO DO MAC USP	79
ANEXO Relação de obras incorporadas ao acervo do MAC USP, entre 1963 e 1978, cujas técnicas são constituídas por processos fotográficos	119
ENGLISH	145

IMAGEM EM CAMPO EXPANDIDO: PARA PENSAR O FOTOGRÁFICO NO ACERVO DO MAC USP

Delimitar com precisão o conjunto de obras pertencente ao campo do fotográfico no acervo do MAC USP não é uma tarefa simples. O processo de assimilação da fotografia pelo Museu deu-se, na década de 1970, a partir de duas frentes. De um lado, estava a fotografia, avaliada por suas qualidades estéticas, e de outro a fotografia inserida na discussão mais ampla da arte contemporânea. A primeira era a chamada fotografia de autor, ou fotografia artística, que obedecia ao formato da cópia bidimensional sobre papel. A segunda era a fotografia experimental ou fotolingüagem, segundo a nomenclatura de época, que podia assumir os mais variados formatos, desde o livro de artista, passando pelo objeto, até as instalações. Tratava-se de duas instâncias de legitimação institucional, antagônicas em suas premissas, que contribuíram para caracterizar o “coleccionismo multimídia” ao qual o MAC USP dedicou-se naqueles anos.

Essa publicação tem como objetivo reunir e sistematizar os resultados dos esforços que realizei como pesquisadora e curadora do MAC USP, com o intuito de dar inteligibilidade à presença do fotográfico no Museu em seus primeiros anos. Esse fenômeno que hoje desperta grande interesse devido à onipresença da fotografia no sistema de arte contemporânea, ainda carece de investigações que nos permitam compreender de maneira ampla o posicionamento das diversas insti-

tuições museológicas brasileiras em relação à imagem fotográfica, as relações que eventualmente estabeleceram entre si, com o mercado e o circuito internacional, bem como as políticas de exposições e aquisições na área. O material aqui reunido pretende contribuir para adensar a bibliografia sobre o tema.

O livro está dividido em três sessões. A primeira apresenta o ensaio *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Trata-se de um dos capítulos da tese de livre-docência da autora, publicado originalmente nos *Anais do Museu Paulista*, e investiga a presença da fotografia no MAC USP, entre 1963 e 1978, durante a gestão de seu primeiro diretor, o historiador da arte Walter Zanini. A fim de contextualizar as ações do MAC USP foram investigadas também as iniciativas do Museu de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo no que se refere à fotografia no período que cobre desde a fundação dessas instituições até o final da década de 1970. O panorama que se delineou, a partir desse ensaio, revela aspectos do processo de institucionalização da fotografia no Brasil. Isso envolve não apenas a realização das primeiras exposições de fotografia nos museus, enquanto modalidade artística, mas também a sua incorporação aos acervos museológicos e o interesse da grande imprensa pelo tema. Optou-se por republicar o ensaio em seu formato original, acrescido apenas de notas de atualização.

A segunda seção reúne o material produzido para a exposição *Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP*, que ficou em cartaz na sede do Museu no Parque do Ibirapuera, entre 28 de setembro de 2013 e 03 de maio de 2015. Estão sendo reproduzidos aqui o texto curatorial, os textos e verbetes escritos para cada um dos segmentos da mostra¹, além da lista de obras e registros do espaço expositivo. A curadoria da exposição tomou como base a pesquisa apresentada na primeira seção deste livro. Em torno de núcleos de obras incorporadas ao acervo do MAC USP na década de 1970 foram dispostas obras do acervo de diferentes períodos. Na mostra foram incluídas, ainda, fotografias da Coleção do Banco Santos, que se encontram sob a guarda provisória do Museu desde 2005. A exposição permitiu identificar preocupações e procedimentos recorrentes, em artistas de diferentes origens e gerações, explicitando o fenômeno da dissolução

1 Esses textos e verbetes, embora tenham sido produzidos na época, não foram incluídos na exposição.

de fronteiras entre arte e fotografia a partir de um acervo específico, o que nos possibilitou também repensar a história institucional do Museu segundo novos parâmetros. Uma contribuição adicional dessa mostra foi a exibição de um número significativo de obras que, desde o seu ingresso no acervo, na década de 1970, não mais haviam sido apresentadas ao público devido ao estado delicado de conservação em que se encontravam².

A terceira e última seção deste livro disponibiliza uma relação de 443 obras, incorporadas ao acervo do MAC USP entre 1963 e 1978, cujas técnicas estão ligadas a processos de origem fotográfica. A divulgação dessa listagem, no entanto, exige alguns esclarecimentos. Trata-se de uma relação incompleta, elaborada pelo Setor de Documentação e Catalogação do Museu, que inclui apenas as obras catalogadas até junho de 2017. Isso significa que obras pertencentes à coleção de arte conceitual, por exemplo, podem, eventualmente, ter ficado fora dessa lista, pois parte delas necessita passar por revisão catalográfica para virem a integrar o banco de dados do acervo. Ainda em relação a essa lista, o leitor mais atento irá observar que a catalogação das obras não atende às normas atuais de descrição técnica específicas da área de fotografia. O motivo desse descompasso pode ser encontrado na própria história da incorporação da fotografia ao acervo do MAC USP, que desde o início priorizou a sua inserção no território mais amplo da arte contemporânea, para além das suas especificidades enquanto técnica³.

2 Segundo relatório interno fornecido pela conservadora do Laboratório de Papel do MAC USP, Rejane Elias, pouco mais de 50% das obras selecionadas para a exposição tiveram que passar por processo de conservação ou restauração. Para a realização desse trabalho foram contratados dois profissionais da *L3 Conservação de Acervos*, Leandro Melo e Letícia Dalla Valle, que juntamente com Elias, realizaram as intervenções necessárias nas próprias dependências do Museu. Grande parte dos problemas identificados nas obras devia-se a "fragilidades oriundas de seu processo constitutivo e da estrutura dos materiais utilizados pelos artistas", como aponta o referido relatório. As características pouco usuais de grande parte das obras selecionadas, como fotos coladas sobre madeira e tecido, por exemplo, foi um dos problemas mais recorrentes. Além disso, as fotografias montadas em formato de pôster, como era comum na década de 1970, também precisaram passar por tratamento semelhante, como no caso dos trabalhos de Cristiano Mascaro, Maureen Bisilliat e Boris Kossoy.

3 Avaliamos que em futuro próximo será necessário realizar um projeto de revisão catalográfica de todas as obras pertencentes ao acervo do MAC USP que pertencem ao campo do fotográfico. A necessidade de atualização da catalogação, de acordo com tais parâmetros, deve-se não apenas à importância que a fotografia adquiriu na arte contemporânea nas últimas décadas, mas também à complexidade das imagens oriundas das tecnologias digitais que vêm sendo incorporadas ao acervo nos últimos anos. Algumas questões específicas a esse respeito podem ser encontradas no final do texto da seção 1 deste livro.

Por fim, o leitor poderá talvez se perguntar: por que tratar do fotográfico no Museu e não da fotografia? A formação da coleção do MAC USP já nos encaminha para uma resposta. Porém, tomamos emprestadas as palavras de Philippe Dubois, para quem é preciso “[...] entender o fotográfico como uma definição possível de uma maneira de ser no mundo, como um estado do olhar e do pensamento”⁴. Para além de buscar por certos procedimentos técnicos no acervo do MAC USP, interessa-nos investigar nas obras modos de ser e de pensar que, direta ou indiretamente, a fotografia nos permite vislumbrar.

DA FOTOGRAFIA COMO ARTE À ARTE COMO FOTOGRAFIA: A experiência do MAC USP na década de 1970

⁴ Ver DUBOIS, Philippe. *Le regard photographique* de Roland Barthes. Apud: SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*, São Paulo, Hucitec, 1998, p.11. Tomei contato, pela primeira vez, com o conceito de “fotográfico” no livro de Rosalind Krauss, *Le photographie. Pour une théorie des écarts*, publicado originalmente na França pela editora Macula, em 1990. Em português, o conceito foi utilizado por Etienne Samain para nomear a coletânea que organizou em 1998, citada acima, e hoje foi incorporado ao vocábulo corrente da área.

A possibilidade de integrar o projeto temático – *Lugares e modos críticos da arte contemporânea nos museus* – motivou-me a formalizar uma pesquisa, cujo objetivo central é o de resgatar o processo de legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil, tendo como foco principal o museu⁵. Para tanto, parti do pressuposto de que o museu é uma das instâncias fundamentais do sistema de arte, e sua atuação tem profundos desdobramentos no campo da crítica e da história da arte. Por sistema de arte, entendo uma rede complexa de agentes que confere significado social à obra de arte⁶, e, por legitimação, o resultado de estratégias diversas, levadas a cabo por esses mesmos agentes para obter o reconhecimento, junto a seus pares, de certas modalidades de obras ou práticas artísticas, em observância a determinados sistemas de valores compartilhados⁷. Nessa linha interpretativa, o museu, na sua qualidade de instituição normalizadora, dita padrões de legitimação para diferentes práticas artísticas, por meio de estratégias diversas,

5 Este ensaio é resultado parcial de pesquisa realizada para a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) no biênio 2005-2009. Para sua elaboração, foram consultados os arquivos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de Nova York e da Fundação Bienal de São Paulo (Arquivo Wanda Svevo). Publicado originalmente nos *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. sér. Vol. 16, n. 2, p. 131-173, jul.-dez. 2008.

6 Fazem parte dessa rede de agentes os artistas, os *marchands* e galeristas, os colecionadores, os críticos, os acadêmicos, os curadores, os diretores e profissionais de museus e instituições culturais, os editores de publicações especializadas ou de divulgação, entre outros. A composição dessa rede varia de acordo com a época e os países considerados. Sobre a arte moderna e contemporânea como sistema, ver Anne Cauquelin (1992).

7 Legítimar tem sua origem etimológica ligada à palavra lei. "A legitimação é um conceito de origem político-jurídica que designa o reconhecimento, pelas instituições do poder, e segundo articulações discursivas que esse mesmo poder domina, de determinados factos sociais, sejam eles processos ou objectos. Como produto social que sempre é, a literatura esteve, desde a origem, sujeita a essa mesma legitimação". Podemos afirmar que esse fenómeno ocorre também com a arte em geral e a fotografia em particular. Ver: *Dicionário Eletrônico de Termos Literários*. Acessível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/legitimacao.htm>>. Acesso em dezembro de 2007.

especialmente pelas exposições que realiza, pelas publicações que organiza ou endossa, e pela política de incorporação de obras adotada para seu acervo^{8*}.

A história das instituições e de seu papel na conformação de sistemas de valores em uma determinada área de conhecimento vem, há muito tempo, sendo contemplada como objeto de investigação pela Sociologia. O mesmo não ocorre no âmbito da arte. Ao defender a autonomia da obra de arte e a subjetividade privilegiada do artista como fatores determinantes do significado da arte na sociedade moderna, a teoria estética modernista subestimou o papel das instituições na conformação dos valores artísticos. Foi somente a partir dos anos de 1970, com o advento da chamada crítica pós-moderna, que o interesse pelos processos de institucionalização da arte ganhou fôlego no trabalho de autores como Rosalind Krauss, Douglas Crimp e Abigail Salomon-Goudeau, para citar apenas alguns dos nomes, cuja produção teórica se refere mais diretamente à fotografia⁹. Não por acaso, parte desses autores valeu-se das questões suscitadas pela assimilação da fotografia pelo museu para fundamentar suas reflexões acerca da institucionalização da arte moderna e contemporânea e evidenciar seus paradoxos. Já no Brasil, só recentemente a institucionalização da arte moderna e contemporânea começou a ser tomada como objeto de pesquisas acadêmicas de modo mais sistemático¹⁰. Ainda assim, poucos estudos têm sido

8 Os termos coleção e acervo serão utilizados neste ensaio seguindo a sugestão de Maria Cecília França Lourenço: "Diferenciamos coleção de acervo, não tanto pelo sentido etimológico, pois praticamente coincidem no intento aglutinador [...]. A palavra coleção associa-se a voluntarismos, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade [...] indica conjunto fechado e privado, transferido ou não para instituições. A escolha da palavra acervo para segmentos conectados, segundo um projeto museológico, é aqui intencional [...]. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente". Cf. Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 13).

* Em publicação recente, as sociólogas Nathalie Heinich e Roberta Shapiro propõem um estudo sobre o que elas denominam de artificialização, no qual abordam determinados tipos de produção e/ou fenômenos, entre os quais a fotografia. Para as autoras, a legitimação é uma das etapas do processo de artificialização. Ver: Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012 e 2013).

9 Tais autores estiveram vinculados ao projeto editorial da revista *October* nos primórdios de sua existência. Lançada em 1976, a revista teve como um dos objetivos de seu projeto editorial colocar em xeque a história da arte de cunho formalista a partir de abordagens interdisciplinares. Ver Rosalind Krauss (1990); Douglas Crimp (1993); e Abigail Solomon-Goudeau (1991).

10 Ver Marcelo Mattos Araújo (2002); Maria Cecília França Lourenço (1999).

dedicados à assimilação da fotografia pelos museus nacionais¹¹. Foi, portanto, com o intuito de atuar nessa lacuna que dei início a este projeto de pesquisa.

A primeira etapa desta investigação, realizada entre 2005 e 2007, tratou do processo de formação do acervo fotográfico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A escolha do MAC USP deveu-se não apenas a meu vínculo profissional com a instituição, mas, principalmente, às peculiaridades de sua trajetória. Fundado em 1963, constituiu-se no primeiro museu de arte contemporânea do país e teve sua origem ligada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo e à Bienal de São Paulo. Essas conexões primordiais e sua condição de museu universitário pareceram-me conferir ao MAC USP uma trajetória complexa e particularmente propícia à realização deste estudo. Os museus universitários constituem-se em uma dupla referência no sistema de arte: além de exercerem o papel de instituição museológica, têm por princípio, como fundamento de todas as atividades que desenvolvem, a produção de conhecimento acadêmico. A vinculação universitária propicia a esse tipo de museu uma relativa autonomia em relação ao mercado de arte, o que ocorre de modo ainda mais evidente durante o período abarcado por este ensaio, quando ainda não havia um sistema de arte estruturado no país.

De início, tratarei do processo de incorporação da fotografia pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na sequência, em linhas gerais, abordarei a presença da fotografia na Bienal, para, finalmente, analisar a experiência do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo na década de 1970. O recorte temporal adotado para a abordagem das instituições nacionais cobrirá os anos de 1949 a 1985, variando de acordo com as questões pertinentes a cada uma dessas instituições. As décadas seguintes deverão ser investigadas em outra oportunidade, a partir dos desdobramentos futuros da pesquisa.

A título de introdução da problemática geral desta pesquisa, cabe-nos situar o processo de legitimação da fotografia pelos museus de arte como um fenômeno complexo, engendrado por meio de três diferentes estratégias, cada uma delas com suas próprias premissas.

A primeira consistiu na institucionalização da chamada fotografia direta pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1940. Sob a curadoria de Beaumont Newhall (1940-1945) o

11 Ver Mariana Martins (2005); Carolina Coelho Soares (2006).

Departamento iria estabelecer os critérios definidores do que seria a fotografia artística^{12*}. Segundo Christopher Phillips, a transformação cultural que possibilitou a assimilação da fotografia como arte pelo museu foi paradoxal: o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto *imagem reproduzível* e versátil, mas enquanto *objeto de coleção*, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico¹³. Essa leitura formalista da fotografia, que defende a sua pertinência ao campo da arte moderna, a sua especificidade enquanto linguagem e seu estatuto como obra autônoma de caráter autoral, seria reiterada posteriormente por John Szarkowski, influente curador que iria dirigir o Departamento de Fotografia do museu americano entre 1962 e 1991¹⁴.

A segunda via de legitimação da fotografia pelos museus de arte deu-se indiretamente, por meio da pop arte, da arte conceitual e das diferentes práticas artísticas de caráter experimental desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970. Talvez não seja pertinente considerar que essa tenha sido uma estratégia propriamente dita, naquilo que tal tipo de ação pressupõe de planejamento, visando a objetivos claramente definidos. Os artistas que passaram a usar a fotografia naquele momento não estavam interessados na afirmação da especificidade do *medium*, tampouco na discussão do estatuto artístico da fotografia. No entanto, para eles, a imagem fotográfica foi um instrumento privilegiado para colocar em xeque o estatuto tradicional da obra de arte. E foi no momento em que assimilou esses diferentes tipos de proposições artísticas que o museu acabou abrindo espaço, talvez inadvertidamente em muitos casos, a uma outra fotografia que não aquela considerada artística pelos cânones do modernismo. Philippe Dubois afirma que, se primeiramente era a fotografia que vivia numa situação de “aspiração rumo à arte”, na contemporaneidade é “a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia”¹⁵. A introdução da fotografia nas práticas artísticas contemporâneas, e sua

12 Beaumont Newhall foi curador do Departamento de Fotografia do MoMA de 1940 a 1945, tendo compartilhado a gestão com sua esposa Nancy Newhall. Ver Diana Dobranszky (2008); e Beaumont Newhall (1993).

* O MoMA lançou recentemente duas alentadas publicações sobre seu acervo de fotografia. Ver: Quentin Bajac (2015 e 2016).

13 Ver Christopher Phillips (1982).

14 Sobre o processo de legitimação da fotografia pelo MoMA, ver também Douglas Crimp (1993).

15 Cf. Philippe Dubois (1994, p. 253).

consequente incorporação ao museu, só nos anos de 1990 começou a ser melhor dimensionada, seja do ponto de vista histórico, seja a partir das implicações teóricas que levanta¹⁶.

Mais recentemente, a legitimação da fotografia pelos museus de arte assumiu uma nova estratégia. Além de serem mantidos os critérios modernistas e a incorporação dos usos híbridos herdados do período anterior, os grandes museus de arte passaram a valorizar, a partir da década de 1980, fotografias que seguem certo modelo pictórico. Tal modelo baseia-se no uso de planos frontais bem delimitados e no estabelecimento de diálogos com a tradição da pintura desde o Renascimento, materializando-se em fotografias em cores, de grande formato. Segundo Marie-Laure Viale, os fotógrafos Jeff Wall e Jean-Marc Bustamante reivindicaram o termo *tableau* (pintura/quadro) para designar suas fotografias já no final da década de 1970¹⁷. Ainda de acordo com essa autora, a defesa do modelo pictórico para a fotografia contemporânea seria abraçada pela crítica a partir do final dos anos de 1980, especialmente por Jean-François Chevrier, ganhando então espaço privilegiado nos museus¹⁸.

A implementação de uma dessas três estratégias de legitimação da fotografia pelos museus de arte não é necessariamente excludente em relação às demais, podendo ser concomitante até mesmo em uma única instituição, como veremos no exemplo do MAC USP. Enfatizaremos somente na primeira e na segunda dessas estratégias, dado o recorte temporal adotado para este ensaio.

A fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo: do fotoclubismo ao fotojornalismo

A missão institucional de difusão e consolidação da arte moderna justificou a preocupação em inserir a fotografia como uma das modalidades artísticas contempladas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo logo após a sua fundação. Essa preocupação materializou-se não só na presença dos fotógrafos Thomaz Farkas, Francisco Albuquerque, Benedito Duarte e Eduardo Salvatore em comissões formadas no

16 Sobre a incorporação da fotografia às práticas artísticas contemporâneas ver Philippe Dubois (1994); Annateresa Fabris (1996; 1998); Tony Godfrey (1998); Douglas Fogle (2003); e, ainda, Okwui Enwezor (2008).

17 Ver Marie-Laure Viale (1994).

18 Cf. Jean-François Chevrier (2003, p. 113-128). O texto em que o autor desenvolve essa ideia foi publicado originalmente em 1989.

Museu, como também na inclusão imediata da fotografia na programação de exposições¹⁹. Foram ao todo nove mostras de fotografia realizadas entre 1949 e 1985²⁰.

Tabela 1 • Exposições de fotografia realizadas no MAM SP entre 1949 e 1985

Ano	Mês	Exposição
1949	julho	<i>Estudos fotográficos. Thomas Farkas</i>
1952	junho	<i>35 fotografias. German Lorca</i>
1953	agosto-setembro	<i>Fernando Lemos. Fotografias</i>
1954	julho	<i>Fotografias Manarini</i>
1955	junho	<i>Otto Steinert e seus discípulos</i>
1957	agosto	<i>Fulvio Roiter</i>
1970	abril	<i>Fotografias artísticas do Japão</i>
1980	junho-julho	<i>I Trienal de Fotografia</i>
1985	agosto-setembro	<i>I Quadrienal de Fotografia</i>

As primeiras cinco exposições comprovam o papel preponderante exercido pelo Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) junto ao MAM SP até meados dos anos de 1950. Excetuando-se a mostra de Fernando Lemos, fotógrafo português então recém-chegado ao Brasil, as outras quatro estavam direta ou indiretamente vinculadas ao Clube, seja por se tratar de exposições de fotógrafos que pertenciam a seu quadro de associados, como o eram Thomaz Farkas, German Lorca e Ademar Manarini, seja pelo fato de a exposição ter sido intermediada pelo Bandeirante, como no caso da mostra de *Otto Steinert e seus discípulos*, vinda da Alemanha.

19 Eduardo Salvatore, Thomaz Farkas, Francisco Albuquerque e Benedito Duarte eram membros do Foto Cine Clube Bandeirante.

20 Levantamento baseado na pesquisa de Mariana Martins (2005), realizada sob orientação da autora, para a produção de monografia final do Curso de Especialização em Museus de Arte ministrado pelo MAC USP.

*Sobre a exposição *Estudos Fotográficos*, ver Helouise Costa (2013).

A exposição *Estudos fotográficos*, retrospectiva de Thomaz Farkas, foi a primeira apresentada em um museu brasileiro na qual a fotografia foi considerada como manifestação artística. Realizada no ano de fundação do MAM SP, reuniu imagens documentais e experimentações formais por meio de uma expografia arrojada, assinada pelos arquitetos Jacob Ruchti e Miguel Forte*.

Figura 1 • Exposição de Thomas Farkas. *Estudos fotográficos*, 1949. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Arquivo MAM SP



Fotógrafo alemão de renome na ocasião, fundador do Grupo Fotoforma e ideólogo da chamada Fotografia Subjetiva, Otto Steinert tinha grande penetração no circuito fotoclubista internacional. Ele enviou um portfólio de cerca de cinquenta imagens, de sua autoria e de diversos de seus alunos, para o Foto Cine Clube Bandeirante que foi responsável pela realização da exposição do MAM SP^{21*}.

21 Após a exposição no MAM SP, este portfólio passou a integrar o acervo do Foto Cine Clube Bandeirante. Parte dessas imagens foi apresentada na exposição *FotoGrafia: A Experiência Alemã dos Anos 50*. Ver Helouise Costa (1995).

* Para uma contextualização da Fotografia Subjetiva no período, em relação à produção de diversos outros países, entre os quais o Brasil, ver os catálogos *Adventures in the Visual Field - Subjektive Fotografie* e *More Adventures in the Visual Field - Subjektive Fotografie 2°*. Annette And Rudolf Kicken (2013 e 2014).

Figura 2 • Exposição *Otto Steinert e seus discípulos*, 1955. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.v 97, ago.-out. 1955. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante SP.



As exposições de fotografia realizadas no MAM SP entre os anos de 1949 e 1955 apresentam, em seu conjunto, forte coerência na legitimação artística de um certo tipo de fotografia, de herança vanguardista, que vinha sendo desenvolvida no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante²². A estreita relação do Bandeirante com o Museu de Arte Moderna nesse período evidencia-se, ainda, na realização de uma mostra de fotografia dos associados do fotoclube em uma sala especial na II Bienal de São Paulo, que, naqueles anos, ainda era um evento organizado pelo Museu de Arte Moderna²³.

22 Em meados dos anos de 1940, Thomaz Farkas e German Lorca firmaram-se como pioneiros da fotografia moderna no Foto Cine Clube Bandeirante, juntamente com José Yalenti e Geraldo de Barros. Ademar Manarini, por sua vez, seguiu o viés experimental aberto por Geraldo de Barros na década de 1950, concomitantemente a uma produção de caráter documental. Artista português que imigrou para o Brasil em 1953, Fernando Lemos expôs no MAM SP uma seleção de fotos que se filiavam ora ao construtivismo, ora ao surrealismo. Ver Marcelo Mattos Araújo (2004).

23 Geraldo de Barros (1954) descreve em detalhes o processo que levou o Clube a conseguir ocupar essa sala.

Um editorial do *Boletim Foto Cine*, datado do final de 1954, permite-nos verificar que os projetos de atuação conjunta entre o Foto Cine Clube Bandeirante e o Museu de Arte Moderna de São Paulo eram bastante ambiciosos e previam realizações em curto e médio prazo:

Podemos anunciar a feliz conclusão de um convênio entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Foto Cine Clube Bandeirante para a realização – já agora em caráter oficial e em íntima colaboração entre as duas entidades – do Concurso Internacional de Fotografia Moderna, integrando a III Bienal a se realizar no próximo ano, bem como para a criação do Museu de Fotografia, realizações estas cujo alcance, significado e importância não precisamos esclarecer²⁴.

Sabemos que nenhum desses projetos veio a concretizar-se. Após a publicação desse informe, o único evento realizado em caráter de colaboração entre as duas instituições foi a mostra de Otto Steinert, montada no MAM SP em julho de 1955. Logo depois, cessa definitivamente a participação do Bandeirante na programação do Museu. O Clube daria continuidade às mostras de seus associados e à apresentação de exposições internacionais de fotografia em sua própria sede ou na Galeria Prestes Maia²⁵.

A exposição que se seguiu à de Otto Steinert no Museu de Arte Moderna foi realizada em 1957 e indica a abertura da instituição para uma nova vertente fotográfica. Fulvio Roiter, fotógrafo vinculado ao realismo italiano, apresentou fotos de tipos humanos e paisagens de cidades da Itália e da Espanha²⁶. A produção de Roiter foi apresentada primeiramente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, em seguida, veio a São Paulo a partir de uma proposta de itinerância. Esta foi a última exposição de fotografia realizada no MAM SP antes da crise institucional, iniciada em 1963, em função da transferência do acervo sob sua guarda para a Universidade de São Paulo²⁷. Ao longo das duas décadas posteriores, aconteceria somente uma única mostra: *Fotografias artísticas do Japão*²⁸.

24 Cf. A nota do Mês (1954). Quando fiz pesquisa sobre a fotografia moderna no Brasil, em 1985, não localizei documentos que comprovassem a realização dessas iniciativas. Recentemente, Mariana Martins (2005), também sem sucesso, buscou material sobre esses projetos.

25 Ver Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004).

26 Cf. Mariana Martins (2005, p. 58).

27 Sobre a história institucional do Museu de Arte Moderna, ver Domingos T. Chiarelli (1998).

28 Não foram encontradas informações detalhadas dessa exposição.

As exposições de fotografia realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo ao longo de suas três primeiras décadas de existência não resultaram na incorporação de fotos ao acervo do Museu²⁹. O ingresso da fotografia no acervo do MAM SP iria ocorrer somente em 1980, na esteira da I Trienal de Fotografia, patrocinada pela Kodak. A exposição contou com a participação de 71 fotógrafos, e as obras contempladas com prêmios de aquisição, todas de cunho documental ou fotojornalístico, vieram a constituir o núcleo original do acervo do Museu³⁰. Apesar de sua importância institucional, a Trienal de Fotografia não teve continuidade. Em 1985, houve uma tentativa de reeditar o evento em moldes semelhantes, por meio da I Quadrienal de Fotografia no MAM SP, iniciativa que gerou a incorporação de mais um conjunto de fotos ao acervo, mas também não passou da primeira edição³¹.

Para fecharmos o percurso que trata do Museu de Arte Moderna de São Paulo, devemos notar que, ao longo das três primeiras décadas de existência do Museu, é somente até a primeira metade dos anos de 1950 que se observa uma agenda regular de exposições voltadas à chamada fotografia, justamente no período em que o Foto Cine Clube Bandeirante estava próximo do Museu. No entanto, o processo de assimilação da fotografia pelo MAM SP abrange desde o momento mais criativo do Foto Cine Clube Bandeirante, passando pela perda de prestígio do fotoclubismo, até chegar ao período de ascensão do fotojornalismo³².

29 Na verdade, na ocasião, o MAM SP não adquiria nenhum tipo de obra. No início, o acervo crescia por meio de doações e, posteriormente, por intermédio também dos prêmios de aquisição da Bienal de São Paulo. Como o Museu não recebeu doações de fotos e a Bienal não repassou ao Museu nenhuma fotografia que tenha premiado, até o final dos anos de 1970 não haviam sido incorporadas fotos ao acervo do MAM SP. De qualquer modo, a questão das premiações de fotografias na Bienal de São Paulo exige um levantamento mais detido, pois, como veremos no próximo item, houve casos de fotografias premiadas na categoria artes plásticas.

30 As fotos premiadas na I Trienal e incorporadas ao acervo são dos seguintes fotógrafos: Vera Albuquerque, Orlando Brito, Caíca, Leonardo Tiozo Hatanaka e Anna Mariani. Cf. Tadeu Chiarelli (2002, p. 9).

31 Foram incorporadas ao acervo do MAM SP, por intermédio da I Quadrienal, fotos dos seguintes fotógrafos: Alair Gomes, Madalena Schwartz e Carlos Fadon Vicente. Segundo Tadeu Chiarelli (2002, p. 9), entre 1985 e 1995 houve a incorporação de inúmeras fotografias ao acervo do MAM SP, de modo aleatório, tendo o museu chegado ao fim do período com cerca de 140 fotos.

32 Uma análise detalhada da trajetória do FCCB pode ser encontrada em Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004).

O Foto Cine Clube Bandeirante desempenhou papel importante no panorama cultural da cidade de São Paulo nos anos de 1950. Afinal, o fotoclubismo era o único segmento organizado entre os praticantes de fotografia, e sua contribuição residia na abordagem estética do *medium*. O Bandeirante foi favorecido pelo perfil da maioria de seus associados, pertencente a uma classe média próspera, que frequentemente colocava à disposição do Clube sua rede de relações pessoais e/ou profissionais. Isso possibilitou o acesso a certos espaços culturais privilegiados, como foi o caso dos museus. O FCCB realizava anualmente os seus salões internacionais de fotografia na Galeria Prestes Maia, cedida ao Clube pela Prefeitura de São Paulo. Essas mostras atraíam um público amplo e diversificado, e constituíam o único evento regular dedicado à fotografia artística realizado na cidade nas décadas de 1940 e de 1950^{33*}. A chegada dos anos de 1960, no entanto, iria modificar radicalmente tal situação.

O golpe militar de 1964 instaurou no país um regime ditatorial violento e duradouro. Naquele contexto, a posição dileitante do fotoclubismo passaria a ser encarada como reacionária e inadequada em círculos culturais mais politizados³⁴. Os fotoclubistas iriam sofrer uma sectarização crescente, especialmente por parte dos fotojornalistas, perdendo paulatinamente o espaço e a influência que haviam conquistado³⁵. A profissão de repórter fotográfico, por sua vez, passaria a viver um período de grande reconhecimento social, pois ser-lhe-ia atribuída a missão de registro e denúncia das arbitrariedades do regime de exceção. Foi assim que a fotografia documental e o fotojornalismo conquistaram legitimidade para ingressarem nos museus no Brasil: afirmando-se como produção autoral e, ao mesmo tempo, colocando-se em sintonia com as demandas políticas do momento. Além disso, o fato de ter a Kodak – uma empresa multinacional da indústria fotográfica

33 Sobre o grande contingente de público que visitava os salões do Bandeirante cf. Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004, p. 122, nota 47).

* Uma análise mais detalhada dos salões promovidos pelo Foto Cine Clube Bandeirante pode ser encontrada em Helouise Costa (2016).

34 As ideias apresentadas neste parágrafo encontram-se desenvolvidas em Helouise Costa (2007).

35 A influência do FCCB permitiu, como vimos, a realização de exposições de alguns de seus associados nos museus, entre o final dos anos de 1940 e meados da década seguinte, mas não resultou na musealização, na mesma ocasião, do tipo de fotografia praticado pelo Clube. Esse fenômeno só veio a ocorrer tardiamente, a partir dos anos de 1990, quando se operou um resgate histórico da importância da produção moderna fotoclubista no Brasil.

– patrocinado o ingresso da fotografia no acervo do MAM SP parece indicar a existência de um interesse de mercado na institucionalização, entre nós, desse tipo de fotografia no início da década de 1980³⁶.

A fotografia na Bienal de São Paulo: para além da especificidade

Cabe-nos investigar a presença da fotografia na Bienal de São Paulo em função de dois motivos principais: primeiro, pelo fato de que a maioria das obras contempladas com o prêmio aquisição pela Bienal, assim como algumas que obtiveram o prêmio regulamentar, viria a ser incorporada ao acervo do MAC USP³⁷; segundo, pelo importante papel de atualização em relação às tendências internacionais da arte que a Bienal exerceu durante muitas décadas em nosso meio.

A Bienal de São Paulo foi criada em 1951 pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em seu regulamento, previa a participação de obras nas categorias de pintura, escultura, desenho e gravura, que correspondiam a prêmios a serem conferidos pelo júri a artistas nacionais e estrangeiros³⁸. A segunda edição da Bienal, no entanto, incluiu uma sala dedicada à produção fotográfica do Foto Cine Clube Bandeirante. Fruto de um acordo circunstancial, uma vez que o espaço cedido ao Clube ficara vago devido à ausência de algumas representações internacionais, esse episódio dá conta do reconhecimento, por parte dos organizadores, de que a produção do Clube tinha condições de figurar em um evento do porte da Bienal de São Paulo.

36 Em 1980, em comemoração ao centenário da Kodak, o MASP organizou um grande evento, que abarcou diversas exposições de fotografia. Cf. Carolina Coelho Soares (2006, p. 83-85).

37 Em Wolfgang Pfeiffer (1987, p. 15-18), há uma relação das premiações da Bienal de São Paulo incorporadas a acervo do MAC USP.

38 A primeira edição da Bienal, então chamada I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, incluiu a Exposição Internacional de Arquitetura, além do Festival Internacional de Cinema, do Concurso de Composição Musical e do Concurso de Cerâmica. Ver MAM SP, *Catálogo Geral*, São Paulo, MAM SP, 1951. Somente na sexta edição, em 1961, o nome foi alterado para Bienal de São Paulo, quando se criou a Fundação Bienal e o evento tornou-se independente do MAM SP. Cf. Fundação Bienal de São Paulo (2001, p. 112-113).

Figura 3 • Sala especial de fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante. II Bienal de São Paulo, 1953. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.87, fev.-mar./1954, p. 12. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP.



Figura 4 • Sala especial de fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante. II Bienal de São Paulo, 1953. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.87, fev.-mar./1954, p. 12. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP.



As fotografias foram escolhidas entre aquelas deixadas pelos associados do FCCB nos arquivos do Clube, dada a pressa com que a exposição precisou ser montada. Segundo depoimento de Geraldo de Barros, as imagens expostas receberam elogios de visitantes ilustres como Walter Gropius, Max Bill e Henri Moore³⁹. Décadas mais tarde, Wolfgang Pfeiffer, que na época era o diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ainda se recordava da exposição com grande entusiasmo.

A mostra da Bienal foi organizada pelo Foto Cine Clube Bandeirante que reuniu, na época, grande parte dos fotógrafos importantes entre nós, pertencentes a diferentes estilos da produção fotográfica. A seleção de Manarini, Salvatore e Yalenti, feita para a Bienal [...] garantiu boa unidade, destacando o compromisso com um espírito de modernidade, escolhendo fotografias de composições bem demarcadas e de caráter bastante “gráfico”, até com a apresentação de formas absolutas, sem muito comprometimento com o público, que até então não estava habituado à leitura de obras desse tipo. Tive grande satisfação em acompanhar ativamente a organização do certame, cravado em minha memória pelo impacto visual⁴⁰.

A sala especial de 1953 não se colocou como um precedente determinante para a inclusão da fotografia nas Bienais que se seguiram nos anos de 1950⁴¹. Somente doze anos depois um artigo do *Boletim Foto Cine* traria a tão aguardada notícia.

Teve ampla repercussão a inclusão da fotografia artística, oficialmente, na VIII Bienal de São Paulo. O acontecimento foi efusivamente saudado pelos círculos fotográficos não só do país como de todo o mundo, ganhando São Paulo mais esta primazia: a de reconhecer a arte fotográfica entre as artes dignas de figurarem numa exposição tão ampla e importante como a Bienal de São Paulo⁴².

Segundo o artigo, a decisão da Bienal de incluir a fotografia entre as modalidades artísticas por ela contempladas deu-se às vésperas da abertura da oitava mostra, em 1965, o que teria restringido a participação somente a autores nacionais, devido à exiguidade de tempo para divulgação da notícia no exterior. A mesma fonte afirma que a organização da

39 Geraldo de Barros (1954) descreve detalhadamente os preparativos da mostra e suas repercussões. O caráter extraoficial da sala de fotografia do FCCB é reiterado pela ausência de registros no Arquivo Wanda Svevo, onde se encontra a documentação gerada pelas Bienais.

40 Cf. Wolfgang Pfeiffer (1992, p. 3).

41 Em um artigo, Jorge Radó (1960) lamenta não ter havido apresentação de fotografias artísticas na V Bienal de São Paulo e informa que a fotografia só foi utilizada como apoio às outras mostras.

42 Cf. *A Fotografia na VIII Bienal* (1965).

Seção de Fotografia foi concedida ao Foto Cine Clube Bandeirante, que fez uma convocação pública para o envio de fotos. O júri foi composto por Geraldo Ferraz, crítico de arte, membro da Assessoria de Artes Plásticas da Bienal e do júri geral de seleção; Paulo Emílio Sales Gomes, diretor da Cinemateca Brasileira; e Eduardo Salvatore, presidente do FCCB.

Tabela 2 • Exposições de fotografia, ou eventos relacionados à fotografia, realizados na Bienal de São Paulo entre 1953 e 1977

Ano	Edição	Tipo
1953	II Bienal	Sala especial de fotografia, organizada pelo Foto Cine Clube Bandeirantes, com a produção de seus associados.
1965	VIII Bienal	Seção de Fotografia organizada pelo FCCB a partir convocação nacional.
1967	IX Bienal	Exposição internacional de fotografia, organizada pelo FCCB, com fotos de membros de associações fotográficas nacionais e internacionais.
		Representação americana com a mostra <i>Ambiente USA: 1957/1967</i> (Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Edward Ruscha etc.).
1969	X Bienal	Abolição das categorias tradicionais da arte no regulamento da Bienal (pintura, escultura, desenho e gravura). Supressão da Seção de Fotografia.
1971	XI Bienal	Representação austríaca, com Arnulf Rainer (autorretratos). Representação da Grã-Bretanha, com Richard Long (fotos de ações). Premiação de fotografias de Mário Cravo Neto.
1973	XII Bienal	Grande Prêmio latino-americano concedido a Sérgio Augusto Porto (fotografias e espelhos; projeção de slides). Representação da Espanha, com Darío Vilalba (objetos feitos com fotos recortadas de grandes dimensões). Representação da Alemanha, com Klaus Rinke (instalações com fotografias).
1975	XIII Bienal	Representação da Alemanha, com Bernhard e Hilla Becher (séries fotográficas).
1977	XIV Bienal	Premiação das fotografias de Hildegard Rosenthal na categoria Artes Plásticas.

Uma edição especial do *Boletim Foto Cine* foi concebida como catálogo da mostra de fotografia realizada na VIII Bienal. A publicação apresenta uma lista das 109 fotografias, selecionadas a partir de um conjunto de mais de 400 inscrições⁴³. Os nomes dos fotógrafos aparecem invariavelmente acompanhados das siglas das associações fotográficas a que pertencem, exceto sete, inscritos como autores independentes. Chama atenção ainda uma grande quantidade de anúncios de materiais e equipamentos fotográficos distribuídos ao longo das páginas. Um dos textos de abertura do catálogo, de responsabilidade do Bandeirante, afirma que foram selecionadas obras de “alto nível, capazes de representar condignamente a arte fotográfica brasileira contemporânea”.

Em que pese a versão do Foto Cine Clube Bandeirante, expressa em seus boletins, é fundamental investigarmos melhor as condições de inclusão da fotografia na Bienal de São Paulo. Inaugurada em setembro de 1965, a VIII Bienal foi a primeira edição realizada após a instauração da ditadura militar no país. O regulamento da mostra indica que a “Exposição de Artes Plásticas” continuava sendo composta de pintura, desenho, gravura e escultura, embora o trecho relativo ao programa do evento aponte para a possibilidade de inclusão de “quaisquer outras manifestações artísticas que a Bienal resolva promover”⁴⁴. Essa brecha parece ter aberto espaço para o convite de última hora feito ao FCCB e justificaria não haver, no *Catálogo Geral da VIII Bienal*, qualquer menção à fotografia ou à exposição organizada pelo Clube. Note-se que mesmo o texto de Geraldo Ferraz, única manifestação oficial sobre a inclusão da fotografia na exposição de 1965, não faz apologia à novidade, tão valorizada pelos fotoclubistas em suas publicações⁴⁵.

De qualquer modo, a expectativa do Foto Cine Clube Bandeirante em relação à IX Bienal de São Paulo acabou sendo cumprida. No *Catálogo Geral da mostra*, consta uma seção dedicada à *Exposição Internacional de Fotografia*, na qual são listados 527 trabalhos⁴⁶. O júri foi constituído

43 “[...] sendo 102 na “Secção Preto-e-Branco” e as demais na “Secção Cor (ampliações)”. Ver *Boletim Foto Cine* (1965). A publicação conta com um texto de abertura de Geraldo Ferraz e outro do FCCB, sem indicação de autoria. Paralelamente à VIII Bienal, o Clube organizou o XXIV Salão Internacional de Arte Fotográfica.

44 Ver Regulamento: capítulo I, artigo 2; e capítulo II, artigo 3, em *Bienal de São Paulo*, 8. (1965, p. 18).

45 *Boletim Foto Cine* (1965).

46 Foram 257 fotógrafos de quinze países, com 527 trabalhos em preto e branco, cópias coloridas e diapositivos em cores. Ver *Bienal de São Paulo*, 9. (1967). Infelizmente o catálogo não inclui reproduções das fotos selecionadas.

por Dulce Carneiro, Geraldo de Barros e B. J. Duarte, representantes da Fundação Bienal, e por Eduardo Salvatore e Hildebrando Teixeira de Freitas, em nome do Bandeirante⁴⁷. Mesmo assim, a fotografia continuava ausente do regulamento da Bienal. Na verdade, as exposições de fotografia pareciam ser algo à parte, contando inclusive com premiações independentes, como o Troféu Bandeirante, medalhas de ouro, prata e bronze conferidas pelo FCCB, além de três prêmios para pesquisa oferecidos pela Kodak⁴⁸.

O panorama aqui traçado aponta para uma relação no mínimo problemática da Bienal com a fotografia, ou melhor, da Bienal com uma certa fotografia, praticada e defendida pelo Foto Cine Clube Bandeirante na década de 1960. A posição do FCCB era claramente sectária, na medida em que as participações aceitas nas seções de fotografia da Bienal, sob sua responsabilidade, privilegiavam fotógrafos pertencentes a clubes e associações⁴⁹. Além disso, ao que tudo indica, os critérios de seleção e premiação adotados pelo FCCB para as fotos expostas na Bienal eram os mesmos vigentes no universo do fotoclubismo. O uso de termos como “fotografia artística” ou “arte fotográfica” nos textos dos catálogos assinados pelo Clube é indicativo de grande defasagem em relação à produção contemporânea. Desse modo, a supressão da seção de fotografia na X Bienal não é de todo surpreendente.

Infelizmente, a próxima Bienal de São Paulo não terá mais a seção de fotografia. A direção da Bienal não ofereceu condições favoráveis para a apresentação condigna da mesma, declinando o Bandeirante do convite que lhe fôra feito para organizá-la. Em consequência, a próxima Bienal não terá a Sala de Fotografia pela qual tanto se lutou⁵⁰.

47 Fundação Bienal de São Paulo (2001, p. 142).

48 O sentido dado à categoria “pesquisa” não foi encontrado no material relativo à mostra. Há, no entanto, um artigo de José Oiticica Filho (1950), em que ele se refere ao uso desse termo no ambiente fotoclubista de São Paulo, já no início dos anos de 1950. Ao comentar o IX Salão Internacional de São Paulo, ele afirma que valoriza as imagens que transmitem os “[...] mais altos e melhores sentimentos atingidos pelo homem. E tudo isso sem preconceitos contra os chamados modernistas ou ‘pesquisadores’ (termo que aplicado à Arte é interessante e que conheci em S. Paulo)”.

49 Na VIII Bienal, dos 102 participantes da Seção Preto e Branco, apenas seis não eram filiados a clubes fotográficos. Já na IX Bienal de São Paulo, participaram somente filiados à Federação Internacional de Fotografia (Fiap) e à Sociedade Fotográfica da América (PSA). Ver: *Boletim Foto Cine* (1965) e *Exposição Internacional de Arte Fotográfica* na IX Bienal de São Paulo, *Íris*, São Paulo, n. 180, 10 maio 1967.

50 X BIENAL sem fotografia, *Íris*, São Paulo, n. 209, 28 out. 1969, *apud* Mônica Junqueira Camargo & Ricardo Mendes (1992, p. 95).

Não foi possível levantar as condições oferecidas pela Bienal, em sua edição de 1969, para a inclusão da Seção de Fotografia a que o artigo se refere. No entanto, devemos situar esse episódio em relação às mudanças gerais implementadas no evento naquele ano. A partir da décima edição o regulamento da Bienal de São Paulo foi modificado nos seguintes termos: "Para convite e inscrição, ficam abolidas as categorias de pintura, desenho, gravura, escultura e outras, considerando-se o caráter interdisciplinar da arte atual"⁵¹.

Segundo Mário Pedrosa essa mudança no regulamento teria servido apenas para referendar as inovações artísticas radicais que tomaram conta da Bienal e haviam começado a aparecer em sua sexta edição, realizada em 1961⁵². O crítico enfatiza a inviabilidade de conferir prêmios às obras, em função da dissolução de fronteiras entre as categorias tradicionais da arte e do caráter experimental assumido pelo processo de criação artística.

A abolição das categorias artísticas no regulamento da X Bienal de São Paulo levou a sucessivas mudanças no estabelecimento dos prêmios nas edições que se seguiram. É significativo que, na XI Bienal (1971), tenha sido incluída entre as premiações a categoria de *Artes Visuais* ao lado de *Artes Plásticas*, *Design* e *Arquitetura*. Na edição do evento realizada em 1973, vê-se *Artes Visuais* e *Design* ao lado de *Artes Plásticas*, além do surgimento da categoria *Arte e Comunicação* para identificar obras realizadas em audiovisual, videotape, cartão-postal e *performance*, entre outras⁵³. Uma análise da XIV Bienal (1977) evidencia que as categorias continuavam sendo motivo de controvérsia. As fotografias de Hildegard Rosenthal, por exemplo, foram premiadas como *Artes Plásticas*⁵⁴. Já as obras dos artistas estrangeiros enviadas pelos diferentes países tiveram necessariamente que se encaixar em um dos sete temas estabelecidos pelo Conselho de Arte e Cultura da XIV Bienal, a saber: *Arqueologia do urbano*; *O muro como suporte de obras*; *Grandes confrontos*; *Proposições contemporâneas*; *A videoarte*; *Poesia espacial*; e o inusitado *Arte não catalogada*⁵⁵.

51 Regulamento, capítulo II, artigo IV, apêndice, em *Bienal de São Paulo*, 10, 1969, São Paulo, Catálogo Geral, p. 449.

52 Mário Pedrosa (1995, p. 273). Mário Pedrosa teve importante participação nas Bienais de São Paulo da década de 1960: foi diretor-geral da VI e da VII Bienais (1961 e 1963) e integrou o júri de seleção da VI, VII e VIII edições. Ver *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p.168-169).

53 *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p.168-169). Levantamento realizado a partir de obras contempladas com prêmio especial na categoria Arte e Comunicação.

54 Nessa Bienal, Hildegard Rosenthal apresentou quatro fotos, sendo uma de atelier de artista e as outras três da cidade de São Paulo. Ver <<http://bienalsaopaulo.globo.com>>.

55 *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p. 181-182).

A dissolução das especificidades, apontada por Mário Pedrosa, já havia possibilitado a inclusão da fotografia na Bienal por intermédio de diferentes práticas artísticas. Na IX Bienal, realizada em 1967, a representação norte-americana trouxe ao país a mostra *Ambiente USA: 1957/1967*, onde o público pôde ter contato com inúmeras obras que tomavam a fotografia como base de sua elaboração⁵⁶. Esse foi o caso da pintura de Edward Ruscha, intitulada *Posto de Gasolina da Standard, Amarelo, Texas*, de 1963, realizada a partir de uma das fotos de seu primeiro livro de artista publicado em janeiro daquele ano⁵⁷. Andy Warhol, por sua vez, esteve presente com três obras, produzidas a partir de fotografias apropriadas dos meios de comunicação de massas⁵⁸. A estratégia de apropriação foi utilizada ainda em *Búfalo II*, de Robert Rauschenberg, obra premiada anteriormente na Bienal de Veneza de 1964 e exposta aqui três anos depois. Não podemos deixar de mencionar que a representação nacional da IX Bienal contou também com trabalhos que incorporavam a fotografia, como *Rebolando*, *Autorretrato probabilístico*, *Massa e/ou indivíduo* e *Massa e/ou indivíduo I*, todas de Waldemar Cordeiro⁵⁹. Ainda foram concedidos, nessa edição, Prêmios Especiais, na categoria estrangeiros, a dois artistas poloneses – Pawel Pierscinski e Z. Lagocki – que apresentaram fotografias⁶⁰.

Em que pesem as flutuações dos critérios de classificação das obras, fato é que a fotografia teve presença significativa nas edições da Bienal da segunda metade da década de 1960 e nas dos anos de 1970⁶¹. Devemos destacar algumas participações, além das já citadas, por sua relevância na produção contemporânea do período. Na XI Bienal, a Áustria apresentou um expressivo conjunto de 38 obras,

56 *Idem*, p. 138-139.

57 Tratava-se do livro *Twenty Six Gasoline Stations*. <<http://www.edruscha.com/site/chronology.cfm>>. Acesso em março de 2008.

58 Obras de Andy Warhol presentes na IX Bienal: *Jackie*, 1964; *Desastre Alaranjado*, 1963; e *Desastre de Sábado*, de 1964. Ver <<http://bienalsaopaulo.globo.com>>. Acesso em março de 2008.

59 *Ibidem*. Sobre o uso da fotografia por Waldemar Cordeiro, ver Helouise Costa (2001). Das obras citadas, apenas o *Autorretrato Probabilístico* sobreviveu até os dias de hoje.

60 Ver *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p. 143). Não foi possível identificar as obras premiadas.

61 Devido à variação dos critérios de classificação nas diversas edições da Bienal e ao uso frequente de "técnica mista" para indicar o uso simultâneo de diferentes técnicas e/ou mídias em um mesmo trabalho, o levantamento das obras que incorporaram a fotografia requer uma pesquisa minuciosa no arquivo da Bienal e em outras fontes, o que não pôde ser realizado para este ensaio. Agradeço a Natalia Leoni, pelo suporte à pesquisa no Arquivo Wanda Svevo.

de Arnulf Rainer, que incluía, além de desenhos, dezoito fotografias, muitas dos quais continham intervenções com pastel oleoso, lápis de cor e/ou aquarela⁶². No mesmo ano, a Grã-Bretanha enviou ao Brasil obras de artistas que utilizavam a fotografia, a serigrafia ou a tipografia e que, em sua maioria, realizavam registros de ações. Esse foi o caso de Richard Long. Ele apresentou, na XI Bienal de São Paulo, nove fotografias que perenizavam as marcas de algumas de suas intervenções sobre terrenos desérticos⁶³. *Pedalando* (1967), *2 1/2 milhas de caminhada* (1968), e *Traços deixados andando no capim poeirento à margem da estrada de África* (1969) foram três dos trabalhos exibidos, resultantes das longas jornadas que empreendeu a diferentes localidades do globo a partir de meados dos anos de 1960 e o tornariam conhecido como um dos precursores da *land art*. No que concerne às premiações, Mário Cravo Neto foi contemplado nessa edição com Prêmio Especial, na categoria artistas brasileiros, por suas fotografias⁶⁴.

Nas duas Bienais seguintes, a fotografia manteria forte presença. Na XII Bienal, de 1973, o uso da fotografia para o registro de ações volta a ter destaque entre os estrangeiros.

A fotografia como documento de uma ação, marca característica de uma arte que se apoia no conceito em detrimento da materialidade, teria um grande momento nessa Bienal na obra do artista israelense Micha Ullmann. Troca de Terras consistia no trabalho conjunto e simultâneo de habitantes de duas aldeias, uma israelense e outra palestina, ambas com o mesmo nome e situadas uma diante da outra. Cada grupo cavou uma vala posteriormente preenchida com a terra retirada da outra vala. Com o tempo a grama cobriria a cicatriz deixada e o trabalho passaria a existir apenas na memória de seus participantes e testemunhas⁶⁵.

62 Ver lista de obras na pasta do artista no Arquivo Wanda Svevo. Foto do espaço expositivo pode ser encontrada em *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p. 168).

63 Ver lista de obras na pasta do artista no Arquivo Wanda Svevo.

64 *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p. 160). No site da Bienal consta que Mário Cravo apresentou vinte fotografias de 50cm x 60cm todas como *Sem Título*. Não foi possível identificá-las. O nome de Boris Kossoy também aparece na 11ª edição, mas não há lista dos trabalhos expostos. Ver <<http://bienalsaopaulo.globo.com>>. Depoimento do autor, entretanto, informa de sua participação na mostra *Proposições*, por ocasião da XI Bienal de São Paulo. "Naquele evento realizei exposição individual de minhas fotos e o tema apresentado reunia imagens da série *Viagem pelo Fantástico*. Foram expostas cerca de 10/12 fotos em P&B, montadas, com dimensões aproximadas de 50cm x 70cm. Entre as fotos expostas, recordo-me bem das seguintes: *Surpresa na Estrada*. Periferia de São Paulo, 1970; *O Maestro*. Caieiras, 1970; *Noiva na Estação* (1). Franco da Rocha, SP, 1970; *Noiva na Estação* (2). Franco da Rocha, SP, 1970; *A Mulher e a Cidade*. São Paulo, 1971; *Aeroporto*. São Paulo, 1971; *Portrait na Montanha*. Serra Negra, SP, 1971." E-mail de Boris Kossoy para a autora, 14 nov. 2008.

65 *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p.167).

O Grande prêmio latino-americano, em 1973, foi concedido ao brasileiro Sérgio Augusto Porto, por uma instalação que conjugava fotografias e espelhos. Eram "fotografias em preto e branco de um lado e uma fileira de espelhos do outro, formando painéis em L em dois cantos da parede, complementados por uma projeção de *slides* em cor na sala ao lado"⁶⁶. Por sua vez, Darío Villalba, artista enviado pela Espanha, ocupou uma grande sala com objetos constituídos por fotos recortadas, de grandes dimensões, encapsuladas entre placas de acrílico após sofrerem intervenções a óleo⁶⁷.

Na XII Bienal de São Paulo, em 1973, um espanhol, atraía especialmente a atenção, tendo ali recebido um dos prêmios maiores. Era Darío Villalba, com suas ampliações fotográficas reelaboradas, impostas sobre painéis bidimensionais ou enclausuradas em cápsulas giratórias de plástico e alumínio. A grandeza e a solenidade que emanavam daquelas imagens, exatas e violentas, incluíam-no na assumida tradição espanhola, englobando, mais remotamente, El Grego, Ribera, Velásquez e Goya e, mais próximos de nós, Canogar e vários outros⁶⁸.

Sem dúvida, a força das imagens das obras de Villalba – apropriadas do arquivo de um hospital psiquiátrico e da imprensa diária –, bem como a solução expositiva adotada conferiram grande impacto visual aos trabalhos apresentados. Não podemos deixar de comentar, ainda, a participação de Klaus Rinke na Bienal desse mesmo ano, pela República Federal da Alemanha. Rinke apresentou, entre outras obras, cinco instalações com fotografias, sendo algumas delas de grandes dimensões⁶⁹.

Para Klaus Rinke – alemão, 34 anos, recentemente premiado na XI Bienal de São Paulo – muitas vezes é seu próprio gesto que consiste na obra de arte. E ele se limita a fotografá-lo, propondo à contemplação (e à reflexão) dos espectadores esse simples registro – que nem precisa ser bonito⁷⁰.

66 Celina Luz. Os Espelhos da Vida de Sérgio Augusto Porto, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1973. Arquivo Wanda Svevo.

67 Parte das obras expostas na Bienal de São Paulo encontram-se reproduzidas no site do artista. O Museu Reina Sofia, Madri, apresentou uma grande retrospectiva de seu trabalho (março a maio de 2007). Ver <<http://www.dariovillalba.com/>>. Acesso em março de 2008.

68 Roberto Pontual (1974). Ver também, no Arquivo Wanda Svevo, lista de obras na pasta do artista; e texto de Pierre Restany, Darío Villalba: Um Compromisso Absoluto com o Testemunho Existencial", publicado no catálogo.

69 Ver <<http://bienalsaopaulo.globo.com/>>. Acesso em março de 2008.

70 Olívio Tavares de Araújo (1974). O artigo inclui reproduções em cores de trabalhos fotográficos do artista. Arquivo Wanda Svevo.

Resta-nos comentar a exposição de Bernhard e Hilla Becher, na XIII Bienal⁷¹. O casal expôs em São Paulo quatro séries, somando um total de 24 fotografias, que registravam tipologias urbanas industriais fadadas à obsolescência. Eram fotos em preto e branco, tomadas de um ponto de vista frontal padronizado, que transformavam caixas d'água, silos, reservatórios de gás e tantas outras estruturas, em "esculturas anônimas", como assim as denominaram os artistas. Era o primeiro contato do meio paulistano com a obra desses professores de arte que viriam a desempenhar importante papel como formadores de toda uma geração de fotógrafos contemporâneos na Alemanha, hoje conhecida como Escola de Düsseldorf⁷².

Para tornar mais representativo esse levantamento preliminar da presença da fotografia na Bienal de São Paulo, teria sido necessário incluir ainda uma avaliação das edições da chamada Bienal Nacional. Tratava-se de um evento realizado nos anos pares, intercalado com a Bienal Internacional de São Paulo, onde, ao que tudo indica, era dado maior espaço à fotografia de autor. Optou-se, nesse estágio da pesquisa, por abordar apenas a Bienal Internacional de São Paulo, dada a dificuldade de encontrar fontes sobre a edição nacional do evento⁷³.

O que se pode depreender do panorama aqui delineado é que a Bienal de São Paulo, a partir do final da década de 1960 e ao longo dos anos de 1970, apresentou obras de muitos artistas representativos da cena contemporânea internacional. Embora a fotografia não tenha sido o foco das exposições, a Bienal acabou por atualizar o público local em relação ao modo como ela estava sendo introduzida no universo da arte contemporânea. Diante desse quadro, a reivindicação por um espaço específico para a fotografia na Bienal de São Paulo, reiterada insistentemente pelo Foto Cine Clube Bandeirante, desde as primeiras edições

71 <<http://bienalsaopaulo.globo.com/>>. Acesso em março de 2008.

72 Obras do casal Becher já haviam sido apresentadas no Brasil, na exposição *Fotolinguaagem*, realizada no MAM RJ, em 1973. Sobre o trabalho do casal Becher e sua influência na fotografia contemporânea alemã, ver Wulf Herzogenrath (2003).

73 A respeito do assunto, Mônica Camargo e Ricardo Mendes afirmam ser "na versão regional do evento que o espaço reservado à fotografia crescerá efetivamente. Em 1976, a Bienal Nacional, depois substituída pela Latino-americana, apresenta uma grande coletiva, não seletiva". Os autores informam, ainda, que a comissão organizadora dessa mostra fotográfica de 1976 foi formada por Cláudio Feijó, Eduardo Castanho, José Nogueira e Nair Benedicto. Ver Mônica Camargo e Ricardo Mendes (1992, p. 114-115). As edições do evento foram: Bienal Plástica (1972), Bienal Nacional (1974 e 1976) e I Bienal Latino-americana de São Paulo (1978).

do evento, tornara-se defasada, não apenas em função da diluição de fronteiras entre as categorias artísticas tradicionais, mas também pela inclusão de novas tecnologias da imagem no campo da arte, como o vídeo e o xerox, que contribuíram para a formação de uma cultura visual mais ampla, não mais fundamentada na especificidade das linguagens, como bem apontam Camargo e Mendes⁷⁴.

A fotografia no MAC USP: fotografia de autor versus fotografia experimental⁷⁵

O Museu de Arte Contemporânea foi fundado para abrigar três coleções: a de Francisco Matarazzo Sobrinho, a de Francisco Matarazzo Sobrinho em conjunto com sua então ex-esposa Yolanda Penteadó e a Coleção MAM SP. Essas coleções, até então depositadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foram transferidas para a Universidade de São Paulo em 1963^{76*}. Ou seja, juntamente com as duas coleções privadas, foram doados à USP não só as obras incorporadas ao MAM SP ao longo dos seus primeiros quinze anos de existência, mas também os prêmios da Bienal de São Paulo conferidos até aquela data*. No que concerne a este ensaio, interessa-nos apenas ressaltar que o núcleo que deu origem ao acervo do MAC USP não incluía fotografias, seja pela ausência de fotos nas coleções de Ciccillo Matarazzo e Ciccillo e Yolanda, seja em função do ingresso tardio desse *medium* no acervo do MAM SP ou, ainda, pelo fato de não terem sido outorgados prêmios para a fotografia pela Bienal de São Paulo até aquela data⁷⁷.

74 Mônica Camargo e Ricardo Mendes (1992, p. 95).

75 O levantamento para a elaboração desse item deve-se, em grande parte, ao trabalho de Cátia Alves de Senne, bolsista de iniciação científica Pibic-CNPq (agosto 2003-julho 2006). Agradeço a Silvana Karpinski, responsável pelo Arquivo do MAC USP, Lauci Bortoluci, responsável pela Biblioteca do MAC USP; e a Cristina Cabral, responsável pela documentação do acervo, pelo imprescindível suporte na pesquisa das fontes primárias.

76 Para mais detalhes sobre o episódio de transferência dessas coleções para a Universidade de São Paulo, ver Aracy Amaral (1988).

* Uma revisão crítica recente da formação do acervo do MAC USP pode ser encontrada em Ana Gonçalves Magalhães (2016).

77 Consta que "A coleção 'Matarazzo Sobrinho/Yolanda Penteadó' foi dividida juridicamente antes de ser doada para a Universidade de São Paulo, no início dos anos 1960, sendo que uma parte passou a chamar-se 'Coleção Matarazzo Sobrinho' e a outra 'Coleção Matarazzo Sobrinho/Yolanda Penteadó'. Esta divisão do patrimônio está ligada à separação do casal de mecenas". Cf. Ana Mae Barbosa (1990, p. 31, nota 2). Mais informações sobre os prêmios incorporados ao acervo do MAC USP, ver Ana Mae Barbosa (1987).

Para a direção do novo Museu, foi designado Walter Zanini, então jovem professor da Faculdade de Filosofia da USP, que iria ocupar o cargo entre 1963 e 1978. Zanini não só preenchia o principal pré-requisito para ocupar a função, que era ser docente da Universidade, como também possuía formação especializada, diferentemente da maioria dos profissionais atuantes no campo da arte no Brasil naquele período. Trazia, no currículo, um curso de graduação em História da Arte, realizado na Itália, e um estágio em Museologia no Louvre⁷⁸. Por ocasião da abertura do MAC USP, Zanini era responsável por uma disciplina optativa de história da arte no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Dono de um conhecimento amplo e erudito, que abarcava desde a arte clássica até o modernismo, Walter Zanini nutria ainda um forte interesse pela arte contemporânea, mantendo-se atualizado em relação às experiências inovadoras mais radicais que se realizavam no Brasil e no exterior*.

Ao ser indagado sobre as questões investigadas neste ensaio, Walter Zanini afirmou que os anos de 1960 foram decisivos para a fotografia, especialmente em função da pop arte, da nova figuração e do neodadaísmo⁷⁹. Como dado indicativo do reconhecimento da importância da fotografia no campo da arte na época, inclusive na área acadêmica, cita ter conhecido Aaron Sharf em Londres, no final dos anos de 1950, quando o autor estava iniciando as pesquisas para o seu livro sobre as relações entre arte e fotografia, que se tornaria mais tarde importante referência sobre o tema⁸⁰. Referindo-se retrospectivamente ao período de sua atuação no Museu de Arte Contemporânea, Walter Zanini lembra que naqueles tempos a fotografia exerceu um papel importante, tendo muito contribuído para o rompimento das categorias estanques da arte: “Havia uma certeza da importância da mídia

78 Informações obtidas por meio de entrevista realizada pela autora com o professor Walter Zanini em abril de 2006.

* Sobre a trajetória de Walter Zanini ver Cristina Freire (2013).

79 Sobre a introdução do ensino de história da arte na USP, ver Walter Zanini, (1994).

80 Aaron Sharf (1979). Walter Zanini redigiu diversos textos sobre fotografia nos catálogos das exposições do MAC USP que serão analisados adiante. Sobre o tema, foi possível levantar também o texto de Walter Zanini (1954) sobre a natureza artística da fotografia. Cabe assinalar ainda, que na qualidade de organizador do livro *História Geral da Arte no Brasil*, Zanini convidou Boris Kossoy para escrever um capítulo sobre fotografia. A inclusão da fotografia no campo da história da arte colocou-se na época como uma contribuição inovadora em nosso meio. Ver Walter Zanini (1983).

fotográfica. A entrada da fotografia no Museu veio no bojo da explosão dos suportes tradicionais. De um lado estavam os fotógrafos clássicos e de outro a desmaterialização⁸¹.

De fato, essa dualidade marcou o processo de assimilação da fotografia pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo ao longo da década de 1970, como poderemos avaliar a partir do levantamento que se segue.

Tabela 3 • Exposições e atividades diversas relacionadas à fotografia realizadas no MAC USP entre 1963 e 1978

Ano	Data	Atividade
1963		Beaumont Newhall e Douglas Garsline propõem a realização de uma exposição sobre as interações entre arte e fotografia (não realizada)
1969	2 a 27 abril	Exposição: <i>Beleza de pedra. Fotografias de Lenita Perroy</i>
1970	14/5 a 4/6	Exposição: <i>Cartier-Bresson, fotografias recentes</i> (organizada pelo MoMA)
	julho	Designada a Comissão de Fotografia, encarregada de estruturar o Setor de Fotografia do Museu.
	outubro	O MAC USP envia uma delegação de fotógrafos como representante do estado de São Paulo a <i>III Exposição Nacional da Associação dos Museus de Arte do Brasil</i> (AMAB), realizada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná.
1971	12/5 a 13/6	Exposição: <i>9 fotógrafos de São Paulo</i>
		Aquisição do primeiro conjunto de fotografias para o acervo, provenientes da exposição <i>9 Fotógrafos de São Paulo</i> (Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro e Claudia Andujar).
		Participantes da exposição <i>9 fotógrafos</i> doam fotos ao Acervo do MAC USP (Boris Kossoy, George Love e Aldo Simoncini)
		Inaugurado espaço permanente para exposição de fotografias

81 Entrevista realizada pela autora com o professor Walter Zanini em abril de 2006.

1972	15/6 a 10/7	Inaugurada sala especial de fotografia junto à mostra <i>Aquisições e doações recentes</i> .
	23/11 a 20/12	Exposição: <i>O fotógrafo desconhecido</i>
		Compra de um conjunto de fotografias da exposição <i>O fotógrafo desconhecido</i> para o acervo (Paulo Cleto, Euclides Sandoval, Moema Cavalcanti, Maria Crespi, Ivan Kudrna, Antonio Carlos Antunes e Oswaldo T. Oyakawa)
1973	21 a 31 agosto	Exposição: <i>Fotógrafos contemporâneos</i> (mostra itinerante com obras do acervo da George Eastman House de Rochester) Cartier-Bresson doa uma fotografia ao MAC USP.
1974	6 a 31 março (adiada até 15/4)	Exposição: <i>Fotografia experimental polonesa</i>
	abril	Exposição: <i>70 fotos de Brasaï</i> (organizada pelo MoMA).
	30/5 a 20/6	Exposição: <i>Fotógrafos nacionais do acervo*</i>
	31/10 a 21/11	Exposição: <i>Hildegard Rosenthal – Fotografias</i>
		O Consulado Geral da Polônia doa as 38 obras apresentadas na exposição <i>Fotografia experimental polonesa ao acervo do Museu</i> .
		Incorporação das fotografias apresentadas na exposição <i>Hildegard Rosenthal – Fotografias</i> ao acervo do MAC USP.
		Incorporação de fotografias de Alice Brill ao acervo do MAC USP.
1976	9/6 a 9/8	Exposição: <i>Multimedia III</i>
	21/10 a 21/11	Exposição: <i>Novos e novíssimos fotógrafos</i>
1977	outubro	Exposição: <i>Fotografias de Dario Chiaverini</i>
1978		Fim da gestão de Walter Zanini. O MAC USP permanecerá fechado durante a maior parte do ano.

* *Boletim Informativo*, São Paulo, n: 230, 28 mai. 1974. A exposição contou com 48 obras do acervo do MAC USP, dos fotógrafos George Love, Claudia Andujar, Aldo Simoncini, Boris Kossoy, Cristiano Mascaro, Paulo de Andrade, Paulo Cleto, Moema Cavalcanti, Ivan Kudrna, Marita Crespi, Euclides Sandoval e Oswaldo Oyakawa.

Poucos meses após a fundação do MAC USP, Beaumont Newhall enviou a Walter Zanini, por intermédio do pintor Douglas Gorsline, solicitação de cooperação para a vinda ao Brasil de uma exposição sobre as interações entre fotografia e arte moderna, ainda em fase de elaboração⁸². Na ocasião, o ex-curador do Departamento de Fotografia do MoMA atuava como diretor da George Eastman House, de Rochester⁸³. A mostra não chegou a ser realizada⁸⁴, no entanto, o envio da proposta já indica que a relação entre arte e fotografia vinha despertando interesse em diversos círculos, especialmente em função dos desenvolvimentos mais recentes da arte contemporânea.

Somente seis anos após o contato com Beaumont Newhall o MAC USP iria realizar sua primeira exposição de fotografia. Tratava-se de uma individual de Lenita Perroy⁸⁵, que apresentou 57 retratos de mulheres. O texto de apresentação do catálogo é de Wesley Duke Lee que assim descreve o processo de trabalho de Perroy.

Num ritual contínuo de metamorfoses, aplicou suas máscaras no contexto do mundo. Assim, construiu personagens, espectros de beleza imóvel foram se definindo cada vez com mais clareza. Suas aparições, vindas da artista, exercem o fascínio de um abismo magnético sobre um número crescente de mulheres que se iam submetendo à violação de suas per-

82 MAC USP. *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 2, 1963.

83 Beaumont Newhall foi nomeado curador da George Eastman House, de Rochester, em 1948 e, dez anos depois, assumiu a direção geral da instituição, onde permaneceu até 1971. Cf. Beaumont Newhall (1993, p. 190-228). Cabe acrescentar que o MAC USP iria realizar uma exposição de sua produção fotográfica em meados de 1987. Ver pasta 0072/005, Arquivo MAC USP.

84 Consta em um dos boletins do MAC USP que, para viabilizar a exposição, o Museu trocou correspondência com várias instituições americanas, bem como com historiadores e teóricos da fotografia, entre os quais o próprio Newhall, Grace M. Mayer, Van Deren Coke e Heinrich Schwartz. MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 9, 23 jul. 1963. Essas correspondências não foram encontradas. Também não foi possível localizar documentos acerca do projeto da exposição, dos motivos que inviabilizaram a sua realização no Brasil; ou, mesmo, se chegou a ser montada no exterior.

85 Os dados biográficos disponíveis sobre Lenita Perroy (nome artístico de Maria Helena Ribeiro Perroy) são esparsos. No catálogo da exposição, consta que se formou em Engenharia Elétrica pela Escola Politécnica da USP; atuou como assistente no estúdio de publicidade de Marcel Giró em São Paulo em 1961; trabalhou para o jornal *A Gazeta* entre 1964-1965, como correspondente nos EUA e no Japão; e que voltou ao Brasil em 1966, quando passou a trabalhar para a revista de moda *Joia*. Maria Helena casou-se com Olivier Perroy, adotando o sobrenome do marido e assumiu o codinome artístico de Lenita Perroy. Algum tempo mais tarde, iria abandonar a atividade fotográfica. Há notícias de que nos últimos anos tem se dedicado à administração de um haras no interior de São Paulo. Ver: MAC USP, *Beleza de Pedra: catálogo de exposição, 1969* - Arquivo MAC USP; e, também, MAC USP. *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 111, 27 mar. 1969. Agradeço aos pesquisadores Rubens Fernandes e Ricardo Mendes pelas informações complementares a estas fontes.

sonalidades cotidianas, endossando submissas as máscaras de beleza polar que a artista lhes aplicava. Medusa, Lenita petrificou mulheres em fotos feitas de mármore frio. Para transcender o monótono cotidiano de suas aparências, pagaram alto o preço de suas petrificações⁸⁶.

Wesley Duke Lee alude ao processo de transformação pelo qual passaram as modelos de Lenita Perroy, que, submetidas a um jogo proposto pela fotógrafa, teriam sido petrificadas para sempre na imagem fotográfica, daí o nome da exposição. Alguns dos títulos das fotos trazem apenas um nome de mulher, outros apresentam um nome seguido de um subtítulo, que tanto pode aludir a um personagem quanto a um objeto de destaque na caracterização das modelos.

Figura 5 • Exposição *Beleza de pedra*, 1969. Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo. Arquivo MAC USP.



As fotografias, ampliadas em três tamanhos, foram montadas em forma de pôster, ou seja, adesivadas sobre suporte rígido⁸⁷. Essa opção mostra que não havia preocupação em seguir o cânone museológico moderno, já consagrado para exposições fotográficas, com a utilização de *passee-partout* e molduras. Ao contrário, havia o propósito claro de

86 Wesley Duke Lee, Apresentação. Em MAC USP, *Beleza de Pedra: catálogo de exposição*, 1969 - Arquivo MAC USP.

87 Grandes: 1,46m x 0,96m/Médias: 1,00m x 0,70m/Pequenas: 0,50m x 0,60 m. Ver MAC USP. *Beleza de Pedra: catálogo de exposição*, 1969 - Arquivo MAC USP.

transgredi-lo. A exposição, ainda de acordo com depoimento de Walter Zanini, foi fechada pelos militares⁸⁸ e não resultou na incorporação de obras ao acervo do Museu.

Nos dois anos que se seguiram à mostra de Lenita Perroy a fotografia ganhou espaço significativo no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Entre maio e junho de 1970, o MAC USP apresentou a exposição *Cartier-Bresson, fotografias recentes*, organizada pelo MoMA, com curadoria de John Szarkowski, e enviada ao Brasil com o apoio do Icom (Conselho Internacional de Museus)⁸⁹. Essa mostra havia sido apresentada originalmente no MoMA, em 1968. A maioria das fotos foi produzida na década anterior, sendo que um grupo de trinta imagens formava uma retrospectiva de trabalhos produzidos entre 1929 e 1950⁹⁰. Os contatos preliminares para a itinerância dessa mostra no Brasil foram estabelecidos por Aracy Amaral⁹¹. Em correspondência endereçada a Walter Zanini, enviada de Nova York em novembro de 1969, Amaral descreve seu encontro com Waldo Rasmussen, então diretor-executivo do Departamento de Exposições Itinerantes do MoMA.

Ele e sua assistente me contaram então que justamente receberam pedido recente para envio de mostras para S. Paulo ao MAM daí e da Fundação Bienal (Matarazzo). Expliquei-lhe, então, a significação de cada uma dessas entidades no contexto cultural de São Paulo e a importância do MAC USP⁹².

88 Não foi encontrada documentação acerca do fechamento da exposição de Lenita Perroy pela ditadura militar nos arquivos do MAC USP. Nas fotos do espaço expositivo, observa-se que havia alguns nus entre os retratos, o que pode ter sido eventualmente um dos motivos para a censura da mostra. Lista completa de obras pode ser encontrada em MAC USP, *Beleza de Pedra: catálogo de exposição*, 1969 - Arquivo MAC USP.

89 Walter Zanini (1970). Ver também correspondência do MoMA, datada de 24 fev. de 1970. Pasta 0154/02 vol.2º, Arquivo MAC USP.

90 Pasta Vol. 95.1/ICE-F-130-68, Arquivo MoMA.

91 MAC USP, *Cartier-Bresson, Fotografias Recentes: Catálogo de Exposição*, 1970, Arquivo MAC USP. Consta nos arquivos do MAC que Aracy Amaral foi contratada pelo Museu de Arte Contemporânea como Assistente de Administração entre 1964-1965 e, posteriormente, nos anos de 1966 e 1969, prestou serviços ao Museu sem vínculo empregatício. Anos mais tarde, entre 25-11-1982 e 21-11-1986, viria a ser diretora da instituição. (Levantamento realizado por Silvana Karpinsky, responsável pelo Arquivo do MAC USP, em novembro de 2007).

92 Correspondência de Aracy Amaral endereçada a Walter Zanini, datada de 14 de novembro de 1969. Pasta 0154/001 vol.1, Arquivo MAC USP.

Esse trecho da carta de Aracy Amaral demonstra que havia concorrência entre as instituições paulistanas para o recebimento das mostras itinerantes organizadas pelo Museu americano⁹³. A exposição *Cartier-Bresson, Fotografias Recentes* apresentou 151 fotografias, em formatos e tamanhos variados, montadas em molduras de alumínio e protegidas com *plexiglass*, sem *passé-partout*, distribuídas em diferentes agrupamentos nas paredes. O MoMA enviou, além das fotos, as instruções para montagem, o título, os textos do curador (abertura e quatro textos de parede) e o do fotógrafo⁹⁴. Cartier-Bresson aproveitou a oportunidade para explicitar o seu conceito de instante decisivo sem, no entanto, nomeá-lo desta forma.

No meu modo de ver a fotografia nada mudou desde a sua origem, exceto nos seus aspectos técnicos os quais não são minha preocupação principal. A fotografia é uma operação instantânea que exprime o mundo em termos visuais, tanto sensoriais como intelectuais, sendo também uma procura e uma interrogação constantes. É ao mesmo tempo o reconhecimento de um fato numa fração de segundo e o arranjo rigoroso de formas percebidas visualmente, que conferem a esse fato expressão e significado.

Figura 6 • Exposição *Cartier-Bresson: fotografias recentes*, 1970, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Arquivo MAC USP.



93 Amaral não cita que o Museu de Arte de São Paulo também estava nesta disputa. O MASP chegou a receber na ocasião várias mostras enviadas pelo MoMA, e não apenas de fotografia, dentre as quais podemos citar *New Photography: USA* (1970); *Four Contemporary Masters* (1973) e *Colour as Language* (1975). Pastas vols. 94.9; vol.101.1; vol.104.2, Arquivo MoMA.

94 O catálogo da exposição apresenta lista completa de obras, além de textos de Walter Zanini, John Szarkowski e do próprio Cartier-Bresson. Pasta 0154/01, vol.2, Arquivo MAC USP.

A exposição posteriormente itinerou por Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, por iniciativa do diretor do MAC USP⁹⁵. A partir do contato feito naquela ocasião, Cartier-Bresson doaria ao Museu, em 1973, uma foto de sua autoria, assinada e com dedicatória no verso.

A excelente repercussão da exposição de Cartier-Bresson, que em parte pode ser aferida pelos inúmeros e elogiosos artigos publicados na imprensa⁹⁶, motivou o diretor do MAC USP a designar, em julho de 1970, uma comissão que seria encarregada de estruturar um Setor de Fotografia no Museu.

O Prof. Zanini propôs seja constituído no MAC USP um setor de fotografias, com assessoramento das diferentes entidades de classe, visando à constituição de um acervo, à realização de exposições e outras iniciativas culturais, tendo como objetivo o desenvolvimento da fotografia em nosso meio. A proposta foi aprovada, sugerindo os conselheiros que fosse procedida a sua regulamentação⁹⁷.

Os membros que vieram a constituir a comissão, além do próprio Walter Zanini, foram: Derli Barroso (Fundação Álvares Penteado) e Cláudio Araújo Kubrusly (Enfoco), como representantes das escolas; Thomaz Farkas, José Xavier, Lenita Perroy, George Love, Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, como representantes dos fotógrafos; e Eduardo Salvatore, que figurava na representação dos fotógrafos amadores⁹⁸.

A primeira grande iniciativa do grupo seria a organização da exposição *9 Fotógrafos de São Paulo*, em maio de 1971, que reuniu 86 fotos de autoria de alguns dos membros da própria comissão e de fotógrafos convidados⁹⁹. Fizeram parte da mostra: Claudia Andujar, Maureen

95 A exposição itinerou pelas seguintes instituições: Universidade de Porto Rico (fev. 1970); MAC USP (maio-jun. 1970); Centro Cultural do Distrito Federal, Brasília (jun.-jul. 1970); MAM-RJ (jul.-ago. 1970); Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (ago.-set. 1970) e Centro de Arte e Comunicação, Buenos Aires (jul.-ago. 1971). VICE-F-130-68.1, Arquivo MoMA.

96 Uma das matérias publicadas comenta a visita da mostra: "[...] no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo as fotos de Cartier-Bresson estão tendo um número incrível de visitantes. [...] Desde sábado último o número de visitantes que percorreu a mostra foi superior a três mil pessoas e o afluxo continua bem grande". *Folha da Tarde*, São Paulo, 21 maio de 1970.

97 Ata da reunião do Conselho Deliberativo do MAC USP realizada em 15 de junho de 1970. Eram membros do Conselho, na ocasião: Anésia Pacheco e Chaves, José Geraldo Vieira, Mário Guimarães Ferri, Samson Flexor e Eduardo Marques da Silva, além do diretor do MAC USP.

98 MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 133, 21 ago. 1970.

99 Essa exposição aparece como *9 Fotógrafos de São Paulo* em alguns artigos, notas e no próprio espaço expositivo. No entanto, no catálogo, a exposição consta como *Fotógrafos de São Paulo*.

Bisilliat, George Love, Derli Barroso, Boris Kossoy, Cristiano Mascaro, Miguel Anselmo Vigliogliã, José Xavier e Aldo Simoncini¹⁰⁰. Walter Zanini, em seu texto de apresentação, situou a exposição no contexto das atividades desenvolvidas pelo Museu em relação à fotografia e afirmou ser ela uma versão modificada de uma mostra realizada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná em outubro do ano anterior.

A exposição de Henri Cartier-Bresson em maio de 1970, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ensejou a aproximação deste instituto com inúmeros fotógrafos e associações de classe. Um painel de debates foi realizado a 3 de junho de 1970 no auditório do Museu, seguindo-se um encontro do qual participaram diversos representantes de entidades e escolas de fotografia, constituindo-se uma coordenadoria. Várias sugestões foram aprovadas e sobretudo as que dizem respeito à formação de um acervo de fotografias e a realização periódica de exposições. Em outubro de 1970 decidia o MAC USP enviar uma delegação de fotógrafos como representante do Estado à III Exposição Nacional da Associação dos Museus de Arte do Brasil (Amab), promovida em Curitiba pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, mostra agora trazida para a nossa sede com algumas alterações e acrescidas de alguns artistas. Trata-se de mais um passo do Museu nos seus objetivos de estimular as possibilidades de expressão artística da fotografia¹⁰¹.

Na exposição, os nove fotógrafos expuseram trabalhos muito diferentes entre si do ponto de vista da temática. Algumas imagens foram apresentadas na exposição em forma de pôster e outras emolduradas com *passee-partout* e moldura, de acordo com a preferência e/ou disponibilidade de recursos de cada participante. Essa diversidade aparece, até mesmo nos conjuntos de fotos pertencentes a um mesmo fotógrafo, como no caso de Claudia Andujar, que apresentou três fotos intituladas *Mulher Xincrin*, juntamente com a obra *Inês*, objeto elaborado com fotografia, madeira e acrílico que hoje faz parte do acervo do MAC USP^{102*}.

100 O catálogo da exposição apresenta um pequeno currículo de cada fotógrafo, além de lista de obras. Claudia Andujar aparece creditada como Claudia Andujar Love. Na época, a fotógrafa era casada com George Love. Arquivo MAC USP.

101 MAC USP, *Fotógrafos de São Paulo: catálogo de exposição*, 1971, Arquivo MAC USP. Não foi possível localizar documentos sobre a exposição realizada em Curitiba.

102 Nessa exposição, Andujar apresentou também uma obra produzida em coautoria com George Love, seu marido na época, incorporada posteriormente ao acervo do museu.

*O acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo possui uma obra de Claudia Andujar com características semelhantes, sendo um retrato de mulher montado sobre madeira, com acrílico de cor rosa sobreposto à face da figura: *Sem Título*, 1970.

Figura 7 • Exposição 9 fotógrafos de São Paulo, 1971. Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Arquivo MAC USP.



Cristiano Mascaro, por sua vez, apresentou vinte fotografias produzidas durante viagem que realizou a Bolívia, a serviço da revista *Veja*, onde registrou flagrantes da comoção popular durante o enterro do presidente René Barrientos, em 1969¹⁰³. As imagens, de pequeno formato, montadas em forma de pôster, ressaltam a expressão de dor dos personagens em trajes de luto. Já Boris Kossoy apresentou dez imagens de seu ensaio *Viagem pelo fantástico*, publicado em livro naquele mesmo ano^{104*}.

A série pretendia criar a possibilidade de duas realidades aparentemente distintas poderem conviver em uma mesma imagem. O princípio do fantástico reside muito nessa possibilidade. Não é nada sobrenatural, mas algo que foge do cotidiano ou daquilo que nos é familiar, ou ainda daquilo que poderia estar ou deveria estar acontecendo, segundo tais e tais regras da natureza ou impostas pelos homens. De repente há alguma coisa que se quebra, há uma fratura nesse nosso sistema mental de ver o mundo. Eu andava em busca dessa fratura, se é que isso era possível, e de como poderia registrá-la. [...] No ano de 1970 eu tinha que

103 Mascaro tinha 27 anos na ocasião, havia se formado há três na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, e fora aluno de José Xavier, fotógrafo também integrante da mostra.

104 O ensaio completo foi publicado no livro de mesmo nome. Ver Boris Kossoy (1971). Recentemente a obra fotográfica de Boris Kossoy foi objeto de uma exposição retrospectiva – *O Caleidoscópio e a Câmera* – na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 de jan. a 30 de mar. 2008.

*Sobre a produção fotográfica do autor ver Boris Kossoy (2010).

falar alguma coisa sobre o momento que se vivia. [...] E pensei que isso poderia ser feito como uma metáfora visual. A quantidade de pessoas que desapareciam e morriam nos porões do DoiCodi e o que acontecia no resto do país era algo assombroso¹⁰⁵.

O fotógrafo recorreu à encenação para criar imagens inusitadas, alusivas à ditadura militar, subvertendo a verossimilhança da documentação fotográfica tradicional. Em seu ensaio, Kossoy aproxima-se assumidamente do realismo fantástico, com o qual tivera contato via literatura de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. São imagens enigmáticas que, segundo o autor, foram pouco compreendidas na época.

Logo após a mostra *9 Fotógrafos de São Paulo*, o Conselho Deliberativo do Museu de Arte Contemporânea aprovou destinação de verba para a compra de algumas das fotografias recém-expostas para integrarem o acervo do Museu, prática, ao que parece, atípica no Brasil naquela ocasião¹⁰⁶. Além disso, três dos nove fotógrafos doaram espontaneamente algumas obras¹⁰⁷. Essas aquisições e doações marcaram o ingresso da fotografia no acervo do MAC USP e motivaram a criação de uma sala permanente para exposições de fotografia, inaugurada em 1971¹⁰⁸. A imprensa não deixaria de noticiar a inauguração do novo espaço do MAC USP, em uma matéria sobre a inusitada presença da fotografia nos museus de arte da cidade.

Nos museus, os novos vizinhos de Van Gogh e Renoir. As pessoas já não se assustam mais ao encontrar, no Museu de Arte de São Paulo, fotos de Cláudia Andujar ou George Love expostas ao lado das telas de Van Gogh ou Renoir. Agora, um outro museu, o de Arte Contemporânea da USP, montou uma sala especial para a fotografia. O professor Walter Zanini, diretor do MAC USP, explica porque resolveu criar esse acervo: – Desde que promovemos a

105 Depoimento público de Boris Kossoy, fornecido à autora em aula do Curso de Especialização em Museus de Arte, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo no primeiro semestre de 2005.

106 Para o acervo do MAC USP, foram adquiridas fotografias de Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro e Claudia Andujar. Ver MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 149, 30 jun. 1971; MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 158, 10 set. 1971. Em sua dissertação, Carolina Coelho Soares (2006, p. 66) reproduz texto de um folheto do MASP, veiculado por ocasião da criação do Departamento de Fotografia do Museu em 1976, no qual Pietro Maria Bardi afirma ter destinado verba para aquisição de fotografias para o acervo sem, no entanto, especificar a data.

107 Doadores: Boris Kossoy, George Love e Aldo Simoncini. MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 153, 7 ago. 1971.

108 "Com as aquisições e doações de 1971, o setor de fotografia teve seu acervo alargado, apresentando o MAC USP, em caráter permanente, uma sala de exposições de fotografia". Cf. Relatório de Atividades do MAC USP em 1971. MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 165, 17 dez. 1971. Não foi possível descobrir até quando esse espaço foi mantido no MAC USP.

exposição com fotos de Cartier-Bresson estamos sentindo o grande interesse das pessoas pela fotografia. Em junho de 1971, fizemos nova exposição, apresentando trabalhos de nove fotógrafos de São Paulo. Justamente a partir dessa exposição é que foi criado o acervo de fotografia do MAC USP, que hoje tem obras de bons fotógrafos brasileiros e estrangeiros¹⁰⁹.

No final do ano de 1972, seria a vez de o MAC USP apresentar a exposição *O Fotógrafo Desconhecido*, organizada por uma comissão composta por Walter Zanini, Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love e Djalma Batista. A exposição partiu de uma convocatória para apresentação de trabalhos por parte de fotógrafos, profissionais ou amadores, cuja produção ainda não tivesse sido amplamente divulgada. Tratava-se, segundo Walter Zanini, “da produção fotográfica anônima, ou seja, do fotógrafo que nunca ou raramente teve ocasião de exibir ou publicar suas obras”¹¹⁰.

Figura 8 • Exposição *O fotógrafo desconhecido*, 1972. Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Arquivo MAC USP.



O Museu recebeu 266 inscrições para a exposição e a comissão organizadora decidiu aceitar todos os trabalhos inscritos, separando, no entanto, as fotos que considerava como “uma autêntica linguagem

109 Todo Mundo de Câmera na Mão. A Nova Mania é Fotografar. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 ago. 1972, Pasta 0152/001, Arquivo MAC USP.

110 Walter Zanini. Introdução, em MAC USP. *O Fotógrafo Desconhecido: Catálogo de Exposição*, 1972, Arquivo MAC USP.

fotográfica”, de outras que seriam indicativas de “índices criativos em processo”¹¹¹. Isso resultou em uma lista de fotógrafos selecionados, e outra de fotógrafos participantes¹¹². Segundo Walter Zanini, a exposição teria atingido dois objetivos principais:

1º). Revela uma série de desconhecidos que – não importa o código a que se relaciona sua imaginária – atingem o nível da linguagem fotográfica ou ao menos o grau da experiência pessoal em percurso de afirmação. 2º). Demonstra, por vezes, na massa das participações, disponibilidades latentes ou embrionárias que poderão emergir, mas esta avalanche é válida essencialmente pelo relacionamento documental com o contexto cultural e social. Pode-se dizer que a natureza da manifestação impôs à comissão organizadora o dever de selecionar sem excluir. Cada um de seus membros assinalou com independência os trabalhos suscetíveis de uma apresentação particularizada no esquema da exposição – tarefa que exigiu esforços consideráveis¹¹³.

No catálogo da exposição cada um dos membros da comissão publicou um texto próprio, justificando sua posição quanto à supressão do processo de seleção e ao conjunto de imagens apresentado. É elucidativo avaliarmos ao menos duas dessas contribuições.

Particularmente acho-me mais envolvida em mostrar para o “grande público” o panorama de um esforço do que montar uma bela exposição, no sentido de exposição limpinha e bem arrumada. Por várias razões acho isso mais honesto, ou seja, levo em consideração as obras que se juntaram e a possibilidade de expô-las nos “halls” do MAC USP. Este esforço de busca, como o panorama da exposição demonstra, é um começo e não um resultado: é um incentivo para continuar. [...] Esta escolha é flexível, no sentido de que não procuramos votar unanimemente em determinadas obras. Cada um apenas assinalou as que lhe pareceram melhores. Em particular, assinalai trabalhos que me tocaram mais profundamente pelo lado humano e que sinto serem realizações válidas dentro da linguagem fotográfica. Claudia Andujar¹¹⁴.

Escolher entre centenas de fotos foi me angustiando. Em cada uma delas, observando atentamente, descobria o universo das pessoas: alegrias, tristezas, neuroses, limitações, repressões. Cada descoberta, por fazer

111 MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 186, 18 nov. 1972.

112 Nessas listas podemos identificar alguns poucos nomes hoje reconhecidos na área de fotografia, não apenas como fotógrafos: Evandro Teixeira, Antonio José Saggese e Rubens Fernandes Júnior. Ver MAC USP, *O Fotógrafo Desconhecido: Catálogo de Exposição*, 1972, Arquivo MAC USP.

113 Walter Zanini. Introdução, em MAC USP, *O Fotógrafo Desconhecido: Catálogo de Exposição*, 1972, Arquivo MAC USP.

114 Claudia Andujar, em MAC USP, *O Fotógrafo Desconhecido: Catálogo de Exposição*, 1972. Arquivo MAC USP.

parte de um jogo bastante fascinante, deixava-me perder um pouco os critérios de escolha. Só havia uma maneira de fazer esta escolha: objetivamente, tentando situar a foto a partir de sua proposição e da linguagem fotográfica utilizada para sua realização; a partir, principalmente, da própria foto e da linguagem de fotografia não tomada como “gramática”, mas como possibilidade de múltipla escolha e de criação. Djalma L. Batista¹¹⁵.

Figura 9 • Capa do catálogo da exposição *O fotógrafo desconhecido*, 1972. Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Arquivo MAC USP.



A divergência de pontos de vista entre os textos publicados no catálogo e a documentação do Arquivo do MAC USP indicam que não houve consenso entre os membros da comissão organizadora a respeito da inclusão de todas as fotos na exposição, apesar de esta opção ter prevalecido¹¹⁶. Em correspondência não datada, enviada a Walter Zanini, Maureen Bisilliat faz menção a uma reação intempestiva de sua parte durante o processo de avaliação das fotos, pela qual se desculpa. No entanto, aproveita a ocasião para formalizar sua indignação com a solução adotada, que ela afirma ser: “um tanto depreciativa e niveladora [sic], que para um público pouco familiarizado com a linguagem plástica em geral e fotográfica em especial, seria, involuntariamente, desorientador – um tipo de ‘fotocineclubebandeirante’ de solarizações”¹¹⁷.

115 Djalma L. Batista, em MAC USP, *O fotógrafo desconhecido: catálogo de exposição*, 1972, Arquivo MAC USP.

116 Pasta 0152/001, Arquivo MAC USP.

117 *Ibidem*.

O comentário da fotógrafa reforça a análise que fizemos sobre o declínio do Foto Cine Clube Bandeirante, que se inicia nos anos de 1960, e aponta para a vulgarização de certas soluções técnico-formais utilizadas frequentemente pelos fotoclubistas, empregadas para se obter resultados fáceis, supostamente artísticos. Além disso, o tom irônico da carta denota a incompatibilidade de princípios que havia entre os membros da Comissão de Fotografia designada por Walter Zanini.

As obras reproduzidas, no catálogo *O fotógrafo desconhecido*, atestam que não foram enviadas apenas fotos diretas, mas também objetos que incluíam fotografias. A exposição contou com uma montagem arrojada, não uniforme, que contemplou imagens em forma de pôster, distribuídas lado a lado, sem espaçamento; fotos, com ou sem *passer-partout*, fixadas diretamente na parede, de modo informal; e obras em suportes especiais. O MAC USP iria adquirir, pouco tempo depois, para o seu acervo, obras de sete dos participantes dessa exposição¹¹⁸. A aquisição de parte das obras selecionadas já havia sido anunciada, como prêmio, no regulamento da exposição.

Figura 10 • Exposição *O fotógrafo desconhecido*, 1972, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Arquivo MAC USP.



118 Foram adquiridas obras dos seguintes fotógrafos: Paulo Cleto, Euclides Sandoval, Moema Cavalcanti, Marita Crespi, Ivan Kudrna, Antonio Carlos Antunes e Oswaldo T. Oyakawa. MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 190, 19 dez. 1972.

Ainda em relação a essa exposição, cabe tentar entender o contexto cultural em que surge a proposta de apresentar fotografias realizadas por desconhecidos em um museu de arte. Nas décadas de 1960 e 1970, essa ideia era defendida por John Szarkowski, então curador do Departamento de Fotografia do MoMA. Esse tipo de produção, por ele denominada de vernacular, englobava a fotografia amadora e a fotografia comercial. De maneira mais precisa, pode-se afirmar que abarcava toda fotografia produzida sem finalidades artísticas, por aqueles que não detivessem conhecimentos de arte ou qualquer outro tipo de referência iconográfica especializada, fossem eles simplesmente desconhecidos ou efetivamente anônimos. A importância e originalidade da fotografia vernacular residiria, ainda segundo Szarkowski, em sua capacidade de colocar em evidência as características inerentes do *medium*, daí a importância de exibi-la em museus de arte¹¹⁹.

Não foi possível atestar uma filiação direta da proposta da exposição *O fotógrafo desconhecido*, realizada no MAC USP, com a posição do curador norte-americano. No entanto, algumas pistas devem ser consideradas. No texto de abertura do catálogo, Walter Zanini agradece a Claudia Andujar e George Love pela “colaboração teórica dada à formulação da exposição”¹²⁰. Na biografia de Claudia Andujar, consta que ela se mudou para os Estados Unidos em 1946, onde permaneceu até 1955, quando então fixou residência no Brasil. Os anos passados em Nova York – quando, entre tantas outras atividades, cursou o Hunter College e a graduação em Humanidades na New York University – envolveram visitas frequentes ao circuito de exposições e museus da cidade^{121*}. O mesmo se pode dizer a respeito da vivência de

119 Ver John Szarkowski (1973; 2007). Essa ideia continua ainda hoje sendo retomada por críticos e curadores. Michel Frizot organizou, juntamente com Cédric de Veigy, o livro *Photo Trouvé*, em que apresenta um grande conjunto de imagens produzidas por fotógrafos amadores anônimos. São imagens distantes dos cânones da fotografia artística consagrada e por isso mesmo muitas vezes surpreendentes e originais. Ver Michel Frizot & Cédric de Veigy (2006). Recentemente, em julho de 2008, o MoMA apresentou, como aquisições recentes, 92 fotografias de fotógrafos anônimos produzidas entre 1900 e 1970, cuja característica comum era a presença da sombra do fotógrafo na cena registrada. Curadoria de Peter Galassi, atual diretor do Departamento de Fotografia.

120 Walter Zanini. "Introdução". In: MAC USP. *O Fotógrafo Desconhecido: Catálogo de Exposição*, 1972. Arquivo MAC USP.

121 Ver Claudia Andujar (2005).

*Para uma biografia atualizada e uma retrospectiva da trajetória de Claudia Andujar ver Thyago Nogueira (2015).

**Sobre George Love e Lew Parrella, que em diferentes momentos foram companheiros de vida e de trabalho de Claudia Andujar ver Angelo Manjabosco (2016).

George Love em seu país natal antes de sua mudança para o Brasil* *. Sabemos, além disso, que Walter Zanini tinha estado na capital norte-americana em março de 1972 quando se encontrou com diversos curadores, dentre os quais John Szarkowski¹²².

No ano de 1973 podemos destacar na programação do MAC USP a exposição *Fotógrafos contemporâneos*, enviada ao Brasil pela George Eastman House, de Rochester, por iniciativa de Beaumont Newhall, com o apoio do Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos. A mostra tinha como objetivo explorar “a diversificação de caminhos da expressão fotográfica no mundo de hoje”, a fim de colocar o público “em contato com os trabalhos mais significativos da fotografia contemporânea nos Estados Unidos”¹²³. Foram apresentadas 24 fotografias, de cinco jovens fotógrafos norte-americanos, pertencentes ao acervo do Museu de Rochester. Os selecionados foram Emmet Gowin, Gary Metz, David Ruether, Keite Smith e Michael Teres. Esses fotógrafos, pouco conhecidos na época – e mesmo hoje –, apresentaram cenas urbanas granuladas, semelhantes a gravuras, e imagens informes de borrões de luz sobre fundo negro, entre outras também distantes do formalismo e da fotografia documental humanista incentivada pelo MoMA na ocasião¹²⁴. O perfil das fotos, aliado ao fato de se tratar de fotógrafos pouco conhecidos, talvez tenha sido determinante para a inexpressiva repercussão da mostra. Essa situação era previsível, a ponto de Claudia Andujar ter sugerido à direção do MAC USP que tentasse incluir na exposição os nomes de Eugene Meatyard, Les Krims, Kenneth Josephson e Nathan Lyons, a fim de conferir maior representatividade à mostra. Essa ampliação não foi possível devido à falta de patrocínio¹²⁵.

122 Ver correspondência de Walter Zanini, endereçada a Claudia Andujar e George Love, em que comenta viagem recente que havia feito a Nova York. Pasta 0152/001, Arquivo MAC USP.

123 A exposição foi divulgada apenas como *Fotógrafos Contemporâneos*, embora o título do catálogo inclua o número V, referente ao programa do qual a exposição fazia parte em sua instituição de origem. Arquivo MAC USP.

124 Ver pasta 05/204.1, Arquivo MAC USP. Outras fotos de Emmet Gowin podem ser vistas em <<http://www.geh.org/ne/str085/htmlsrc5/index.html>>. Acesso em nov. 2008.

125 A divulgação da exposição na imprensa foi pequena e restringiu-se a notas que reproduziam o texto de divulgação do MAC. Por sugestão de Claudia Andujar, o MAC USP encaminhou pedido de patrocínio à Fotóptica para trazer trabalhos dos fotógrafos citados, mas não foi atendido. Ver: correspondência datada de 27 de junho de 1973, Pasta 053/01. Arquivo MAC USP. Cabe considerar, também, o curtíssimo espaço de tempo em que a mostra ficou aberta ao público: apenas dez dias, segundo as datas publicadas no catálogo. Se analisarmos o período de cada uma das exposições de fotografia do MAC USP na década de 1970, veremos que a duração média de cada uma delas era de vinte a trinta dias.

Larisa Dryansky ressalta a importância do Museu George Eastman nos Estados Unidos naquele momento e afirma que seu papel na área de fotografia tem sido obliterado pela hegemonia conferida ao MoMA pelos pesquisadores do tema¹²⁶. Segundo a autora, Nathan Lyons, conservador do Museu a partir de 1957, defendia a assimilação e a convivência de práticas fotográficas as mais diversas, o que teria resultado em uma situação peculiar para a instituição¹²⁷.

A abertura comandada por Lyons, seguida depois por seus sucessores diretos, permitiu a Rochester tornar-se, no início dos anos de 1970, um dos pontos de encontro entre a fotografia elaborada por artistas, que não se definiam a priori como fotógrafos, e o meio propriamente fotográfico¹²⁸.

A possibilidade de encontros e trocas entre artistas e fotógrafos certamente era muito bem-vinda na gestão de Walter Zanini. No entanto, as fotografias expostas e o currículo dos participantes mostram que a exposição não foi pautada por esse princípio. É preciso considerar, ainda, que *Fotógrafos contemporâneos* era a quinta exposição de uma série concebida pelo Museu de Rochester e a única delas apresentada no Brasil. A apresentação isolada de uma exposição integrante de um conjunto maior também pode ter prejudicado a sua recepção local.

Quanto à importância do Museu George Eastman, devemos lembrar que ele foi criado como um museu de fotografia e não como um museu de arte, tipo de instituição que é objeto desta pesquisa¹²⁹. Em que pese a argumentação de Dryansky, a afirmação da especificidade do *medium*, presente na própria natureza da instituição, parece ter sido um dos fatores limitadores do alcance de suas proposições no campo de discussão acerca da assimilação da fotografia pelos museus de arte.

Em 1974, o Museu de Arte Contemporânea voltaria a abrigar importantes exposições de fotografia. A primeira delas, *Fotografia Experimental Polonesa*, realizada em março de 1974, apresentou 38 obras de 22

126 Cf. Larisa Dryansky (2007, p. 75-76).

127 *Idem*, p. 79. Segundo Larisa Dryansky, a partir do ingresso de Nathan Lyons como conservador, houve uma divisão de tarefas entre ele e Newhall: Lyon ficou responsável pela fotografia contemporânea, ao passo que Beaumont ficou encarregado da fotografia dita histórica.

128 *Idem*, p. 75.

129 O Museu George Eastman foi inaugurado em novembro de 1949, com a coleção de George Eastman, fundador da Kodak, e parte da coleção do francês Gabriel Cromer, membro da Sociedade Francesa de Fotografia, falecido em 1934. Cf. Larisa Dryansky (2007, p. 75). Para um relato pormenorizado da criação do Museu e de suas atividades, ver Beaumont Newhall (1993, p. 190-228).

autores. Pelo que pudemos levantar, os participantes da mostra eram fotógrafos e/ou artistas que, em sua maioria, tiveram significativa atuação na Polônia, nas décadas de 1960 e 1970, no âmbito da arte conceitual¹³⁰. Segundo divulgação do MAC USP, eram “os mais destacados fotógrafos de vanguarda da Polônia, participantes de grupos de Cracóvia, Torun e Lodz, quase todos nascidos nas décadas de 1920 e 1930, geralmente de larga atuação inclusive no plano internacional”^{131*}. As obras, em sua maioria, conferiam um caráter objetual à fotografia por meio da aderência de imagens recortadas a suportes rígidos. Há ainda sequências fotográficas e imagens que passaram por diversos tipos de intervenção. Logo após a mostra, os artistas doaram as 38 obras expostas ao acervo do MAC USP por intermédio do Consulado Geral da Polônia¹³².



Figura 11 • Capa do catálogo da exposição *Fotografia experimental polonesa, 1974*. Arquivo MAC USP.

130 Dentre os participantes, destacam-se os nomes que se seguem, com uma atuação mais duradoura e significativa no contexto polonês, segundo a bibliografia levantada: Andrzej Lachowicz (integrante do grupo Permafo); Andrzej Rozycki, Antoni Mikolajczyk e Josef Robakowski (integrantes do grupo Zero-61), Edward Hartwig (desenvolveu um estilo gráfico que veio a influenciar inúmeros fotógrafos de paisagem na Polônia), Jerzy Lewczynski (caracterizou-se por trabalhar com "fotografias encontradas", atividade que mais tarde foi denominada de "arqueologia fotográfica"), Pawel Pierscinski, Wojciech Plewinski, Zbigniew Dlubak (pintor e fotógrafo) e Zofia Rydet (ligada inicialmente à vertente polonesa da fotografia sociológica, dedicou-se posteriormente a experiências fotográficas com múltipla exposição). O grupo Zero-61, a princípio, conjugou características pictorialistas com o experimentalismo modernista e acabou por incorporar influências dadaístas e da pop arte. De maneira geral esses fotógrafos trabalhavam com foto-objetos, sequências fotográficas e instalações com fotos. Ver Krzysztof Jurecki ([s. d.]); e Adam Sobota ([s. d.]).

* A importância desses artistas na cena artística polonesa das décadas de 1960 e 1970 tem sido confirmada nos últimos anos por meio de diversas exposições e publicações. Agradeço a Joanna Kiliszek, ex-diretora adjunta do Instituto Adam Mickiewicz e a Aleksander Gowin pelo fornecimento de bibliografia de referência incorporada à biblioteca do MAC USP. Ver Tobi Meier e Michal Jachula (2011); Krzysztof Jurecki e Ireneusz Zjezdalka (2005).

131 MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 221, 1 mar. 1974.

132 MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 232, 6 jun. 1974.

No mês de abril de 1974, o MAC USP receberia uma nova exposição enviada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York: *70 Fotos de Brassai*. A mostra, com curadoria de John Szarkowski, apresentou fotografias do acervo do MoMA ao lado de fotos da coleção particular do próprio Brassai. No texto do catálogo, Szarkowski defende a especificidade da fotografia.

Sua técnica responde perfeitamente a sua visão. Suas fotos, à primeira vista primitivas, demonstram precisão e exatidão aos não familiarizados com elas. As formas, espaços e texturas de seus temas estão expressos com totalidade e unidade plástica. As fotografias de Brassai não são “experimentais”. Estão livres de refinamentos gratuitos e enfatuação com a fotografia como técnica. Não trazem à mente o ato de fotografar; é como se o sujeito reproduzisse a si mesmo, de alguma maneira que também lhe é inerente. Estas autoridade e dignidade profundas são a medida do gênio de Brassai¹³³.

Figura 12 • Exposição *70 Fotos de Brassai*, 1974, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Arquivo MAC USP.



O fotógrafo é apontado como autor genial, que sabe fazer uso das potencialidades da fotografia direta e não se deixa levar pelos caminhos supostamente fáceis do experimentalismo. Em outubro do mesmo ano, uma exposição – *Hildegard Rosenthal. Fotografias* – produzida pelo MAC USP, viria somar-se na valorização da fotografia direta de caráter autoral, ao reunir 82 imagens, distribuídas em nove séries, que mostravam cenas da cidade de São Paulo, aspectos da vida rural paulista, e retratos de artistas e intelectuais¹³⁴.

133 MAC USP, *70 Fotos De Brassai: Catálogo de Exposição*, 1974, Arquivo MAC USP.

134 As séries expostas foram: *Cidade De São Paulo, Flagrantes de São Paulo, Retratos, Artistas e Ateliês, Brasil Pitoresco, Pirapora, Professores no Interior*, São Miguel, e Plantação de chá. Ver MAC USP, *Hildegard Rosenthal. Fotografias: catálogo de exposição*, 1974, Arquivo MAC USP.

Fotógrafa de origem alemã, Hildegard Rosenthal chegou ao Brasil em abril de 1937, tendo logo começado a trabalhar para a imprensa¹³⁵. Ao longo da década seguinte, desenvolveria intensa atividade na área, até abdicar da carreira, em 1948, para dedicar-se integralmente à criação das filhas. Hildegard passaria a produzir apenas retratos de seu núcleo familiar e de amigos próximos. Foi, portanto, após 26 anos de ostracismo, que se realizou a exposição de Hildegard Rosenthal no MAC USP, como a própria fotógrafa assinalou em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1981.

Bom, quando eu era muito desconhecida e quase desprezada, baixou o Walter Zanini na minha casa [...]. Ele marcou hora, 9 horas. E foi indicada pela Yolanda Mohaly [...] queria ver umas fotografias. Ele entrou às 9h e saiu às 3h da madrugada. Porque ele viu tanta coisa, tanta coisa [...] o Zanini me descobriu¹³⁶.

De fato, a exposição individual de Hildegard Rosenthal no MAC USP foi um marco no reconhecimento da produção da fotógrafa pelo circuito local e vinha demonstrar o profundo desconhecimento que havia sobre a história recente da fotografia brasileira, como bem avaliou Walter Zanini.

O levantamento metódico da obra realizada pelos fotógrafos de São Paulo décadas atrás, é tarefa que aguarda cumprimento. Ao contrário da atenção devotada entre nós a outros setores tradicionalmente melhor reconhecidos da linguagem visual [...] a fotografia permanece na longa expectativa do surgimento de pesquisadores. Certamente, o impulso atual dos estudos fotográficos, a abertura de escolas especializadas e a criação de disciplinas específicas em museus, produzirão motivações capazes de revelar atividades antepassadas. Um trabalho necessário resta, portanto, a ser feito na descoberta de trajetórias, na recuperação de nomes e no selecionamento de documentos dispersos na grande malha da criação anônima. Ao apresentar esta exposição de Hildegard Rosenthal, fotógrafa residente nesta cidade desde 1937, o Museu de Arte Contemporânea procura trazer uma contribuição no sentido apontado¹³⁷.

A exposição resultou na doação do expressivo conjunto de fotografias, selecionadas por Walter Zanini, ao acervo do Museu. As cópias fotográficas foram produzidas especialmente para a ocasião, com a supervisão da fotógrafa, a partir dos negativos originais. Daquela data

135 Sobre a trajetória de Hildegard Rosenthal ver Paula C. S. Gonçalves (2007). As informações contidas nesse parágrafo foram tiradas dessa monografia.

136 *Apud* Paula C. S. Gonçalves (2007, p. 136). Depoimento de Hildegard Rosenthal ao Museu da Imagem e do Som, 25 maio 1981.

137 MAC USP, *Hildegard Rosenthal. Fotografias: Catálogo dae Exposição*, Arquivo MAC USP.

em diante, Hildegard iria participar de inúmeras mostras, inclusive de duas edições da Bienal de São Paulo. A valorização de sua obra não deixaria de crescer desde então. Além da participação na XIV Bienal de Arte de São Paulo, em 1977, voltou a expor na XV Bienal em 1979¹³⁸.

Para fecharmos o inventário das exposições de fotografia realizadas no MAC USP na década de 1970, durante a gestão de Walter Zanini, cabe-nos ainda comentar três mostras: *Multimídia III*, *Novos e novíssimos fotógrafos* e a individual de *Dario Chiaverini*.

Prosseguindo a série de exposições de arte conceitual, a Multimídia III concentrou-se mormente na fotografia. [...] Os artistas conceituais, em oposição à arte tradicional, na sua campanha de destituição do objeto estético e no encaminhamento à desmaterialização, apoiaram-se na pesquisa linguística e semiológica e na aplicação de métodos de análise dessa ciência a seus propósitos. A fotografia, nesse caso, surge como um de seus recursos técnico-linguísticos fundamentais¹³⁹.

Na proposta dessa exposição, chama atenção o reconhecimento, já na época, da importância que a fotografia desempenhava na arte conceitual. Participaram da mostra Artur Barrio, Regina Silveira, Regina Vater, Peter Vogel, e Willian Vazan, entre outros¹⁴⁰. Dois meses depois da realização de *Multimídia III*, outra exposição iria reiterar o viés experimental da fotografia. Apesar do título – *Novos e Novíssimos Fotógrafos* –, estava longe de ser uma exposição tradicional de fotografia.

Na atual manifestação verifica-se sempre a exploração do aspecto característico e inerente do próprio procedimento instantâneo de registro da fotografia ou ainda aparecem fotomontagens e fotos retrabalhadas utilizadas essencialmente para a transmissão de conceitos, extrapolando o nível exclusivamente estético. A foto não se situa no plano da arte pela arte, mas se enquadra no âmbito das outras multimídias, relacionada com a informação e a comunicação. A colocação de questionamento, de investigação, de confrontações, de denotações, de analogias, de reflexões, ao nível da crítica, através da imagem fotográfica, predomina nos trabalhos aqui apresentados¹⁴¹.

138 Cf. Paula C. S. Gonçalves (2007, p. 109-110), a respeito das diversas exposições das quais Hildegard Rosenthal irá participar a partir de 1974.

139 Harumi Yamagishi, *Multimídia III: Release da Exposição*, 1976 (datilografado), Arquivo MAC USP.

140 No Boletim que trata da exposição *Multimídia III*, consta que todas as obras expostas foram incorporadas ao acervo do Museu. Nem todos os artistas citados, no entanto, podem ser encontrados na coleção do MAC USP. MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 300, 5 jun. 1976.

141 Texto de Harumi Yamagishi, em MAC USP, *Novos e Novíssimos Fotógrafos: Catálogo de Exposição*, 1976, Arquivo MAC USP.

Figura 13 • Exposição *Multimedia 3*, 1976. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Arquivo MAC USP.



Novos e novíssimos fotógrafos reuniu 28 participantes, sendo a maioria de São Paulo. Entre eles, podemos citar Artur Matuck, Genilson Soares, Gerson Zanini, Harumi Yamagishi, Maurício Fridman, Paulo Klein, Percival Tirapeli e Rômulo Fialdini. Foram apresentadas, além de fotografias propriamente ditas, obras em xerox, audiovisual e diapositivos¹⁴².

A última exposição de fotografia da gestão Zanini foi a individual de Dario Chiaverini, realizada em outubro de 1977. Jovem fotógrafo que havia participado da coletiva *Novos e novíssimos fotógrafos* no MAC USP, Chiaverini apresentou nessa ocasião algumas séries fotográficas, tendo comentando: “Não uso a fotografia para captar uma realidade através de momentos insólitos ou belos, mas como um processo de montar ou desmontar uma realidade”¹⁴³.

Como uma primeira conclusão sobre o processo de incorporação da fotografia ao acervo do MAC USP na década de 1970, devemos assinalar que ele se materializou por meio das exposições realizadas no Museu. A única exceção parece ter sido o conjunto de fotografias de Alice Brill,

142 *Novos e Novíssimos Fotógrafos*, MAC USP. *Boletim informativo*, São Paulo, n. 311, 16 out. 1976. A lista de obras do catálogo não permite a identificação da técnica de todas as obras expostas. Ver MAC USP, *Novos e Novíssimos Fotógrafos: Catálogo de Exposição*, 1976 (mimeo). Arquivo MAC USP. Uma edição posterior do Boletim informa que Euclides Sandoval, Gastão de Magalhães e Maurício Fridman apresentaram audiovisuais. MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 313, 27 out. 1976.

143 MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 363, p. 2, 12 out. 1977.

adquirido em 1974¹⁴⁴. No que se refere à produção fotográfica apresentada e incorporada ao acervo, ocorre uma abertura a diferentes tendências. Observa-se a assimilação do fotojornalismo e da documentação, como nos trabalhos de Cristiano Mascaro e Hildegard Rosenthal; dos ensaios fotográficos autorais, como em Boris Kossoy e Maureen Bisilliat, e da chamada fotografia experimental, representada por Anna Bella Geiger, Luiz Alphonsus, Artur Barrio e Jean Otth¹⁴⁵. Nessa última categoria, cabe ressaltar a incorporação de objetos fotográficos ao acervo, ou seja, de obras tridimensionais que incluem imagens fotográficas. Este foi o caso de *Inês*, de Claudia Andujar, objeto projetado para ser fixado na parede, composto de foto e acrílico. Incluem-se também, aqui, diversas das obras que participaram da mostra *Fotografia experimental polonesa*¹⁴⁶.

Devemos destacar a parceria do MAC USP com o MoMA, para a realização das duas importantes exposições que investiram na afirmação do caráter artístico da fotografia documental humanista, representada por Henri Cartier-Bresson e Brassai. Foi a exposição de Cartier-Bresson que abriu espaço no MAC USP para a formação da Comissão de Fotografia e, conseqüentemente, para a realização de várias das mostras fotográficas que se seguiram. O MoMA buscou, com essas duas exposições, exportar os critérios legitimadores para a fotografia artística adotada por seu Departamento de Fotografia, fundamentados na fotografia direta de caráter autoral¹⁴⁷. Não por acaso, ambas as mostras apresentaram apenas *vintage prints*.

Não foi possível levantar os motivos que impediram a continuidade da colaboração entre o MAC USP e o MoMA. No entanto, Walter Zanini é enfático ao descrever as inúmeras dificuldades que, no período da

144 O acervo do MAC USP possui 107 fotografias de Alice Brill. Não foi possível levantar até o momento detalhes sobre como essas fotos entraram na coleção. No Arquivo do Museu, consta apenas que foram adquiridas em 1974, e não há nenhum *Boletim Informativo* que trate do assunto.

145 “O MAC acaba de adquirir diversas obras em diferentes técnicas para sua coleção nacional e estrangeira. Além de desenhos, pinturas, um álbum fotográfico de Luiz Alphonsus, o audiovisual *Circumambulatio* de Anna Bella Geiger e três audiovisuais [...] de Barrio”. Ver MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 209-A, 1 set. 1973. Uma sequência de fotos de Jean Otth, tomadas de televisores ligados, foram doadas ao MAC pela Bienal de São Paulo em novembro de 1973. MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 215-A, 14 nov. 1973.

146 Também pertencente ao acervo do MAC USP, a obra *O Beijo*, de Waldemar Cordeiro, datada de 1967, pode ser enquadrada na categoria de objeto fotográfico. No entanto, ela só foi incorporada ao acervo em período posterior, a partir de doação da família Cordeiro. Arquivo MAC USP.

147 Não encontrei justificativa para o envio ao MAC USP justamente dessas duas mostras individuais de fotógrafos europeus no arquivo do MoMA.

ditadura militar, o MAC USP tinha de enfrentar para a liberação das obras na alfândega¹⁴⁸. Esse teria sido um dos fatores principais para a descontinuidade do intercâmbio, além das limitações financeiras do Museu, já que a vinda da exposição exigia gastos consideráveis.

Os dirigentes da América Latina fizeram sentir aos seus colegas norte-americanos a dificuldade representada pelas taxas por vezes muito elevadas, cobradas pelo MoMA, afora as despesas que devem atender para fins de transporte, seguro e impressão de catálogos. [...] Foram ainda discutidos problemas relativos à Alfândega, particularmente graves no Brasil, e que têm contribuído seriamente para a sua exclusão do roteiro das itinerantes¹⁴⁹.

Em que pese os esforços do museu americano para exportar o seu conceito de fotografia artística, o dado que me parece mais significativo em relação ao processo de assimilação da fotografia pelo MAC USP é que ele ocorre a partir de duas frentes concomitantes: uma a que investe na fotografia como linguagem autônoma; e outra, que entende a fotografia no contexto das práticas artísticas contemporâneas, especialmente no âmbito da arte conceitual. Trata-se de duas instâncias de legitimação essencialmente antagônicas em suas premissas. De um lado, a fotografia considerada por suas qualidades estéticas; e, de outro, a fotografia inserida na discussão mais ampla da arte contemporânea, servindo como elemento crítico para problematizar a autonomia da obra de arte e os limites da representação. A primeira era a chamada fotografia de autor, ou fotografia artística, e a segunda, fotografia experimental ou fotolingüagem¹⁵⁰.

Na verdade, se considerarmos todo o conjunto de exposições realizadas no MAC USP na década de 1970, e não apenas as de fotografia, veremos que a segunda frente acabou por prevalecer. Exposições como

148 Entrevista concedida à autora, em abril de 2006. Sobre o assunto, ver também trecho de carta de Walter Zanini a John Stringer, então diretor assistente do Programa Internacional do MoMA, desculpando-se pela retenção das fotos de Cartier-Bresson na alfândega por ocasião da saída da exposição do Brasil: "It's quite clear that the bureaucratic obstacles are so heavy in Brazil that discouraged in receiving foreigner exhibition". Correspondência de 25 maio 1971. Pasta 0154/001, vol.1. Arquivo MAC USP.

149 Conferência dos Dirigentes de Museus de Arte do Hemisfério em Nova York. Em MAC USP, *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 167-B, p. 2, 29 mar. 1972. Trata-se de relato de Walter Zanini sobre a X Conferência dos Diretores de Museus de Arte do Hemisfério, realizada entre 5 e 7 de março de 1972. Arquivo MAC USP.

150 O termo fotolingüagem foi utilizado por artistas e críticos do Rio de Janeiro, como Iole de Freitas e Roberto Pontual. A Nova Fotografia, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1976, Arquivo MAC USP. Cf. também Roberto Pontual (1987, p. 424).

a *Jovem arte contemporânea* (JACs) ou *Multimedia*, em suas várias edições, apresentaram inúmeras fotografias e/ou obras que incluíam imagens fotográficas. Na época, Roberto Pontual chamou atenção para a importância desse fenômeno e sua atualidade, ao analisar a programação do MAC USP.

Quanto às amostragens especificamente experimentais da linguagem fotográfica, reuniu-as em mostras como Fotografia Experimental Polonesa (1974), Arte Catastrófica do Oriente (1975) e nas três Multimídia (1975/1976), observando-se também muitas propostas nesse sentido na sua Prospectiva-74. Um interesse suficientemente comprovado, portanto – e mais oportuno ainda quando se sabe o papel atualmente representado pela fotografia, com a sua consequente fotolingüagem, entre os meios de maior utilização entre os artistas nossos e de todo o mundo¹⁵¹.

Para justificar a desativação do Setor de Fotografia do MAC USP, Walter Zanini relembra que tentou atrair para o Museu profissionais da área, de diferentes segmentos, que pudessem levar adiante um programa específico voltado à fotografia. No entanto, a dificuldade de contratação do trabalho de terceiros pelo MAC USP não teria favorecido a continuidade dessas colaborações. Claudia Andujar e George Love, por exemplo, tinham vínculos com o MASP onde atuavam como professores de fotografia e coordenadores de cursos. Andujar seria a primeira coordenadora do Departamento de Fotografia daquele Museu, criado em 1976. Boris Kossoy, por sua vez, também atuou na mesma época junto ao Museu de Arte de São Paulo, onde apresentou sua produção fotográfica em uma mostra individual em 1973, e organizou uma exposição sobre a história da fotografia brasileira no mesmo ano. Em 1977, Kossoy assumiria a direção do Departamento de Fotografia, no lugar de Claudia Andujar, que se afastou para dedicar-se à causa dos índios Yanomami. Além disso, Boris Kossoy iria intensificar seu trabalho como professor, crítico e pesquisador da área de fotografia naqueles anos¹⁵². Por outro lado, os demais membros da Comissão de Fotografia, designada por Zanini, oriundos de outros

151 Roberto Pontual, A Nova Fotografia, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1976. Arquivo MAC USP. Sobre a arte conceitual no MAC USP, ver Cristina Freire (1999).

152 No final da década de 1970, Boris Kossoy atuou como professor do Curso de Especialização em Museologia, vinculado à Escola de Sociologia e Política de São Paulo, no qual ministrava disciplina sobre história da fotografia. Em 1977, organizou a mostra *Tendências*, no MASP. Em 1978, defendeu dissertação de Mestrado sobre Militão de Azevedo, na Escola de Sociologia e Política e, em seguida, a tese de doutorado que resultou no livro *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil*. Em 1980, assumiu a direção do Museu da Imagem e do Som, onde permaneceu por três anos.

segmentos da área de fotografia, como o fotoclubismo e as escolas de fotografia, não chegaram a atuar efetivamente no MAC USP, por motivos que não podemos esclarecer¹⁵³.

Considero lícito supor que não foram apenas as condições materiais que impediram a permanência dos membros da Comissão de Fotografia no MAC USP, mas a própria orientação do Museu, que priorizava o entendimento da fotografia no contexto da arte contemporânea. A diluição da especificidade do *médium* não era particularmente interessante para profissionais que buscavam a institucionalização da fotografia e a sedimentação de campos específicos de trabalho e de estudo. Nesse sentido, pode-se dizer que a orientação de Pietro Maria Bardi em relação à fotografia no MASP era bem mais condizente com tais expectativas¹⁵⁴. Bardi tinha um interesse antigo pela fotografia, que já o acompanhava antes mesmo de sua vinda para o Brasil. Isso o motivou, desde os primeiros anos do Museu de Arte de São Paulo, a implantar uma agenda regular não só de exposições, mas também de cursos, palestras, lançamentos de livros e outros eventos ligados à fotografia¹⁵⁵.

Walter Zanini avalia que as exposições do MAC USP realizadas na década de 1970 deram início a um “coleccionismo multimídia” no Museu¹⁵⁶. De fato, esse viés multimídia tornou-se prioritário em relação à incorporação de fotografias de caráter autoral, o que acabou por definir o perfil do conjunto de obras que entrou no acervo do MAC USP naquela década. A gestão de Zanini determina ainda hoje o perfil do

153 Faz-se necessário um mapeamento dos agentes que atuaram nesse período nos museus e outras instituições ligadas à fotografia, tendo em conta suas origens, formações e interesses, para melhor entendimento das relações de poder que se estabeleceram na área naquele momento. A princípio salta aos olhos a presença marcante de fotógrafos estrangeiros imigrantes atuando nas instituições culturais e na imprensa entre nós, como Claudia Andujar, George Love e Maureen Bisilliat, para citar apenas os que foram tratados neste ensaio. Nota-se também o trânsito internacional desses agentes, como Claudia Andujar, que realizara, em 1958, mostra de seu trabalho na George Eastman House, de Rochester, e, em 1960, teve fotografias incorporadas ao acervo do MoMA por intermédio de Edward Steichen. Ver Claudia Andujar (2005). O paulista Boris Kossov, por sua vez, já contava em seu currículo com fotografias incorporadas ao acervo do MoMA no início da década de 1970 e, algum tempo depois, teve seu trabalho de pesquisa sobre a invenção da fotografia no Brasil por Hercules Florence reconhecido e certificado pela George Eastman House, de Rochester. (Informações obtidas em depoimento público de Boris Kossov, fornecido à autora em aula do Curso de Especialização em Museus de Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo no primeiro semestre de 2005).

154 Ao longo das décadas de 1950 e 1960, Bardi reuniu um grande conjunto de fotos, principalmente vistas e retratos, que não chegaram a integrar oficialmente o acervo do MASP. Ver Ricardo Mendes (2004).

155 Ver Pietro Maria Bardi (1987); e Carolina Coelho Soares (2006).

156 Entrevista concedida à autora em abril de 2006.

acervo de fotografia do Museu. Após os anos de 1970, a Universidade não mais disponibilizaria verbas para aquisição de obras. Além disso, não foram estabelecidas políticas de incentivo a doações de fotografias, nem implementados projetos para ampliação do acervo. As incorporações de fotos realizadas nas décadas de 1980, 1990 e 2000 (pelo menos até 2004), não chegaram a transformá-lo significativamente¹⁵⁷.

O trabalho de conservação e difusão de acervos institucionais não pode ser considerado como uma atividade meramente técnica. Conservar e difundir deve passar necessariamente pela operação de conferir sentido a um determinado patrimônio. Só assim, a conservação e a difusão podem ganhar relevância e justificativa sociais. A ausência de pesquisas sobre o conjunto de fotografias pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo tem acarretado um silêncio sistemático sobre a sua existência, até nas próprias exposições e publicações do Museu produzidas nos últimos trinta anos¹⁵⁸. Somente um entendimento aprofundado sobre a constituição desse acervo e do debate no qual está inserida permitirá transformar essa situação. Quiçá este estudo seja o primeiro passo para tal resgate.

Considerações finais (ou quase)

O longo percurso que traçamos neste ensaio visou fornecer subsídios para refletirmos sobre o ingresso da fotografia nos museus de arte da cidade de São Paulo¹⁵⁹. Se o Museu de Arte Moderna de Nova York constituiu-se em referência obrigatória nesse processo, isso não significa dizer que os museus brasileiros seguiram à risca suas lições. E nem pode-

157 No final de 2005, a 6ª Vara Federal Criminal transferiu para o MAC USP parte da coleção do banqueiro Edemar Cid Ferreira, na qual se encontra um expressivo conjunto de cerca de mil fotografias. Essas fotos estão sob a guarda provisória do Museu e dependem de decisão judicial para serem ou não integradas definitivamente ao acervo. Em caso positivo, haverá uma grande transformação no perfil do acervo de fotografia do MAC USP. Ver Museu de Arte Contemporânea Amplia Seu Acervo Iconográfico, em USP. *Calendário de Cultura e Extensão*, São Paulo, USP-Pró-reitoria de Cultura e Extensão, jun. 2006. Disponível também em <<http://www.usp.br/prc/calenda rio/sumario. php?link=1& mes=junho>>. Acesso em maio de 2008.

158 As exceções, no que concerne especialmente às exposições, ficam por conta das fotografias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, que – pelo caráter documental, pela temática ligada à cidade de São Paulo e pelo reconhecimento que obtiveram suas autoras – são mais facilmente assimiláveis e, por isso, têm sido expostas com certa regularidade no Museu.

159 Um panorama completo da situação institucional da fotografia em São Paulo na década de 1970 deve incluir necessariamente a atuação do MASP e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o que não faz parte dos objetivos deste ensaio. Cabe destacar a experiência do Gabinete de Fotografia da Pinacoteca, idealizado por Fábio Magalhães, e que contou com o trabalho de curadoria de Rubens Fernandes Júnior.

riam. A fotografia foi assimilada pelo MoMA tendo como base a teoria modernista e, como suporte, uma complexa rede social de fotógrafos amadores e profissionais, ligados aos mercados da publicidade, da moda e do fotojornalismo; de alguns poucos, porém ativos, colecionadores e críticos; além da indústria e do comércio de equipamentos e materiais fotográficos¹⁶⁰. No surgimento dos nossos museus modernos, no final da década de 1940, estávamos longe de possuir estrutura de apoio semelhante para a institucionalização da arte em geral, e menos ainda para a fotografia. Isso acarretou a ausência de uma reflexão teórica que referendasse o ingresso da fotografia nos museus locais e a falta de suporte financeiro necessário. O conceito de *vintage print*, por exemplo, não foi problematizado naquele momento nas instituições museológicas de São Paulo, muito embora tenha sido fundamental para a legitimação da fotografia artística nos museus modernos no exterior¹⁶¹. Alguns fotógrafos, especialmente os que tinham experiência fora do Brasil, preocupavam-se em assinar as cópias que vendiam ou doavam aos museus e/ou limitar a produção de novas tiragens. Não havia, no entanto, exigências institucionais em relação à adoção desses procedimentos, como se pode constatar na avaliação das cópias fotográficas incorporadas aos acervos dos museus estudados na década de 1970.

A assimilação da fotografia pelos museus nacionais ocorreu tardiamente em relação à experiência norte-americana e em circunstâncias históricas muito distintas. Logo de início o MAM SP abriu espaço para exposições de fotógrafos ligados ao fotoclubismo, e passou a valorizar a foto documental e o fotojornalismo por ocasião da assimilação da fotografia em seu acervo. Esse itinerário reflete bem as mudanças de paradigma ocorridas, no campo da fotografia considerada artística, entre o final dos anos de 1940 e o fim da década de 1970. É quando ocorre uma profunda transformação da conjuntura política do país e observa-se a formação de um mercado para a fotografia, mesmo que incipiente. Nesse aspecto, é imprescindível apontar o fenômeno de surgimento de várias galerias comerciais que expunham e vendiam fotografias autorais nos anos 1970¹⁶².

160 As bases dessa estrutura e seu funcionamento são muito bem descritos na tese de doutorado de Diana Dobranszky (2008).

161 Considera-se como *vintage print* a cópia fotográfica produzida pelo próprio fotógrafo, ou por alguém por ele autorizado e/ou supervisionado, a partir do negativo original, durante um certo período de tempo após o ato fotográfico. Essa extensão de tempo é motivo de controvérsia entre diferentes autores e pode abranger algumas semanas, meses ou mesmo anos (em geral de um a cinco). Uma definição simplificada de *vintage print* pode ser encontrada em Gilles Mora (1998, p. 166).

162 Podemos citar: *Enfoco* (1971), *Imagem-Ação* (1976), *Galeria Bonfiglioli* (c. 1973); *Fotóptica* (1979); *Álbum* (1980); *Salão Fuji* (1980).

Por outro lado, podemos estabelecer um paralelo entre o MAC USP e a Bienal de São Paulo quanto ao entendimento do papel da fotografia nos anos de 1970. A posição de ambos dá conta da mudança ocorrida na passagem da arte moderna para a arte contemporânea e indica certa independência em relação aos valores que estavam sendo estabelecidos pelo incipiente mercado local de fotografia artística. Essa liberdade de ação, no caso do MAC USP, deveu-se, em grande medida, ao seu perfil universitário, o que inclui a formação acadêmica de seu diretor.

Uma releitura de Walter Benjamin pode ajudar-nos a refletir sobre o processo de incorporação da fotografia aos acervos dos museus de arte. O filósofo alemão propõe, já no início da década de 1930, que uma mudança de ponto de vista para se analisar a relação entre arte e fotografia pode, em certos casos, fazer grande diferença. “É característico que o debate tenha se concentrado na estética da ‘fotografia como arte’, ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da ‘arte como fotografia’¹⁶³”.

Se aceitarmos a sugestão de Benjamin, seremos capazes de reconhecer a riqueza do processo de incorporação da fotografia ao acervo do MAC USP. O Museu possibilitou que seu público observasse a fotografia a partir de pontos de vista radicalmente distintos, ao fomentar exposições que afirmavam a fotografia como arte de caráter autoral e outras que partiam da premissa de que se podia fazer arte também por meio da fotografia. Podemos dizer que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo assumiu plenamente, naquele momento, a sua vocação contemporânea, ao negar a autonomia da obra de arte, potencializar a dissolução de fronteiras entre os diferentes meios artísticos e oferecer a possibilidade de acesso a várias interpretações do fenômeno artístico.

O início de um dos textos de Lucy Soutter remete-nos à desconcertante experiência, vivida por diversos pesquisadores, dentre os quais me incluo, de colher depoimentos de artistas conceituais que negam ter se interessado pela fotografia – mesmo os que a utilizaram com intensidade. Apesar das evidências, esses artistas afirmam ter empregado a fotografia apenas de modo restrito e instrumental. Durante muitos anos, observa Soutter, curadores, críticos e historiadores corroboraram essa visão reducionista do papel da fotografia na arte conceitual. Hoje, com a proliferação de pesquisas sobre o conceitualismo nas mais diversas latitudes, podemos constatar o quão presente a fotografia esteve nos trabalhos dos artistas dos anos de 1970 e

163 Walter Benjamin (1994, p. 104).

somos levados a observar que não se tratava de um uso tão circunstancial quanto apregoavam os artistas, mas muito ao contrário. Naquela década, a imagem fotográfica passou a interessar aos artistas devido a muitas de suas propriedades: seja por sua presença capilar no tecido social, por sua filiação às convenções da representação e por sua suposta verossimilhança, seja por sua capacidade de registrar ações efêmeras e estabelecer uma ligação aparentemente direta com o mundo visível. Não podemos esquecer que a fotografia foi uma das ferramentas da aproximação mais poderosa entre arte e vida, opção tão cara aos artistas naqueles anos conturbados.

Cabe assinalar um fenômeno crucial neste processo. Se o discurso estético do modernismo logrou restringir as potencialidades da fotografia, a arte conceitual esgarçou ao extremo os seus limites, colaborando, mesmo que involuntariamente, para uma tomada de consciência ontológica do *medium*. A arte conceitual evidenciou a flexibilidade adaptativa da fotografia às mais distintas práticas artísticas e sua permeabilidade aos mais diferentes discursos. Jeff Wall chega mesmo a aventar a hipótese de que, somente após “a crítica mordaz e radical” aos pressupostos estéticos da fotografia artística levada a cabo pela arte conceitual, o sistema iria finalmente aceitar a fotografia como arte. Segundo ele, embora as condições estéticas para a assimilação da fotografia como arte já estivessem dadas desde a década de 1940, elas não foram acompanhadas de condições sociais compatíveis para tanto e, por isso, não resultaram na formação de um mercado para a fotografia antes dos anos de 1970.

O fotoconceitualismo conduziu a uma aceitação total da fotografia como arte (arte autônoma, burguesa e colecionável) em virtude da insistência de que este *medium* podia gozar do privilégio de ser a própria negação do conceito de arte em todos os níveis. Ao constituir-se esta negação, romperam-se todas as barreiras. A fotografia, inscrita no novo vanguardismo e combinada com elementos de texto, escultura, pintura ou desenho, converteu-se na quintessência do “antiobjeto”. Enquanto as neovanguardas reestudaram e redescobriram as ortodoxias dos anos de 1920 e 1930, os limites do campo da arte autônoma ampliaram-se inesperadamente ao invés de reduzir-se¹⁶⁴.

A hipótese de Wall, por mais paradoxal que possa parecer à primeira vista, mereceria uma análise aprofundada de suas premissas e implicações. No entanto, é-nos suficiente, neste momento, considerar que ela fornece uma chave interpretativa eficiente, e particularmente instigante,

164 Jeff Wall (1998, p. 222-223). A discussão proposta por Jeff Wall é bem mais ampla e envolve muitos outros aspectos, como a relação entre a arte conceitual e o fotojornalismo, que não cabe aqui aprofundar.

para tentarmos compreender o fenômeno que resultou na forte presença da fotografia na arte dos dias que correm. Incluir a arte conceitual na história da fotografia, ou melhor, na história da cultura visual recente, da qual a fotografia é parte indissociável, talvez seja a única possibilidade de transpormos o abismo teórico que, na maioria dos estudos sobre o tema, ainda hoje persiste entre a fotografia da primeira e a da segunda metade do século XX. Ademais, incluir o Museu nessas reflexões parece-me ser a chave para restituirmos a esse processo a complexidade que lhe é inerente.

Ainda sobre as relações entre arte e fotografia no museu

Se atualmente a relação entre arte e fotografia parece estar muito bem resolvida no mercado de arte – vide a presença maciça da fotografia nas exposições de arte contemporânea e os sucessivos recordes de preços por ela alcançados nos leilões internacionais –, o mesmo não podemos dizer em relação aos acervos dos museus de arte. A fotografia continua a desafiar os profissionais das áreas de documentação e curadoria dos museus de arte, em geral pouco preparados para lidar com as consequências da condição de múltiplo inerente à fotografia, e com o caráter híbrido que ela adquire ao imiscuir-se nas mais variadas práticas artísticas. Dois pesos, duas medidas: como compatibilizar, em um mesmo acervo, o tratamento dado à fotografia considerada artística, segundo a teoria modernista, e o tratamento conferido ao registro fotográfico, muitas vezes precário, de uma ação artística? Do ponto de vista tipológico, ambas são obras aparentemente idênticas, mas radicalmente distintas no que se refere ao processo de atribuição de valor artístico a que foram submetidas. Isso significa que ingressaram no acervo dos museus a partir de diferentes discursos de legitimação. O valor artístico, como sabemos, não se encontra materializado na cópia fotográfica em si e depende de atribuições fundamentadas em certas práticas sociais.

O que dizer, então, dos objetos que em sua constituição agregam imagens fotográficas? A classificação de “técnica mista” – aplicada a obras, as mais díspares, presentes nas reservas técnicas dos museus – tem contribuído apenas para transformá-las em um conjunto de objetos inapreensíveis. Este é apenas um breve delineamento de alguns dos dilemas que o profissional de museu tem de enfrentar ao deparar-se com a presença multiforme da fotografia no campo da arte, sem entrarmos em considerações sobre a vasta problemática trazida mais recentemente pelas imagens eletrônicas.

Para finalizar, tomo a liberdade de fazer minhas as palavras de Douglas Crimp, quando ele afirma que “a fotografia sempre ultrapassará as instituições de arte, sempre participará de práticas não artísticas, será sempre uma ameaça à insularidade do discurso de arte”¹⁶⁵. A advertência do autor serve para alertar-nos de que a relação entre arte e fotografia no museu talvez nunca venha de fato a ser domesticada.

REFERÊNCIAS

X BIENAL sem fotografia. *Íris*, São Paulo, n. 209, 28 out. 1969.

A FOTOGRAFIA na VIII Bienal. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 150, p. 18-19, dez. 1965.

AMARAL, Aracy. História de uma coleção. In: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988, p.11-51.

AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

A Nota do Mês. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 93, p. 9, out.-dez. 1954.

ARAÚJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca: o Museu entre a vanguarda e a tradição*. 2002. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *Fernando Lemos: à sombra da luz, à luz da sombra*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Mãos na obra. *Veja*, São Paulo, p. 70-71, 2 jan. 1974.

BAJAC, Quentin; GALLUN, Lucy; MARCOCI, Roxana & MEISTER, Sarah (Eds.). *Photography at MoMA: 1920 to 1960*. New York: Museum of Modern Art, 2015.

_____. *Photography at MoMA, 1960 to Now*. New York: Museum of Modern Art, 2016.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *As bienais no acervo do MAC, 1951-1985: Catálogo*. São Paulo: MAC USP, 1987.

¹⁶⁵ Douglas Crimp (1993, p. 134).

_____. (Ed.). *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo, Banco Safra, 1990.

BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1987.

BARROS, Geraldo. A sala de fotografia. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 87, p. 12-17, fev.-mar. 1954.

BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949*. 2002. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas, 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 91-107.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas, 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

BIENAL DE SÃO PAULO, 8, 1965, São Paulo. *Catálogo geral*.

BIENAL DE SÃO PAULO, 9, 1967, São Paulo. *Catálogo geral*.

BIENAL DE SÃO PAULO, 10, 1969, São Paulo. *Catálogo geral*.

BOLETIM FOTO CINE. São Paulo, FCCB, n. 148-149, set.-nov. 1965.

CAMARGO, Mônica Junqueira & MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CAMPANY, David. *Art and photography*. New York: Phaidon, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CHEVRIER, Jean-François. The adventures of the picture form in the history of photography. In: FOGLE, Douglas. *The last picture show: artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003, p. 113-128.

CHIARELLI, Tadeu. (Ed.). *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1998.

_____. A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: MESQUITA, Ivo et al. (Org.). *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM SP, 2002, p. 8-17.

COSTA, Helouise. Entrando por uma porta lateral. In: *FotoGrafia: a experiência alemã dos anos 50: catálogo*. São Paulo: AS Studio, 1995.

_____. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. A fotografia no Brasil nas décadas de 1940 e 1950: a reinvenção das vanguardas. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA/ MAC USP/Imprensa Oficial do Estado, 2007, p. 191-204.

_____. Farkas. In: LUDGER, Derenthal & TITAN JR., Samuel (Orgs.). *Modernidades fotográficas, 1940-1964*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013, p.26-31.

_____. O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo. In: PEDROSA, Adriano (org.). *MASP FCCB - coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante*. São Paulo: MASP, 2016, p.13-25.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge, MA, The MIT Press, 1993.

DOBRAŃSKY, Diana. *A legitimação da fotografia no Museu de Arte: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia*. 2008. 2 vols. Tese de Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008.

DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se fotográfica)? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas-SP: Papyrus, 1994, p.251-299.

DRYANSKY, Larisa. Le musée George-Eastman: une autre histoire de la photographie américaine? *Études photographiques*, Paris, n. 21, p. 74-93, déc. 2007.

ENWEZOR, Okwui. Archive Fever: Photography between history and the monument. In: _____. *Archive fever: uses of the documents in contemporary art*. New York: Göttinger, International Center of Photography/Steidl, 2008, p.12-51.

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL de arte fotográfica na IX Bienal de São Paulo. *Íris*, São Paulo, n. 180, 10 mai. 1967.

FABRIS, Annateresa. Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Seminários panorama da imagem: caderno de textos*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1996, p. 3-9.

_____. A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 290-229, dez. 1998.

FREIRE, Cristina. *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRIZOT, Michel; VEIGY, Cédric. *Photo trouvée*. London: Phaidon, 2006.

FOGLE, Douglas. *The last picture show: artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GODFREY, Tony. Looking at others: artists using photography. In: _____. *Conceptual art*. London, Phaidon, 1998, p.299-342.

GONÇALVES, Paula Chrystina Scarpin. *Vale das rosas*. Hildegard Rosenthal, pioneira do fotojornalismo no Brasil. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HERZOGENRATH, Wulf. *Distanz und nahe* [Distância e proximidade]: catálogo [encarte em português]. São Paulo, Instituto Goethe, 2003. Acessível em: <www.culturgest.pt/docs/encarte.pdf>. Acesso em novembro de 2008.

JACHULA, Michal & MEIER, Tobi (Eds). *Józef Robakowski*. Leipzig (Germany): Spector Books, 2011.

JURECKI, Krzysztof. *The history of polish photography to 1990*. Acessível em: <http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_historia_fotografii>. Acesso em março de 2008.

JURECKI, Krzysztof & ZJEZDZALKA, Ireneusz (Eds). *Jerzy Lewczynski. archeologia fotografii, 1941-2005*. Wrzesnia, 2005.

KICKEN, Annette and Rudolf (Ed.). *Adventures in the visual field - subjektive fotografie*. Berlin: Galerie Kicken, 2013.

_____. More adventures in the visual field - subjektive fotografie 2. Berlin: Galerie Kicken, 2014.

KRAUSS, Rosalind. Les espaces discursifs de la photographie. In: _____. *Le photographique*. Paris: Macula, 1990.

KRAUSS, Rosalind. *Le photographique*. Paris: Macula, 1990.

KOSSOY, Boris. *Viagem pelo fantástico*. São Paulo: Kosmos, 1971.

_____. Fotografia. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil, 2*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p.867-913.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

LUZ, Celina. Os espelhos da vida de Sérgio Augusto Porto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1973.

MAC USP. *Beleza de pedra*. São Paulo, catálogo de exposição, 1969.

_____. *Cartier-Bresson, fotografias recentes*. São Paulo, catálogo de exposição, 1970.

_____. *Hildegard Rosenthal. Fotografias*. São Paulo, catálogo de exposição, 1974.

_____. *Fotografia experimental polonesa*. São Paulo, catálogo de exposição, 1974.

_____. *Fotógrafos contemporâneos V*. São Paulo, catálogo de exposição, 1973. _____. *Fotógrafos de São Paulo*: catálogo de exposição, 1971.

_____. *O Fotógrafo desconhecido*. São Paulo: catálogo de exposição, 1972.

_____. *70 fotos de Brassai*. São Paulo, catálogo de exposição, 1974.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.

MANJABOSCO, Angelo. *O Brasil não é para principiantes: Lew Parrella, George Love e David Zingg, Fotógrafos norte-americanos na Revista Realidade, 1966-1968*. São Paulo, Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2016.

MARTINS, Mariana. *Presenças e ausências: a fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948-1980*. 2005. Monografia de conclusão (Curso de Especialização em Museus de Arte). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MENDES, Ricardo. Reflexos do Brasil: uma leitura inicial da Coleção Pirelli/MASP de fotografia. Jornada de estudos representações do Brasil: da viagem moderna às coleções Fotográficas. *Comunicação*. São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo, dez. 2004.

_____. Para que servem as coleções (fotográficas)? In: MESQUITA, Ivo et al. (Org.). *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM SP, 2002, p.18-21.

_____. Once upon a time: a história da história da fotografia brasileira. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, nova série, n. 6-7, p. 183-205, 1998-1999 (lançado em 2004).

MORA, Gilles. *Photo speak. A guide to the Ideas, movements and techniques of photography, from 1839 to the Present*. New York: Abbeville, 1998.

NEWHALL, Beaumont. *Focus. Memoirs of a Life in Photography*. Boston: Bulfinch, 1993.

NOGUEIRA, Thyago. *Claudia Andujar: no lugar do outro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015.

OITICICA FILHO, José. Os brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 54, out. 1950.

OLIVEIRA, Rita Alves de. *A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural*. 2001. Tese de Doutorado em Ciências Sociais – Programa de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2001.

PEDROSA, Mário. A bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes: Mário Pedrosa*. São Paulo, Edusp, 1995, p.217-284.

PFEIFFER, Wolfgang. Ademar Manarini: Fotógrafo. In: CAMP, Freddy Van (Org.). *Ademar Manarini: fotografia*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1992.

_____. Relações históricas entre o MAM, a Bienal e o MAC. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *As bienais no acervo do MAC, 1951-1985: catálogo*. São Paulo: MAC USP, 1987, p. 15-18.

PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography. *October*, vol. 22, p. 27-63, Autumn, 1982.

PONTUAL, Roberto. Villalba: a mística da dor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1974.

_____. *Entre dois séculos*. Rio de Janeiro, Editora JB, 1987.

RADÓ, Jorge. Fotografia na 5ª Bienal. *Fotoarte*, São Paulo, n. 21, [s. p.], jan. 1960.

ROBERTS, John (Ed.). *The impossible document: photography and conceptual art in britain, 1966-1976*. London: Camerawork, 1997.

SHAPIRO, Roberta and HEINICH, Nathalie (eds.). *Del'artification*. Enquête sur le passage à l'art. Paris: Éditions EHESS, 2012.

_____. "Quando há artificação?" *Revista Sociedade e Estado*, vol. 28, n. 1, jan./abr. 2013, p. 14-28.

SHARF, Aaron. *Art and photography*. London, Penguin, 1979.

SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli-Masp de fotografia: fragmentos de uma memória*. 2006. Dissertação de Mestrado em Artes - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOBOTA, Adam. *Polish photography*. Acessível em <http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_fotografia_polska>. Acesso em março de 2008.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Essays on photography, history, institutions and practices*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

SOUTTER, Lucy. The photographic idea: reconsidering conceptual photography. *Afterimage*, Rochester, NY, vol. 26, n. 5, mar.-apr. 1999.

SZARKOWSKI, John. *Looking at photographs: 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art*. New York, MoMA, 1973.

_____. *Modos de olhar* [Looking at photography]: catálogo. São Paulo/New York, MAM/ MoMA, 1999.

_____. *The photographer's eye (1966)*. New York, MoMA, 2007.

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA. *Dicionário eletrônico de termos literários*. Acessível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/>>

VIALE, Marie-Laure. *Quelle(s) définition(s) du tableau photographique?* 1994. Dissertação de Mestrado em História da Arte - Université Rennes II, Rennes, 1994.

WALL, Jeff. Señales de Indiferencia: Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. In: PICAZO, Glòria & RIBALTA, Jorge (Ed.). *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

ZANINI, Walter. Fotografia, arte? *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 92, p. 13-14, set. 1954.

_____. (org). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

_____. Arte e História da arte. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 8, n. 22, p. 487-489, 1994.

Sites

<<http://bienalsaopaulo.globo.com/>>.

<<http://www.boriskosoy.com/>>.

<<http://www.culture.pl/en/>>.

<<http://www.edruscha.com/site/chronology.cfm>>.

<<http://www.dariovillalba.com/>>.

FRONTEIRAS INCERTAS:
Arte e fotografia no acervo do MAC USP

(De 28 de setembro de 2013
a 03 de maio de 2015)

No ano de 1974 o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo apresentou em sua sede a exposição *Fotografia experimental polonesa*, que resultou na incorporação de 38 obras ao acervo do Museu. Passados quarenta anos, esse conjunto fornece o testemunho de um período de intenso debate, não só sobre o rompimento das fronteiras entre os territórios da arte e da fotografia, como também acerca da incipiente presença da imagem fotográfica em museus e galerias naqueles anos. Essas obras indicam ainda que as décadas de 1960 e de 1970 foram marcadas pela experimentação e pela internacionalização de certos procedimentos que levaram ao estabelecimento do que se convencionou chamar de “campo expandido”, no qual a fotografia avançou para além dos limites da bidimensionalidade de seu suporte tradicional, fundiu-se a outros dispositivos imagéticos e tornou-se elemento recorrente na arte contemporânea.

Esta exposição reúne obras do acervo do MAC USP incorporadas nos anos de 1970, bem como aquisições recentes, datadas dos últimos quatro anos. Em menor número, estão incluídas fotografias da Coleção do Banco Santos sob a guarda provisória do Museu. O recorte temporal vai de 1962 a 2010, período que abarca desde o declínio da fotografia moderna, passa pelo momento pioneiro de assimilação de fotos pelos acervos dos museus de arte no Brasil e chega aos dias de hoje em que as tecnologias digitais libertaram as imagens de seus suportes materiais, dotando-as de uma fluidez e uma maleabilidade inéditas. O que se vê, já a partir do final da década de 1960, são imagens híbridas resultantes de um diálogo entrecruzado de técnicas e saberes, tais como pintura, escultura, fotografia, vídeo, cinema, instalação, *performance*, computação, ciência, literatura, teatro, *design*, moda e jornalismo, para citar apenas algumas entre múltiplas possibilidades.

As obras desta exposição foram distribuídas em seis segmentos a partir de certas problemáticas comuns: 1. a fragmentação dos corpos; 2. a resignificação do retrato; 3. aproximações entre fotografia, arquitetura e espaço urbano; 4. entre o pictórico e o fotográfico; 5. sobre memórias e ficções; 6. quase cinema: da fotografia à imagem em movimento.

Tais segmentos foram organizados em torno das obras da década de 1970, de modo a identificar recorrências de procedimentos e preocupações em artistas de diferentes gerações oriundos de ambientes culturais distintos. Desse modo, as obras da década de 1970 são consideradas antecessoras de certas problemáticas revisitadas pelos trabalhos mais

recentes. Não se buscou tomá-las como indícios de inovações estilísticas, mas como a materialização das inúmeras inquietações que mobilizaram fotógrafos e/ou artistas a respeito da arte, da cultura, da política e da sociedade em geral naquele momento de profundas transformações.

O que essa exposição vem mostrar, em última instância, é que as obras incorporadas por um museu conferem um novo significado ao acervo já existente, ao passo que esse mesmo acervo, em seu conjunto, permite que as obras recém-chegadas ganhem perspectiva histórica. Dessas contaminações recíprocas, em constante transformação, emergem possibilidades renovadas de entendimento dos fenômenos artísticos e da contribuição dos museus na contemporaneidade.

1. A fragmentação do corpo e a resignificação do retrato

A exposição se inicia com um expressivo conjunto de obras de artistas poloneses comprometidos com uma reflexão de caráter conceitual e que elegeram a fotografia como plataforma para suas experimentações. Aqui a imagem fotográfica transforma-se em matéria altamente manipulável, seja por meio de apropriações, fotomontagens e deformações, seja por meio da sua integração aos mais diversos tipos de objeto. Ela ganha volume e materialidade, passando a mobilizar o espaço em torno de si. Chama atenção nesse conjunto a ênfase na fragmentação do corpo e as múltiplas releituras do retrato. Essas características aparecem também nos trabalhos de artistas que atuaram no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, como Waldemar Cordeiro, e reverberam fortemente na produção contemporânea nacional e internacional, nas obras de John Coplans, Cris Bierrenbach, Rafael Assef e Rochelle Costi, aqui presentes.

Janus Bakowski. Sem título (Estudo de orelha), c. 1973; Sem título (Estudo de boca), c. 1973

O retalhamento e a reordenação de fragmentos do corpo são transformados em um método rigoroso por Janus Bakowski. Ele parte de cálculos matemáticos para o recorte das cópias fotográficas escolhidas como matéria-prima desses trabalhos. A partir dessa primeira operação ele realiza o corte preciso das inúmeras partes que irão compor a obra final. Elas serão, por fim, encaixadas milimetricamente de modo a formar imagens de efeito hipnótico devido às repetições e aos rebatimentos das formas. Realizadas em um período anterior à existência de programas de manipulação de imagens por meio de computadores,

essas montagens eram produzidas de modo totalmente artesanal. As duas obras aqui apresentadas estiveram presentes na exposição *Fotografia experimental polonesa* no MAC USP em 1974 e foram doadas ao museu pelo Consulado da Polônia no mesmo ano.

Waldemar Cordeiro. *O Beijo*, 1967

O Beijo, de Waldemar Cordeiro, assume papel importante nessa exposição. A obra estabelece uma ligação entre o primeiro e o último segmento da mostra, ao materializar a fragmentação do corpo por meio de uma estrutura cinética. Após a sua filiação ao Concretismo durante um longo período, Cordeiro abandonou os princípios rígidos do movimento e passou a produzir obras que estabeleciam uma relação direta com os acontecimentos políticos e culturais da década de 1960, utilizando entre outras estratégias a apropriação de imagens e de objetos de uso cotidiano. Augusto de Campos nomeou de *Popcretos* os trabalhos de Cordeiro desse período, criando um neologismo que indica a fusão da pop arte com as pesquisas concretistas anteriores do artista.

O Beijo é um objeto cinético eletromecânico, característico da fase concreta de Waldemar Cordeiro, cujo movimento parece reproduzir o tempo repetitivo das linhas de montagem industriais. Direcionado para o observador, o beijo prometido nunca chega a atingi-lo, pois, a imagem sedutora da boca feminina em *close* estilhaça-se antes mesmo de completar o ato. Apropriada dos meios de comunicação de massa, a boca é provavelmente de Brigitte Bardot, atriz referida também em outras obras do artista da mesma época. A imagem de Bardot é a um só tempo um ícone da liberdade feminina, que se intensifica na década de 1960, e alvo da exploração da mulher como símbolo sexual pela imprensa. Com humor e ironia *O Beijo* trata do avanço dos meios de comunicação de massas no Brasil, do fenômeno de apropriação e reapropriação contínua de imagens pelo sistema capitalista e da mercantilização das relações humanas.

Nessa exposição podemos constatar que *O Beijo* ganha novas possibilidades de contextualização se comparado às obras do acervo do MAC USP das décadas de 1960 e 1970, em especial dos artistas participantes da exposição *Fotografia experimental polonesa*. Essa aproximação nos permite perceber semelhanças de temas e propósitos nos trabalhos de artistas de diferentes países que passaram a se dedicar à produção de objetos naqueles anos, visando romper com as especificidades dos meios artísticos a partir de uma atitude experimental.

Hudinilson Jr., *Narcisse/Exercício de me ver VII*, 1984

A trajetória artística de Hudinilson Jr. teve início no momento de seu ingresso na Faculdade Armando Álvares Penteado, onde cursou a graduação em artes entre 1975 e 1977. Em que pese o vínculo formal com a Faap, Hudinilson passou a frequentar também a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O ambiente universitário possibilitou-lhe experiências marcantes que determinaram o rumo de suas proposições artísticas dali por diante. Na ECA USP ele conheceu Rafael França e Mário Ramiro com os quais viria a formar o grupo 3NÓS3, ativo entre 1979 e 1982. Foi também na ECA que obteve acesso privilegiado a uma máquina xerox, que representava então uma tecnologia nova, porém utilizada quase exclusivamente para fins comerciais e burocráticos. Os três amigos realizaram inúmeras experimentações usando o equipamento. Hudinilson Jr., em particular, alimentou um grande interesse por tal prática à qual se dedicou durante um longo período, chegando a ministrar cursos e a reunir, em uma exposição sob sua curadoria, trabalhos realizados em xerox por diversos artistas.

Desafiando com ousadia o uso pragmático das fotocopiadoras, Hudinilson passou a realizar sessões performáticas, durante as quais interagia com a máquina, inteiramente nu, promovendo a reprodução de partes de seu corpo sobre folhas de papel sulfite. A crítica, já na época, identificou em sua ação um paralelo com a figura mitológica de Narciso. *Exercícios de Me Ver* é o título de uma série de trabalhos resultantes daquela experiência que ganharia formas variadas, tais como dossiês, livros, cadernos, colagens etc. A obra aqui apresentada constitui-se no resultado de uma das sessões e revela detalhes do corpo do artista recompostos na forma de um grande mosaico. O corpo humano masculino foi o grande tema da obra de Hudinilson Jr. que também está representado nessa exposição com a obra *Sem título*, 2002. Trata-se de uma caixa na qual ele aprisiona objetos cotidianos junto à imagem de um torso de homem apropriada de uma revista.

2. A resignificação do retrato

Antoni Micolajczyk. Sem título (Homem em tamanho natural), c.1973

Essa obra traz a figura recortada de um homem, em tamanho natural, e é provavelmente um autorretrato. Sobre a superfície estão coladas diversas imagens fotográficas que se remetem a memórias pessoais,

como uma foto de casamento, um homem tocando um instrumento e cenas de rua. Micolajczyk subverte o suporte bidimensional da fotografia e explora a temática do corpo, preocupações comuns a vários outros artistas da mesma época, como se vê neste segmento da exposição. A imagem recortada nos lembra os suportes publicitários que se valiam da figura humana como veículo de propaganda em antigas lojas de materiais fotográficos. Essa obra foi apresentada na exposição *Fotografia experimental polonesa* no MAC USP em 1974 e doada ao Museu pelo Consulado da Polônia no mesmo ano. Encontra-se em exibição, ainda, a obra *Sem título (Cabeça)*, 1973, do mesmo artista, na qual ele conjuga um duplo retrato, de frente e de perfil, numa montagem em relevo.

Claudia Andujar, *Inês*, 1971

Claudia Andujar e George Love, *Sem título*, 1970

As obras *Inês*, de Claudia Andujar e *Sem título*, que ela produziu juntamente com George Love, foram algumas das primeiras fotografias adquiridas por Walter Zanini para o acervo do MAC USP. Tendo sido mostradas na exposição *9 Fotógrafos de São Paulo*, realizada no MAC USP em 1971, foram adquiridas no mesmo ano. As duas peças caracterizam-se pelo uso de elementos tridimensionais sobre imagens planas, o que faz com que a fotografia ganhe uma dimensão objetual. *Inês* apresenta o retrato de uma mulher, em que se vê apenas seu rosto duplicado, como se fosse a ampliação de dois negativos fotográficos consecutivos com as bordas do filme aparentes. Uma das imagens encontra-se sob um pedaço de acrílico transparente, que parece simular uma lente de aumento. Esse trabalho nos lembra o processo de produção de imagens fotográficas e aos procedimentos de edição, normalmente invisíveis no resultado final. Trata-se de obras pouco conhecidas na trajetória de Claudia Andujar que se consagrou pelo trabalho junto à comunidade indígena dos lanomâmis.

Cris Bierrenbach, *Desafio*, 2003; *Fiz*, 2003; *Love*, 2003; *Ruptura*, 2003 e *Sem título (Frontal, perfil e costas)*, 2003

A retomada de processos fotográficos primitivos é uma estratégia utilizada na produção contemporânea como contraponto ao automatismo da fotografia atual. Esse é o caso do uso do daguerreotipo, imagem única e positiva gravada sobre placa de metal. Considerado como o

primeiro processo fotográfico de produção de imagens, caiu em desuso ao longo da segunda metade do século XIX, substituído por processos mais rápidos e econômicos que permitiam a reprodutibilidade. Ao produzir seus autorretratos em daguerreotipia, Cris Bierrenbach remonta a uma espécie de pré-história da fotografia, como se buscasse recuperar o momento fundante da representação. O daguerreótipo confere uma materialidade peculiar à imagem que parece adequar-se perfeitamente ao exercício de captura de fragmentos do próprio corpo desenvolvido, há alguns anos, por Bierrenbach. Além disso, a superfície metálica promove a fusão entre o retrato da artista e o reflexo do observador, que é exigido a buscar o melhor ponto de vista para conseguir visualizar a obra. Cabe assinalar, por fim, que a daguerreotipia envolve uma forte dimensão de risco na manipulação de metais e substâncias tóxicas, o que faz da sua confecção uma complexa experiência de embate com a matéria, muito além da captação de um momento fugidio.

Cristiano Mascaro, Sem título, 1969. *Série O enterro de Barrientos*

A série de dez fotografias de Cristiano Mascaro, aqui apresentada, foi produzida pelo então jovem fotógrafo em viagem a Bolívia. Mascaro foi enviado pela revista *Veja* para cobrir a morte do presidente daquele país, René Barrientos, vitimado por um acidente de helicóptero. Militar conservador, Barrientos chegou ao poder por meio de um golpe armado, tendo permanecido como presidente entre 1964 e 1969. Em 1967, no entanto, lançou-se candidato à presidência em eleições diretas e foi eleito facilmente devido à sua enorme popularidade. A sua grande aceitação junto à população menos favorecida do país devia-se à sua dupla origem – espanhola e quéchua –, o que lhe permitia dirigir-se aos indígenas e camponeses em seu idioma corrente e colocar-se como um deles. Barrientos era considerado suspeito pela morte de Che Guevara. O acidente que o matou, em abril de 1969, nunca foi devidamente esclarecido. Segundo especulações que circularam na época o seu desaparecimento teria ligação com a morte do guerrilheiro.

Cristiano Mascaro optou por cobrir o enterro de Barrientos a partir da reação popular, em detrimento de registrar o protocolo oficial do evento. Ele retratou a população local, na maioria de origem indígena, externando a sua dor pela perda do líder populista, a quem consideravam como um benfeitor. Em seu conjunto, a série propõe uma narrativa quase cinematográfica e utiliza recursos tais como legendas internas para criar maior

impacto visual. Os corpos de cada um dos indivíduos, ao se fazerem unidos pelo sofrimento, parecem se transformar em um único corpo coletivo. A série fotográfica *O enterro de Barrientos* foi apresentada, em 1971, no MAC USP na coletiva *9 fotógrafos de São Paulo*, primeira exposição da qual Cristiano Mascaro participou. As cópias fotográficas foram montadas em suportes rígidos, em formato de pôster, recurso muito utilizado na época e que alude à forte presença da imagem no espaço doméstico, como elemento decorativo. Adquirida pelo Museu naquele mesmo ano, a série é testemunha da incorporação do fotojornalismo aos acervos dos museus de arte, fenômeno não usual naquele período no Brasil.

3. Aproximações entre fotografia, arquitetura e espaço urbano

A relação entre fotografia, arquitetura e espaço urbano está presente de diferentes modos nas obras reunidas neste segmento da exposição, que se organiza em torno da instalação *Vertigo*, de Bia Gayotto. Ao se posicionar de pé nas margens do espelho que integra a obra, o observador vive, a um só tempo, a experiência da vertigem sugerida pelo título e a possibilidade de observar as demais obras da exposição a partir de inusitados pontos de vista. Três dos fotógrafos presentes nesse segmento voltam suas preocupações para a arquitetura moderna brasileira: Guido Mocafico, Candida Höfer e Odires Mlászho. Não podemos esquecer que o desenho arrojado dos edifícios projetados por Oscar Niemeyer ganhara o mundo, já nos anos de 1960, por meio de imagens fotográficas de forte rigor formal que buscavam ressaltar a clareza e a precisão de suas construções, contribuindo para a criação de um imaginário que perdura até os dias de hoje. Diversos fotógrafos têm se proposto a visitar os ícones da arquitetura moderna brasileira a partir de um olhar contemporâneo. Guido Mocafico nos apresenta Brasília como uma cidade de grande beleza, porém sombria e desértica. A alemã Candida Höfer prefere voltar sua câmera para o interior do prédio da Bienal de São Paulo, que ela registra numa tomada frontal, dando a ver uma arquitetura rigorosa e precisa. Já Odires Mlászho ousa desconstruir a representação de um dos mais importantes marcos modernistas da capital paulista: o edifício Copan parece desmoronar diante de nossos olhos, por meio das incisões cirúrgicas que o artista realiza na imagem fotográfica.

Bia Gayotto. *Vertigo*, 1991.

De concepção engenhosa, esta obra é uma instalação, constituída por uma montagem fotográfica de quatro imagens de grandes dimensões, fixada no teto, que se reflete num espelho situado no chão, embaixo dela. Esse artifício permite a ampliação da dimensão espacial da imagem que expande seus limites para além de suas bordas e faz do observador um participante ativo na recepção da obra. As imagens registram o ponto de vista de quem olha de cima para baixo do topo de um edifício, sendo que o espelho potencializa o efeito de desorientação espacial. Ao se aproximar de uma das margens da superfície refletora o observador é tomado pela sensação de vertigem sugerida pelo título. A instalação busca reconstituir um tipo de experiência perturbadora característica da vida nas grandes metrópoles. Esta obra foi apresentada primeiramente na exposição *Pisourbano*, realizada no MIS SP em 1991, e doada pela artista ao MAC USP em 1993.

Cássio Vasconcellos, *Av. Juscelino # 01*, 2002 (Série *Noturnos*) e *Sem título* (Casa das Caldeiras # 3), s.d.

A São Paulo que Cássio Vasconcellos apresenta, em sua série *Noturnos*, parece ter sido reconstruída para figurar como cenário de um filme de ficção científica. São imagens que dificilmente deixam reconhecer os locais em que foram realizadas, não fosse a presença das legendas que revelam nomes de ruas e logradouros. *Noturnos*, mais do que uma série fotográfica, constituiu-se num projeto de longa duração desenvolvido por Cássio Vasconcellos inicialmente na cidade de São Paulo, entre os anos de 1998 e 2004.

Na contramão das representações pasteurizadas das grandes metrópoles globalizadas, Vasconcellos recria a paisagem urbana a partir da conjugação de diversos artifícios. Um exemplo é quando subverte o modo de utilização habitual de uma antiga câmera automática *Polaroid SS-70*. Ao fotografar à noite, munido de filmes próprios para tomadas à luz do dia, obtém distorções cromáticas não programadas. Outro recurso empregado é a interferência direta que realiza nas cenas por meio de projeções de luz de cores variadas com o auxílio de holofotes e filtros coloridos. Embora esse conjunto de fotos tenha sido produzido com filmes fotográficos, as imagens resultantes – únicas por se tratar de polároides – foram escaneadas para gerar cópias por meio de impressora jato de tinta. O efeito obtido, que em parte deve-se ao uso de papéis

especiais, encontra-se muito próximo da gravura. Como desdobramento deste trabalho Cássio Vasconcellos publicou, em 2001, o livro *Noturnos - São Paulo*, e nos anos seguintes estendeu seu projeto a diversas cidades da França, Inglaterra, Estados Unidos e Japão. Em 2010, produziu uma instalação no prédio dos Correios, no centro da capital paulista, com 48 fotos da série *Noturnos* ampliadas em grandes dimensões, formando um mosaico, cujo suporte eram as janelas do edifício.

Nancy Davenport, *Incêndio na varanda*, 2001 (Série *Os apartamentos*); *Sem título (747)*, 2001; *Revolucionária* (Noite), 2001 (Série *Os Apartamentos*); *Bombardeio*, 2001 (Série *Os apartamentos*)

As quatro imagens de Nancy Davenport presentes nessa exposição pertencem à série *The Apartments*. Embora à primeira vista possam parecer fotografias tomadas do real são na verdade fotomontagens digitais que simulam desastres urbanos causados por fogo ou explosão. Chamam atenção as imagens que indicam a iminência de catástrofes pela ação de aviões que rondam grandes edifícios. Produzidas em 2001, após o ataque às Torres Gêmeas em Nova York, elas fazem sentido apenas a partir do novo imaginário que se formou devido à espetacularização da tragédia pela mídia globalizada. Nessa exposição, as imagens de Davenport estabelecem um contraponto à imponente fotografia tomada por Jay Misel, fotógrafo nova-iorquino que durante vários anos teve nos edifícios do World Trade Center o seu tema preferencial. A série *The Apartments* foi mostrada na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002.

4. Entre o pictórico e o fotográfico

As relações entre pintura e fotografia são tão antigas quanto o surgimento dos primeiros processos fotográficos no século XIX. O aparecimento de um novo tipo de imagem, caracterizada pela reprodutibilidade, facilidade de execução e baixo custo colocaram em xeque o papel e o lugar social da pintura no contexto das transformações decorrentes da revolução industrial. Desde então, pintura e fotografia passariam a estabelecer relações de maior ou menor complexidade, transpassadas por tensões nem sempre explícitas.

Esse segmento da exposição trata das aproximações entre o pictórico e o fotográfico por meio de artistas que rompem com essas fronteiras de diferentes modos. Jeanloup Sieff, Benedetta Bonichi e Aldir Mendes de Souza prestam homenagens explícitas a Georges Seurat, Lucien Freud

e Arcangelo Ianelli, respectivamente. Já Krzysztof Majchert faz alusão a uma série de pinturas de Van Gogh em que o pintor holandês registra velhos pares de botas desgastados pelo tempo. A tradição clássica da escultura é revisitada por Jan Saudek em duas fotografias pintadas à mão, ao passo que Edu Marin coloca em questão a paisagem na contemporaneidade como categoria artística. A relação entre *performance* e pintura materializa-se na obra de Heiner Kielholz que reconstitui, em quatro grandes telas justapostas, os registros de um ambiente criado por ele em torno da figura de um dalmata. Luiz Braga e Vicente de Mello fazem da cor a matéria-prima de suas fotografias, enquanto Ding Musa revisita com ironia a herança do construtivismo na pintura brasileira ao fotografar ambientes pouco nobres revestidos de azulejos.

Heiner Kielholz, *Cão Dálmata*, 1971

Dividida em quatro partes, essa obra apresenta um dalmata em um ambiente cujas paredes estão cobertas com manchas pretas similares às de sua pele. As pinceladas da superfície pictórica contrastam com a figura do cachorro produzida por meio de processos fotográficos. A obra é um misto de registro de ação, fotografia e pintura. Naquele momento Kielholz estava interessado em explorar relações espaciais diversas a partir da disposição planejada de objetos em determinados ambientes, integrados a partir da repetição do padrão repetitivo das manchas negras que utilizaria ainda em outras obras. Esse trabalho integrou a representação suíça da XI Bienal Internacional de São Paulo em 1971 e foi adquirido pelo MAC USP no ano seguinte.

Benedetta Bonichi, *A Francis Bacon*, 2000

O século XIX almejava inventariar e classificar o mundo em seus mais variados aspectos e não por acaso foi pródigo na criação de máquinas de visão. Era preciso tudo ver para tudo saber e com isso ampliar o domínio sobre a natureza. Essa busca expandiu o espectro do visível, levando à redefinição do real. O corpo humano tornou-se objeto privilegiado das novas tecnologias da imagem e nesse contexto a radiografia, descoberta em 1896, iria revolucionar os modos de ver, dando acesso à interioridade dos corpos, até então invisível a olho nu.

Uma das operações mais recorrentes da arte contemporânea é a desterritorialização do sentido de objetos e práticas. Deslocar a radiografia do universo instrumental das práticas médicas para o universo

simbólico da arte é o que faz Benedetta Bonichi em muitos de seus trabalhos produzidos em raio-x. Ela subverte o ritual asséptico do exame radiológico para transformá-lo em seu oposto: a teatralização exacerbada do cotidiano ou a encenação de alegorias.

A homenagem que Bonichi presta ao pintor inglês Francis Bacon nessa obra transita entre a teatralização e a alegoria. Ela recria, por meio da radiografia, um famoso retrato de Bacon, produzido pelo fotógrafo John Deakin, no qual o artista aparece contra um fundo negro, segurando a carcaça de um animal dividida ao meio. Francis Bacon é conhecido pelo aspecto carnal que confere a suas pinturas, pelo uso que faz da fotografia em algumas de suas obras e pelo diálogo que estabelece com a tradição artística ocidental. Benedetta Bonichi dissolve a carne e, conseqüentemente, a individualidade do artista, igualando-o aos restos do animal que ele segura, numa atitude perversa muito semelhante àquela que Bacon assume diante de seus modelos.

Luiz Braga, *Frestas*, 2010 (*Série Nightvisions*), *Futebol*, 2010 (*Série Nightvisions*) e *Sombrinha*, 2010 (*Série Nightvisions*)

As três imagens de Luiz Braga, presentes nessa exposição, chamam atenção de imediato pelo emprego pouco usual da cor. Trata-se da subversão de um dispositivo, presente em câmeras digitais de uso popular, programado para tomada de imagens noturnas. Ao ser empregado em plena luz do dia ocorre uma distorção peculiar que tingem de verde tudo o que é registrado, fazendo ao mesmo tempo brotar zonas de branco luminosas. Tal efeito deve-se à captação dos raios infravermelhos, invisíveis a olho nu, e nos faz lembrar de um tipo de fotografia de guerra que mais se assemelha a telas de antigos *videogames*. Essa associação transforma as cenas mais banais em imagens frias e misteriosas que parecem carregar o germe de um acontecimento prestes a irromper de modo violento. O fotógrafo paraense, que se tornou conhecido pelo registro da paisagem amazônica e por uma sensibilidade cromática de caráter pictórico, redefine aqui o uso da cor e renova a inquietação que desde cedo manifestou-se em sua produção.

5. Sobre memórias e ficções

Inúmeros são os artistas que exploram a natureza ambígua da fotografia, valendo-se do seu potencial de criar memórias ou construir ficções. É o que se vê nesse segmento da exposição nos trabalhos de

Pedro Meyer, Jan Saudek, Joel-Peter Witkins, Mischa Gordin, Mário Cravo Neto, Boris Kossoy e Claudia Andujar, entre outros. Saudek comparece com uma imagem de grandes dimensões, colorizada à mão, dando vazão ao erotismo, nem sempre sutil, que permeia toda sua obra. *Viagem pelo fantástico* foi o título do livro publicado por Boris Kossoy, em 1971, em que o autor aproxima-se do realismo fantástico para subverter o caráter documental da fotografia. A imagem apresentada aqui, mostra um casal numa situação encenada, no aeroporto de Congonhas (São Paulo), que embora faça parte da referida série, não foi publicada na época. Em estreito diálogo com o grotesco, Witkins constrói uma das inúmeras cenas em que inclui uma cabeça humana decepada. Ainda nesse segmento, Claudia Andujar aparece novamente por meio de quatro fotos da série *Sonhos Yanomami*. Valendo-se de recursos de intervenção, até então inéditos em sua obra, a fotógrafa tenta dar conta de aspectos intangíveis da cultura Yanomami por meio de suas imagens.

Pedro Meyer, *Pégaso Carioca* (Rio de Janeiro, Brasil), 2005

A figura de um cavalo estilizado pertencente a um carro alegórico é a base da imagem produzida por Pedro Meyer durante um desfile de carnaval na cidade do Rio de Janeiro. O limite tênue entre realidade e ficção que se observa aqui caracteriza o trabalho do fotógrafo espanhol, naturalizado mexicano, que divide seu tempo entre o México e os Estados Unidos. Meyer iniciou sua trajetória como fotógrafo documental na virada da década de 1960, tendo se dedicado durante muitos anos ao fotojornalismo. Na década seguinte iria se interessar pelas pesquisas, ainda incipientes, na área de produção de equipamentos digitais, o que mudaria o rumo de seu trabalho. As quarenta fotografias de Pedro Meyer pertencentes ao acervo do MAC USP evidenciam justamente a natureza híbrida de sua produção, que transita entre o analógico e o digital, a representação e o simulacro, a razão e o sonho, o instante decisivo e a encenação. A incorporação de suas imagens ao Museu resultou da mostra *Heresias*, retrospectiva do artista realizada em 2008, da qual participaram cerca de sessenta instituições museológicas, de diversas cidades do mundo, entre as quais o MAC USP.

6. Quase cinema: entre a fotografia e a imagem em movimento

Os estudos de movimento, que mobilizaram fotógrafos e cientistas no final do século XIX, abriram caminho para o fenômeno que alguns

autores denominam de “pré-cinema”. Vislumbrava-se ali o enorme potencial que a fotografia instantânea e a cronofotografia traziam para a obtenção do registro do movimento por meio de imagens sequenciais registradas por aparelhos. É sobre o potencial cinético da imagem fotográfica, explorado por inúmeros artistas, que trata esse segmento da exposição. As possibilidades trazidas pelo instantâneo aparecem em *Refrações* de Aldo Simoncini e no *Varredor* de Suzanne Lanfont. Já Edouard Fraipont explora os diálogos entre a fotografia e o vídeo, ao passo que Gabriel Borba explora a projeção de diapositivos em cores, suporte bastante utilizado por artistas e fotógrafos na década de 1970.

David Hockney, *Gregory and Shinro # 9*, 1983/02/18, 1983

Na história da aceleração dos tempos de tomada e revelação da fotografia a invenção do processo instantâneo polaroide colocou-se como uma grande contribuição. Embora tenha sido inventado no final da década de 1940, foi somente em 1972, com o lançamento da câmera SX-70, que o sistema alcançou resultados plenamente satisfatórios e atingiu um público de massa. A fotografia polaroide permitiu, pela primeira vez, que se revelassem as fotos logo após o momento da tomada, sem a necessidade de o fotógrafo recorrer aos serviços de laboratórios especializados. Não tardou para que diversos artistas percebessem o potencial de experimentação oferecido pelo novo processo devido à revelação automática, à instantaneidade, ao baixo custo e à aparência amadora das imagens.

David Hockney começou a utilizar câmeras *Polaroid* no início da década de 1970 e por mais de dez anos explorou os registros produzidos por esse sistema para a confecção de colagens. Ao optar pela junção de inúmeras imagens fotográficas para compor retratos, cenas e paisagens, Hockney promove o estilhaçamento das noções de tempo e espaço, características da fotografia, e aproxima suas composições dos princípios do Cubismo. O artista logo iria adaptar seu método para câmeras de uso popular equipadas com filmes de 35 mm, como no caso do retrato de Gregory e Shinro presente nessa exposição. A obra reconstitui não só a ação dos dois personagens, fotografados ao longo de um intervalo de tempo, como também o gesto do fotógrafo que parece querer nos provar a impossibilidade de a fotografia apreender o real em sua totalidade.

Waldemar Cordeiro, *Derivadas de uma Imagem*, 1969

No ano de 1968, Waldemar Cordeiro abandonou a produção de objetos e passou a se dedicar à investigação das possibilidades de utilização artística do computador. Nesse trabalho, realizado em coautoria com o físico Giorgio Moscati, que o doou ao Museu, o artista utilizou como matriz a imagem de um casal, de perfil e corpo inteiro, publicada em uma propaganda do dia dos namorados. Por meio de um programa de computador foram geradas três imagens derivadas, impressas pela sobreposição de letras e sinais gráficos, uma vez que as impressoras matriciais disponíveis na época não eram capazes de imprimir imagens. Essa obra é pioneira na exploração artística dos meios eletrônicos na arte e aponta para a desmaterialização das imagens. O movimento aqui se dá não apenas nas sucessivas transformações da imagem, tomada como matriz, mas também no seu potencial de circulação em rede, o que viria a se materializar, de fato, somente algum tempo depois por meio da rede mundial de computadores. Na passagem do objeto à arte por computador, as duas obras de Waldemar Cordeiro presentes nessa exposição nos ajudam a refletir sobre a expansão da imagem fotográfica e seus inúmeros desdobramentos ao longo das últimas décadas.

















Lista de Obras da Exposição

3NÓS3

HUDINILSON JR.

São Paulo, SP, Brasil, 1957 - São Paulo, SP, Brasil, 2013

MARIO RAMIRO

Taubaté, SP, Brasil, 1957

RAFAEL FRANÇA

Porto Alegre, RS, Brasil, 1957
Chicago, Illinois, E.U.A., 1991

Conecção, 1981

fotocópia sobre papel, 25 x 19 cm
Espólio Rafael França

PAULO DE ANDRADE

Santa Maria, RS, Brasil, 1935

Paulo, 1971

plástico e fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre madeira, 74,5 x 101 x 14,5 cm
Prêmio Aquisição V Jovem Arte Contemporânea

CLAUDIA ANDUJAR

Neuchatel, Suíça, 1931

Inês, 1971

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel e acrílico sobre madeira, 101 x 76,5 x 2 cm
Aquisição MAC USP

Guerreiro de Toototobi, 1976 *

Série Sonhos Yanomami
impressão em cores sobre papel, 99 x 99 cm

Reahu em Toototobi, 1976 *

Série Sonhos Yanomami
fotografia em cores sobre papel, 99 x 99 cm

Desabamento do Céu, 1976*

Série Sonhos Yanomami
impressão em cores sobre papel, 99 x 99 cm

O Espírito da Floresta, 1976 *

Série Sonhos Yanomami
fotografia em cores sobre papel, 99 x 99 cm

CLAUDIA ANDUJAR E GEORGE LOVE

Neuchatel, Suíça, 1931
Charlotte, Carolina do Norte, E.U.A., 1937 - São Paulo, SP, Brasil, 1995

Sem título, 1970

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre madeira, 111,5 x 111,5 cm
Aquisição MAC USP

RAFAEL ASSEF

São Paulo, SP, Brasil, 1970

Matemática Áurea III, 2000 *

fotografia em cores sobre papel, 175 x 125 cm

Roupa n.5, 2002 *

fotografia em cores sobre papel, 200 x 92 cm

JANUSZ BAKOWSKI

Varsóvia, Polônia, 1922
Varsóvia, Polônia, 2005

Sem título (Estudo de Orelha), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre cartão, 72,5 x 103 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título (Estudo de Lábios), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre cartão, 60,7 x 87,6 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

CRIS BIERRENBACH

São Paulo, SP, Brasil, 1964

Desafio, 2003 *

daguerreótipo, 12 x 10 cm

Fist, 2003 *

daguerreótipo, 12 x 10 cm

Love, 2003 *

daguerreótipo, 12 x 10 cm

Ruptura, 2003 *

daguerreótipo, 12 x 22 cm

Sem título (Frontal, Perfil e Costas), 2003 *

daguerreótipo, 24 x 57 cm

MAUREEN BISILLIAT

Surrey, Inglaterra, 1931

Sem título, 1968

Série Pele Preta

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira,

75 x 75 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1968

Série Pele Preta

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira,

71 x 110 cm

Aquisição MAC USP

BENEDETTA BONICHI

Alba, Itália, 1968

A Francis Bacon, 2000

radiografia sobre papel emulsionado,

226 x 141 cm

Doação artista

GABRIEL BORBA

São Paulo, SP, Brasil, 1942

Operador, 1974/75

diapositivos em cores 35 mm

Doação artista

LUIZ BRAGA

Belém, PA, Brasil, 1956

Frestas, 2010

Série Nightvisions

impressão em cores sobre papel,

52 x 70 cm

Doação artista

Futebol, 2010

Série Nightvisions

impressão em cores sobre papel,

52 x 70 cm

Doação artista e Galeria Leme

Sombrinha, 2010

Série Nightvisions

impressão em cores sobre papel,

52 x 70 cm

Doação artista

JOHN COPLANS

Londres, Inglaterra, 1920 -

Nova York, E.U.A., 2003

Dedos Entrelaçados

n.22, 2000 *

fotografia pb em gelatina e prata sobre

papel, 88 x 69 cm

WALDEMAR CORDEIRO

Roma, Itália, 1925

São Paulo, SP, Brasil, 1973

Derivadas de uma Imagem, 1969

impressão sobre papel (impressora matricial), 167,5 x 34,5 cm

Doação Giorgio Moscati

O Beijo, 1967

objeto eletromecânico e fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre madeira, 50 x 45,2 x 50 cm

Doação Família Cordeiro

ROCHELLE COSTI

Caxias do Sul, RS, Brasil, 1961

Amaro, 2006

Série Desvios

impressão sobre duratrans montada em caixa de luz, 200 x 110 x 45 cm

Doação artista

MARIO CRAVO NETO

Salvador, BA, Brasil, 1947 - 2009

Sem título, 1980

Série O Fundo Neutro

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 39,4 x 30,6 cm

Doação artista

Transfiguração II, 1980

Série O Fundo Neutro

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 38,6 x 30,9 cm

Doação artista

Hands Before Face, 1990 *

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 56 x 56 cm

Ícaro After Fall, 1994 *

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 56 x 56 cm

Figura Voodoo, 1988*

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 56 x 56 cm

NANCY DAVENPORT

Vancouver, British Columbia, Canadá, 1965

Incêndio na Varanda, 2001 *

Série Os Apartamentos

fotografia em cores sobre papel, 66 x 82 cm

Sem título (747), 2001 *

fotografia em cores sobre papel, 87 x 66 cm

Revolucionária (Noite), 2001 *

Série Os Apartamentos

fotografia em cores sobre papel, 87 x 97 cm

Bombardeio, 2001 *

Série Os Apartamentos

fotografia em cores sobre papel, 97 x 128 cm

MIODRAG DJORDJEVIC

Valjevo, Iugoslávia, 1919 - 1994

Escultor V. Jovic (nº 49865), 1962

fotografia pb em gelatina e prata sobre tela, 118 x 94 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

ZBIGNIEW DLUBAK

Radomsko, Polônia, 1921

Varsóvia, Polônia, 2005

Sem título (Estudo Espacial), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel e óleo sobre tela, 92 x 73 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

EDOUARD FRAIPONT

São Paulo, SP, Brasil, 1972

Sendo um Anjo # 2, 1999 *

impressão sobre papel, 121 x 143 cm

RAFAEL FRANÇA

Porto Alegre, RS, Brasil, 1957

Chicago, Illinois, E.U.A, 1991

Sem título, c. 1979

fotocópia sobre papel, 21,5 x 32,7 (cada)

Espólio Rafael França

DÉSIRÉE DOLRON

Haarlem, Holanda, 1963

Sem título (Retrato Feminino), s.d. *

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 46,6 x 57 cm

BIA GAYOTTO

Florianópolis, SC, Brasil, 1962

Vertigo, 1991

Instalação Pisosurbanos

espelho e fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre madeira, 240 x 160 cm

Doação artista

MISHA GORDIN

Latvia, Letônia, 1946

Dúvida #6, 1994/95 *

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 89 x 70 cm

Multidão # 55, 2001 *

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 82 x 102 cm

GRETTA

Atenas, Grécia, 1947

Auto-photos, 1978

off set sobre papel, 20,1 x 26,7 x 0,8 cm

Doação artista

Diário Íntimo de uma Mulher II, XIII, 1977

gelatina e prata sobre papel, 35 x 50 cm

Doação artista

Série Transformações V, 1976

gelatina e prata sobre papel, 50 x 59,8 cm

Doação artista

EDWARD GROCHOWICZ

Polônia, 1939

Sem título (Sequência de Olho), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 145 x 380 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

DAVID HOCKNEY

Bradford, Londres, 1937

Gregory and Shinro # 9, 1983/02/18, 1983 *

fotografia em cores sobre papel,

84 x 73 cm

CANDIDA HÖFER

Eberswalde, Alemanha, 1944

Palácio do Planalto Brasília II, 2005

impressão em cores sobre papel,

50 x 58,9 cm

Doação Fundação Edson Queiroz

Fortaleza CE

HUDINILSON JR.

São Paulo, SP, Brasil, 1957 - 2013

Sem título, 2002

madeira, escova, pedra e recorte de off set sobre papel em caixa de madeira com tampa de vidro, 35,2 x 35 x 15,1 cm

Doação artista

Narcisse/Exercício de me ver VII, 1984

fotocópia sobre papel, 195,8 x 138 cm

Doação artista

NEIDE JALLAGEAS

Marília, SP, Brasil, 1959

Primeiro Movimento nº 6, 1999 *

Série Vestijos

fotografia pb (pin hole) em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira, 149 x 97 cm

Primeiro Movimento nº 8, 1999 *

Série Vestijos

fotografia pb (pin hole) em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira, 149 x 97 cm

CLAUDIA JAGUARIBE

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1955

Sem título, 2000 *

Série O Corpo da Cidade

fotografia em cores sobre papel, 65 x 99 cm

EDU MARIN KESSEJIAN

São Paulo, SP, Brasil, 1976

Série "Shining", 2010

impressão sobre lona vinílica, 199,3 x 149,4 cm

Doação artista

HEINER KIELHOLZ

Rheinfelden, Suíça, 1942

Cão Dálmata, 1971

acrílica e fotografia pb sobre tela sobre aglomerado de madeira, 240 x 360 cm

Aquisição MAC USP

BORIS KOSSOY

São Paulo, SP, Brasil, 1941

Após o Baile, 1971

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira, 70 x 90 cm

Doação artista

ANDRZEJ LACHOWICZ

Wrocław, Polônia, 1939

Sem título, c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre madeira, 63 x 400 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

ZBIGNIEW LAGOCKI

Polônia, 1927 - 2009

Sem título (Embalagem 2), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 58,6 x 48,1 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

SUZANNE LANFONTE

Nîmes, França, 1949

Varredor, 1997 *

serigrafia em cores sobre papel sobre pvc, 153 x 122 cm

JERZY LEWCZYNSKI

Tomaszow, Lubelski, Polônia, 1924

Sem título (Trípico), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 56,4 x 133,9 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

JAY MAISEL

Nova York, E.U.A, 1931

Word Trade Center, s.d. *

fotografia em cores sobre papel, 204 x 147 cm

KRZYSZTOF MAJCHERT

Polônia, 1940 - 2009

Sem título (Par de Botas

Emolduradas), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre madeira, 82,5 x 112 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

CRISTIANO MASCARO

Catanduva, SP, Brasil, 1944

Série O Enterro de Barrientos, 1969

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira (dez fotografias), 27 x 40 cm (cada)

Aquisição MAC USP

VICENTE DE MELLO

São Paulo, SP, Brasil, 1967

Pão de Açúcar, Rio de Janeiro, Brasil, 2001 *

Série Vermelhos Telúricos

fotografia em cores sobre papel, 73 x 72 cm

Serra Nevada, Espanha, 2001 *

Série Vermelhos Telúricos

fotografia em cores sobre papel, 73 x 72 cm

Vale do Paraíba I, São Paulo,

Brasil, 2001 *

Série Vermelhos Telúricos

fotografia em cores sobre papel, 73 x 72 cm

PEDRO MEYER

Madrid, Espanha, 1935

Senador Romano (Amsterdam, Holanda), 1985

impressão sobre papel, 88,5 x 111,9 cm

Doação artista

Pégaso Carioca (Rio de Janeiro, Brasil), 2005

impressão sobre papel, 88,5 x 111,9 cm

Doação artista

Espelhos na Rua (Bielefeld, Alemanha), 1982

impressão sobre papel, 88,7 x 111,9 cm

Doação artista

ANTONI MIKOLAJCZYK

Siemianowice, Polônia, 1939 - Lodz, Polônia, 2000

Sem título (Cabeça), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira, 67,5 x 66,5 x 2,3 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título (Homem em Tamanho natural), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira, 173,5 x 62 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

ODIRES MLÁSZHO

Mandirituba, PR, 1960

Vista aérea do Copan, 2004 *

Série Camuflagem

fotografia em cores sobre papel, 109 x 94 cm

GUIDO MOCAFICO

Suíça, 1962

Sem título, 2000 *

fotografia em cores sobre papel, 104 x 84 cm

Catedral, 1998/2003 *

fotografia em cores sobre papel, 104 x 84 cm

Supremo Tribunal Federal, 1998/2000 *

fotografia em cores sobre papel, 104 x 84 cm

TRACEY MOFFATT

Brisbane, Austrália, 1960

Sem título, 1998 *

Série Laudanum

fotogravura sobre papel, 75 x 57 cm

MARCELO MOSCHETA

São José do Rio Preto, SP, Brasil, 1976

Maré (vers. 1.3), 2009

projeto de slides, madeira, motor elétrico, redutor de potência, circuito e cabos elétricos, alto-falante e áudio mono, 300 x 300 x 100 cm

Doação artista

DING MUSA

São Paulo, SP, Brasil, 1979

Espelho, 2009

impressão em cores sobre papel de algodão, 110 x 150 cm

Doação artista

Espelho 4, 2010

impressão em cores sobre papel de algodão, 110 x 150 cm

Doação artista

JOSEF MYSZKOWSKI

Polônia, 1939

Sem título (Figura Bipartida), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata e tecido sobre papel sobre aglomerado de madeira, 20,5 x 134,5 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

JOEL-PETER WITKINS

Nova York, NY, E.U.A., 1939

Mulher com Cabeça Decepada, 1982 *

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 38 x 38 cm

JADWIGA PRZYBYLAK

Varsóvia, Polônia, 1929

Sem título, c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre tecido e cartolina, 99,5 x 123,2 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

GUSTAVO REZENDE

Passa Vinte, MG, Brasil, 1960

“Nine Feet Sculpture”, 1998

fotografia em cores sobre papel em caixa de alumínio com luz fluorescente (backlight), 32 x 97 x 20 cm

Doação artista

JOZEF ROBAKOWSKI

Poznan, Polônia, 1939

Autorretrato Espacial, 1969

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre madeira, 78,5 x 65,5 x 25,5 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título (Objeto / Roda de Bicicleta), c. 1973

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre madeira e aro de metal pintado, 79 x 77,5 x 10 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

PAOLO ROVERSI

Ravena, Itália, 1947

Sem título (Audrey, Paris), 1996 *

fotografia em cores sobre papel, 55 x 42 cm

JAN SAUDEK

Praga, República Checa, 1935

A Profunda Devoção de Verônica, 1994 *

fotografia pb em gelatina e prata colorizada sobre papel, 105 x 91 cm

Pavla Posa pela Primeira e Última Vez, 1978 *

fotografia pb em gelatina e prata colorizada sobre papel, 39 x 28 cm

Jana Drap, s.d. *

fotografia pb em gelatina e prata colorizada sobre papel, 38 x 29 cm

JEANLOUP SIEFF

Paris, França, 1933 - Paris, França, 2000

Homenagem a Seurat, Nova York, 1965 *

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel, 61 x 46 cm

ALDO SIMONCINI

Palermo, Itália, 1938

Refrações, 1968

fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira, 60 x 50 cm

Doação artista

ALDIR MENDES DE SOUZA

São Paulo, SP, Brasil, 1941 - 2007

Eu e o Gato do Ianelli, 1970

radiografia e negatoscópio, 47,5 x 39 x 10 cm

Prêmio Aquisição IV Jovem Arte Contemporânea

CÁSSIO VASCONCELOS

São Paulo, SP, Brasil, 1965

Av. Juscelino # 01, 2002 *

Série Noturnos

impressão em cores sobre papel, 29 x 28 cm

Sem título (Casa das Caldeiras # 3), s.d. *

Série Noturnos

impressão em cores sobre papel, 29 x 28 cm

ZDZISLAW WALTER

Struj, Polônia, 1930 - Polônia, 2013

Sem título (Cavalinho Alado), c. 1973

madeira e fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre compensado de madeira, 88,5 x 32 x 85 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

* Obra sob a guarda provisória do MAC USP por determinação da 2ª Vara de Falências e Recuperações Judiciais do Estado de São Paulo - Processo 000.05.065208-71/00471.

Relação de obras incorporadas entre 1963 e 1978 cujas técnicas são constituídas por processos fotográficos e catalogadas até junho de 2017.

ALMANDRADE

São Felipe, BA, Brasil, 1953

Experimental 1, 1976

fotocópia, esferográfica e carimbo sobre papel encadernado com grampo,

16,5 x 13,8 cm

Doação artista

NELSON PINHEIRO DE ANDRADE E

DIEGO MIGUEL BUSER

Exploração Gráfica e Ambiental do Ovo, 1973

filme super-8, mudo, cor, 2´41" e diapositivo em cores 35 mm

Aquisição MAC USP

PAULO DE ANDRADE

Santa Maria, RS, Brasil, 1935

Paulo, 1971

plástico e fotografia pb sobre papel sobre madeira, 74,5 x 101 x 14,5 cm

Prêmio Aquisição V Jovem Arte Contemporânea

CLAUDIA ANDUJAR

Neuchatel, Suíça, 1931

Inês, 1971

fotografia pb sobre papel e acrílico sobre madeira, 101 x 76,5 x 2 cm

Aquisição MAC USP

CLAUDIA ANDUJAR E GEORGE LOVE

Neuchatel, Suíça, 1931

Charlotte, Carolina do Norte, E.U.A., 1937 - São Paulo, SP, Brasil, 1995

Sem título, 1970

fotografia pb sobre papel sobre madeira, 111,5 x 111,5 x 5 cm

Aquisição MAC USP

JANUSZ BAKOWSKI

Varsóvia, Polônia, 1922 -

Varsóvia, Polônia, 2005

Sem título (Estudo de Orelha), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado de madeira, 72,5 x 103 x 2,5 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título (Estudo de Lábios), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado de madeira, 60,7 x 88 x 2,5 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

DIEGO BARBOZA

Maracaibo, Venezuela, 1945 - Caracas, Venezuela, 2003

A Caixa do Tatu, 1974

Série Expresiones

fotocópia e carimbo sobre papel, 33,5 x 25 cm

Doação artista

30 Moças em Ronda, 1970

Série Expresiones

carimbo e fotocópia sobre papel, 21,5 x 28 cm

Doação artista

A Centopeia, 1971

Série Expresiones

carimbo e fotocópia sobre papel, 21,5 x 28 cm

Doação artista

King Kong e María, 1973

Série Expresiones

carimbo, caneta esferográfica e fotocópia sobre papel, 28 x 21,5 cm

Doação artista

King Kong e María, 1973

Série Expresiones

carimbo e fotocópia sobre papel, 28 x 21,5 cm

Doação artista

A Caixa do Tatu, 1974

Série Expresiones

carimbo e fotocópia sobre papel, 21,5 x 28 cm

Doação artista

A Caixa do Tatu, 1974

Série Expresiones
carimbo e fotocópia sobre papel,
21,5 x 28 cm
Doação artista

A Caixa do Tatu, 1974

Série Expresiones
carimbo e fotocópia sobre papel,
21,5 x 28 cm
Doação artista

**Acontecimentos de Arte como
Gente / Gente como Arte, 1976**

fotocópia sobre papel, 25 x 17 cm
Doação artista

**Expressões “A Caixa do Tatu”,
“A Centopeia” e “30 Moças em
Ronda”, 1971/74**

carimbo e fotocópia sobre papel
encadernado com grampo, 21,8 x 28,2 cm
Doação artista

Acontecimento Pessoal, 1976

caneta hidrográfica e fotocópia sobre
papel, 35,6 x 21,5 cm
Doação artista

Acontecimento Guarandol, c.1976

carimbo e fotocópia sobre papel,
39,3 x 28 cm
Doação artista

King Kong e María, 1973

Série Expresiones
carimbo e fotocópia sobre papel
encadernado com grampo, 32,5 x 23,7 cm
Doação artista

ARTUR BARRIO

Porto, Portugal, 1945

**Sit.....Cidade.....y.....Campo...,
1970**

diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 3,5 cm
Aquisição MAC USP

Situação Ambiente K, 1970

diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 3,5 cm
Aquisição MAC USP

**Áreas Sangrentas (Primeira
Parte), 1975**

fotografia pb sobre papel e datilografia
sobre envelope, 18,5 x 25,4 cm
Doação artista

**Áreas Sangrentas (Segunda Parte),
1975**

fotografia pb sobre papel e datilografia
sobre envelope, 18,5 x 25,4 cm
Doação artista

Seis Movimentos, 1974

fotografia pb sobre papel, 161 x 16,8 cm
Doação artista

MIRELLA BENTIVOGLIO

Klagenfurt, Áustria, 1922

História de Amor, 1968

fotografia pb sobre papel sobre madeira,
69,6 x 49 x 2,2 cm
Aquisição MAC USP

MAUREEN BISILLIAT

Surrey, Inglaterra, 1931

Sem título, 1968

Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel, 27,4 x 32,6 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1968

Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel, 38,8 x 35,3 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1968

Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel, 35,2 x 26,8 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1968

Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel, 27 x 35,2 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1968

Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel, 34,8 x 27,3 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1968

Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel, 35,3 x 27,1 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1968

Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel, 35,3 x 27,3 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1968

Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel, 42,4 x 34,8 cm
Aquisição MAC USP

GABRIEL BORBA

São Paulo, SP, Brasil, 1942

Deconstrução, Versão III, 1973

diapositivo pb 35 mm, 2,4 x 3,5 cm
Aquisição MAC USP

A Brecht, 1972

offset e nanquim e etiqueta adesiva sobre
pasta de cartolina, fotocópia sobre papel e
presilha de metal, 33 x 23,8 cm
Doação artista

ALICE BRILL

Colônia, Alemanha, 1920 - Itu, SP, Brasil,
2013

Vista da Cidade, 1952

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24,1 cm
Doação artista

Viaduto Santa Efigênia, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 23,2 cm
Doação artista

Engraxate, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,2 x 18 cm
Doação artista

**Edifício do Banco do Estado de
São Paulo, c.1954**

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 23,7 x 17,9 cm
Doação artista

**Praça do Correio e Viaduto Santa
Efigênia, c.1954**

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24 x 18,2 cm
Doação artista

Avenida São João, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24 x 18,1 cm
Doação artista

Vale do Anhangabaú, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 23,9 cm
Doação artista

Bexiga, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 23,9 x 18,1 cm
Doação artista

Jornaleiro, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 18,7 cm
Doação artista

Quintal no Sumaré, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 17,8 x 18 cm
Doação artista

Cortiço, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 22,7 cm
Doação artista

Bexiga, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24 x 18,1 cm
Doação artista

Igreja dos Enforcados, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24,1 cm
Doação artista

Cafezinho, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24 cm
Doação artista

Feira Livre, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 24,3 cm
Doação artista

**Largo do Arouche / Feira,
c.1948/52**

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 24,2 cm
Doação artista

Pátio de Homens, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 18 x 23,7 cm
Doação artista

Pátio de Mulheres, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 24,1 cm
Doação artista

Ateliê de Pintura I, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 20,8 x 18,3 cm
Doação artista

Ateliê de Pintura II, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 18,3 x 23,9 cm
Doação artista

Ateliê de Pintura III, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 18,3 x 22,4 cm
Doação artista

Ateliê de Pintura IV, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,8 x 19,9 cm
Doação artista

Ateliê de Pintura V, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,4 x 22,8 cm
Doação artista

Aurora, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 20,9 x 18,3 cm
Doação artista

Aurora, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 18,4 x 23,6 cm
Doação artista

Ubirajara, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 23,7 x 18,1 cm
Doação artista

**Tiradentes / Pintura de um
Paciente, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 18,3 x 23,8 cm
Doação artista

Pintura de Haydee, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 22,3 cm
Doação artista

**Ouro Preto / Pintura de um
Paciente, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 13,8 x 22,7 cm
Doação artista

Pintura de Teófilo, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 18,3 x 23,8 cm
Doação artista

**Figuras e Bichos / Pintura de um
Paciente, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 23,8 x 18,3 cm
Doação artista

**Aula de Pintura / Desenho de
João Rubens Alves Garcia, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,1 x 20,4 cm
Doação artista

**Fazendo Pão / Desenho de João
Rubens Alves Garcia, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 24,5 cm
Doação artista

**Ateliê de Costura / Desenho de
João Rubens Alves Garcia, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 21,5 cm
Doação artista

**Lembranças do Aldo / Desenho de
João Rubens Alves Garcia, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 23,8 x 18,3 cm
Doação artista

**Exposição de Obras dos
Pacientes, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 23,8 x 18,3 cm
Doação artista

Retrato de Rubens de Paiva, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,8 x 23,7 cm
Doação artista

**Prof. Mário Yahn e Maria
Leontina, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 18,3 x 23,7 cm
Doação artista

Juqueri, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24,2 cm
Doação artista

**Ateliê de Costura / Desenho de
João Rubens Alves Garcia, 1950**

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 21,3 cm
Doação artista

Prisão de Mulheres, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,8 x 21,6 cm
Doação artista

Juqueri, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 24,2 cm
Doação artista

Juqueri, 1950

Série Hospital do Juqueri
fotografia pb sobre papel, 17,8 x 22 cm
Doação artista

**Fotografia de Trabalho de Artista
Primitivo, c.1954**

fotografia pb sobre papel, 12,1 x 18 cm
Doação artista

Camelô na Lapa, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 22,3 cm
Doação artista

Após a Demolição, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18 x 24,2 cm
Doação artista

Largo São Francisco, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18 x 17,8 cm
Doação artista

Sumaré, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,2 x 17,9 cm
Doação artista

Fundo de Quintal, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24,1 cm
Doação artista

Vista de São Paulo, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 11,1 x 17,9 cm
Doação artista

Chácara no Sumaré, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24,3 cm
Doação artista

Estádio do Pacaembu, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18 x 24,2 cm
Doação artista

Bairro de São Paulo, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 16,9 x 21,7 cm
Doação artista

Ibirapuera, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 21,2 cm
Doação artista

Ibirapuera, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,1 x 18,2 cm
Doação artista

Ibirapuera / Domingo, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24 cm
Doação artista

**Cemitério de Cachorro de São
Paulo, c.1954**

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 23,5 cm
Doação artista

**Cemitério de Cachorro de São
Paulo, c.1954**

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,1 x 17,8 cm
Doação artista

Cemitério de Cachorro de São Paulo, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 17,9 x 24,2 cm
Doação artista

Igreja dos Enforcados, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,3 x 18 cm
Doação artista

Vitrinas, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24 x 18,2 cm
Doação artista

Viaduto 9 de Julho, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 22,5 x 17,9 cm
Doação artista

Parque de Diversões, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,1 x 18,2 cm
Doação artista

Habitações, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24 cm
Doação artista

Loja na Lapa, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18 x 24,3 cm
Doação artista

Liberdade, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24 x 18,2 cm
Doação artista

Demolição, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24 cm
Doação artista

Construção, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24,3 cm
Doação artista

Fila, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 23,9 cm
Doação artista

Construção, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24 x 18,2 cm
Doação artista

Construção, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 23,9 cm
Doação artista

Habitações, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 22,6 x 17 cm
Doação artista

Barraco, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18 x 24,2 cm
Doação artista

Feira Livre, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24,2 cm
Doação artista

Feira Livre, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 17,7 x 23,8 cm
Doação artista

Bexiga, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 23,9 x 18,1 cm
Doação artista

Viaduto do Chá, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24 x 18,1 cm
Doação artista

Viaduto do Chá, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 21,1 x 18,1 cm
Doação artista

Viaduto do Chá, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 23,9 cm
Doação artista

Filas, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24,1 cm
Doação artista

Centro de São Paulo, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24 x 18,2 cm
Doação artista

Centro da Cidade, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 17,7 cm
Doação artista

Banco do Estado, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 23,9 x 18,1 cm
Doação artista

Faculdade São Francisco, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 19 cm
Doação artista

Construção, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24,3 cm
Doação artista

Faculdade de Direito, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 19,3 cm
Doação artista

Vale do Anhangabaú, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,3 x 17,9 cm
Doação artista

São Paulo, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 16,4 x 20 cm
Doação artista

Cortiço, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,1 x 18,2 cm
Doação artista

Lapa, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 23,6 cm
Doação artista

Sumaré, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24 cm
Doação artista

Vila Normandie, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 24,2 x 18 cm
Doação artista

Vila Normandie, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 18 cm
Doação artista

Habitações, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24,1 cm
Doação artista

Mansão na Avenida Higienópolis, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 22,1 x 18 cm
Doação artista

Vale do Anhangabaú, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,1 x 24,3 cm
Doação artista

Vale do Anhangabaú, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18 x 24,2 cm
Doação artista

Habitações, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 20,7 x 18,2 cm
Doação artista

Igreja São Bento, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 23 x 18,2 cm
Doação artista

Habitações, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24,1 cm
Doação artista

Praça da República, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18,9 x 16,8 cm
Doação artista

Viaduto do Chá, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18 x 24,1 cm
Doação artista

Brás, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 18 x 22,9 cm
Doação artista

Tanques de Petróleo, c.1954

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 17,3 x 23,2 cm
Doação artista

Salvador, c.1953

fotografia pb sobre papel, 22,5 x 17,2 cm
Doação artista

Carnaval em Salvador, c.1953

fotografia pb sobre papel, 21,8 x 17,9 cm
Doação artista

Salvador, c.1953

fotografia pb sobre papel, 24 x 18,2 cm
Doação artista

LUIS CAMNITZER

Lübeck, Alemanha, 1937

Dicionário Imagem-Linguagem, c.1974

fotocópia sobre papel encadernado com grampo, 27,8 x 21,6 cm
Doação artista

OSCAR JORGE CARABALLO

Montevideu, Uruguai, 1941

Sem título, c.1977

fotografia pb sobre papel, 9 x 13,8 cm
Doação artista

Sem título, c.1977

fotografia pb sobre papel, 9 x 13,8 cm
Doação artista

Sem título, c.1977

fotografia pb sobre papel, 34,3 x 50,3 cm
Doação artista

OSCAR JORGE CARABALLO

E CLEMENTE PADIN

Sinais, 1977

fotocópia sobre papel encadernado com grampos, 16 x 10,8 cm
Doação Dámaso Ogaz

ULISES CARRIÓN

San Andres Tuxtla, Veracruz, México, 1941
- Amsterdã, Holanda, 1989

Conteúdos, 1976

fotocópia sobre papel encadernado com grampo, 29,7 x 21 x 0,15 cm

Doação artista

Ser ou não ser, 1976

fotografia pb sobre papel e caneta
hidrográfica sobre papelão, 29,2 x 20,7 cm
Doação artista

HENRI CARTIER-BRESSON

Chanteloup, Seine-et-Marne, França, 1908
- Isle-sur-la-Sorgue, Vaucluse, França, 2004

A Sensualidade está ao Alcance de Todos, 1934

fotografia pb sobre papel, 30,1 x 39,7 cm
Doação artista

MANUEL CASIMIRO

Porto, Portugal, 1941

Projeto Porto Nice, 1976

diapositivo em cores 35 mm
Doação artista

MOEMA CAVALCANTI

Recife, PE, Brasil, 1942 - Velha e Porta II, 1972

fotografia pb sobre papel, 24,3 x 18 cm
Aquisição MAC USP

Menina de Tracunhaen, 1972

fotografia pb sobre papel, 17,4 x 23,6 cm
Aquisição MAC USP

PAULO CLETO

São Paulo, SP, Brasil, 1948

Sem título, 1972

fotografia pb sobre papel, 32,9 x 27,8 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

fotografia pb sobre papel, 32,6 x 27,8 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

fotografia pb sobre papel, 25 x 32,9 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

fotografia pb sobre papel, 25 x 32,8 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

fotografia pb sobre papel, 25,1 x 33 cm
Aquisição MAC USP

MARITA CRESPI

São Paulo, SP, Brasil, 1941

A Porta, 1972

fotografia pb sobre papel sobre cartão, 20,1 x 29,5 cm
Aquisição MAC USP

Luz I, 1972

fotografia pb sobre papel sobre cartão, 24 x 17,2 cm
Aquisição MAC USP

Luz II, 1972

fotografia pb sobre papel sobre cartão, 23,8 x 17,2 cm
Aquisição MAC USP

Luz III, 1972

fotografia pb sobre papel sobre cartão, 23,8 x 17,4 cm
Aquisição MAC USP

JULIAN CZAPSKI

Poznan, Polônia, 1925

Retrato de Alice Brill, s.d.

fotografia pb sobre papel, 24,4 x 18,1 cm
Doação Alice Brill

MICHAŁ DIAMENT

Composição XV, c.1973

fotografia pb sobre papel, 84,5 x 69,8 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

Composição XVI, c.1973

fotografia pb sobre papel, 86,6 x 70 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

MIODRAG DJORDJEVIC

Valjevo, Iugoslávia, 1919 - Belgrado, Iugoslávia, 1994

Nascimento de Megalópolis, 1976

fotografia pb sobre tela, 121 x 95 cm
Doação artista

Escultor V. Jovic (nº 49865), 1962

fotografia pb sobre tela, 118 x 94 cm
Doação artista

ZBIGNIEW DLUBAK

Radomsko, Polônia, 1921
Varsóvia, Polônia, 2005

Sem título (Estudo Espacial), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre tela, 92 x 73 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

FELIPE EHRENBERG

Cidade do México, México, 1943 - Cuernavaca, México, 2017

A Informação Muda a Imagem # 1 e # 2, 1976

fotocópia, nanquim e caneta hidrográfica sobre papel colado sobre papel pautado, 27,5 x 44 cm
Doação artista

A Informação Muda a Imagem, 1977

fotocópia, carimbo e nanquim sobre papel colado sobre papel, 32 x 50 cm
Doação artista

Intersemiose - Permutações de um Mesmo Tema, 1977

Série Coalición Pentágono
recortes de fotocópia, nanquim, carimbo, caneta hidrográfica e grafite sobre papel, 50,2 x 65 cm
Doação artista

Eleições no México, 1977

Série Coalición Pentágono
recortes de fotocópia, nanquim, carimbo, caneta hidrográfica, grafite e pastel seco sobre papel, 50,2 x 65 cm
Doação artista

Símbolos + Sinais = a Flecha e Alguns de Seus Usos, 1972/77

fotocópia e colagem sobre papel, 50 x 65,1 cm

Doação artista

Equipe 9

20º9", s.d.
diapositivos em cores
Doação artistas

HERVÉ FISCHER

Paris, França, 1941

O Condicionamento na Segunda Metade do Século XX, c.1975

Série Higiene da Arte

offset e fotocópia sobre papel, 29,6 x 21 cm

Doação artista

Farmácia Fischer & Cia, 1975

carimbo, isopor, plástico, fotografia pb, fotografia em cores e offset sobre papel

Doação artista

JULIUSZ GARZTECKI

Polônia, 1920

Sem título (Objeto), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre madeira, 34,5 x 44,5 x 25 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

ANNA BELLA GEIGER

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1933

Circumambulatio, 1973

diapositivo em cores 35 mm, tinta de escrever e offset sobre papel e fita magnética de 1/4 pol.

Aquisição MAC USP

GRETTA

Atenas, Grécia, 1947

Série Transformações IV, 1976

fotografia pb sobre papel, 50 x 59,8 cm

Doação artista

Série Transformações V, 1976

fotografia pb sobre papel, 50 x 59,8 cm

Doação artista

EDWARD GROCHOWICZ

Polônia, 1939

Sem título (Sequência de Olho), c.1973

fotografia pb sobre papel, 145 x 380 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título (Sequência de Bota), c.1973

fotografia pb sobre papel, 436,5 x 35,2 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

KLAUS GROH

Neisse, Polônia, 1936

Sem título (Carta a Walter Zanini), 1974

colagem, datilografia, fotografia pb, hidrográfica e offset sobre papel,

29,5 x 20,9 cm

Doação artista

Natal - Verão de 74, 1974

caneta hidrográfica sobre fotografia pb sobre papel, 12,6 x 8,9 cm

Doação artista

Sem título (Try to try it is the only way!), c.1974

fotocópia sobre papel, 29,5 x 21 cm

Doação artista

KLAUS GROH (ED.) E CLEMENTE PADÍN***Homenagem a Beuys, 1976***

Série IAC Edition

fotocópia sobre papel encadernado com grampo, 15 x 10,5 x 0,2 cm

Doação Klaus Groh

KLAUS GROH (ED.) E**EDGARDO-ANTONIO VIGO*****E. A. V. 51, 1975***

Série IAC Edition

fotocópia sobre papel encadernado com grampo, 10,6 x 7,6 x 0,1 cm

Doação Klaus Groh

EDWARD HARTWIG

Moscou, Rússia, 1909 - Varsóvia, Polônia, 2003

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel, 65 x 116,5 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel, 64,8 x 64,6 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel, 64,8 x 64,6 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

HENRYK HERMANOWICZ

Wilno, Lituânia, 1912 - Cracóvia, Polônia, 1992

Cykl: Zakrawedzia Szarosc 21, c.1973

fotografia pb sobre papel, 61,9 x 45 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

Cykl: Zakrawedzia Szarosc 15, c.1973

fotografia pb sobre papel, 60,5 x 44,4 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

GILBERTO JIMÉNEZ

Lima, Peru, 1936

Sem título, 1971/72

nanquim, grafite e fotografia pb sobre papel sobre aglomerado de madeira, 85 x 60 cm

Doação artista

HEINER KIELHOLZ

Rheinfelden, Suíça, 1942

Cão Dálmata, 1971

acrílica e fotografia pb sobre tela sobre aglomerado de madeira, 240 x 360 cm

Aquisição MAC USP

BORIS KOSSOY

São Paulo, SP, Brasil, 1941

Após o Baile, 1971

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado de madeira, 70 x 90 cm

Doação artista

OLNEY KRUSE

São Paulo, SP, Brasil, 1939

Um Dia na Vida do Sr. João da Silva (Noite), 1970

guache, fotografia pb, lâminas e recortes de papel sobre papel, 69,9 x 100 cm

Doação artista

IVAN KUDRNA

Praga, República Tcheca, 1943

Sem título, 1972

Série Banho

fotografia pb sobre papel, 33,9 x 23,5 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Banho

fotografia pb sobre papel, 33,9 x 23,8 cm

Sem título, 1972

Série Banho

fotografia pb sobre papel, 33,7 x 23,7 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Banho

fotografia pb sobre papel, 33,9 x 23,8 cm

Sem título, 1972

Série Banho

fotografia pb sobre papel, 33,4 x 23,4 cm

Sem título, 1972

Série Banho

fotografia pb sobre papel, 33,8 x 23,7 cm

Sem título, 1972

Série Uma Tarde na Cachoeira

fotografia pb sobre papel, 17,2 x 22,7 cm

Sem título, 1972

Série Uma Tarde na Cachoeira

fotografia pb sobre papel, 22,8 x 17,2 cm

Sem título, 1972

Série Uma Tarde na Cachoeira

fotografia pb sobre papel, 22,8 x 17,3 cm

Sem título, 1972

Série Uma Tarde na Cachoeira

fotografia pb sobre papel, 17,2 x 22,7 cm

Sem título, 1972

Série Uma Tarde na Cachoeira

fotografia pb sobre papel, 17,4 x 22,7 cm

Sem título, 1972

Série Uma Tarde na Cachoeira

fotografia pb sobre papel, 22,7 x 17,2 cm

Sem título, 1972

Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Uma Tarde na Cachoeira
fotografia pb sobre papel, 22,7 x 17,3 cm
Aquisição MAC USP

ANNA KUTERA

Zgorzelec, Polônia, 1952

Do Ciclo Situações Estimuladas - Monólogo, 1976

caneta hidrográfica sobre fotografia pb
sobre papel, 23,7 x 144 cm
Doação artista

ANDRZEJ LACHOWICZ

Wrocław, Polônia, 1939

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel sobre madeira,
63 x 63 x 3,5 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

ZBIGNIEW LAGOCKI

Polônia, 1927 - Polônia, 2009

Sem título (Embalagem 2), c.1973

fotografia pb sobre papel, 58,6 x 48,1 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

EDUARDO LEONETTI

Argentina, 1946

Oferta e a Demanda, 1973

fotocópia e caneta hidrográfica sobre
papel, 27,9 x 21,6 cm

Doação artista

A Oferta e a Demanda II (O Curso da Revolução), 1973

fotocópia e caneta hidrográfica sobre
papel, 17 x 17 cm

Doação artista

JERZY LEWCZYNSKI

Tomaszow Lubelski, Polônia, 1924

Sem título (Tríptico), c.1973

fotografia pb sobre papel, 56,4 x 133,9 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

GEORGE LOVE

Charlotte, Carolina do Norte, E.U.A., 1937

Sem título, 1970

fotografia pb sobre papel sobre madeira,
100 x 150,5 x 3 cm

Doação artista

KRZYSZTOF MAJCHERT

Polônia, 1940
2009

Sem título (Par de Botas

Emolduradas), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre madeira,
82,5 x 112,3 x 2,5 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

KRZYSZTOF MALSKI

Polônia, 1933

Sem título (Açougue), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 59,7 x 118,8 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

AIETO MANETTI NETO

Caçapava, SP, Brasil, 1945

“English Heritage n° 333”, 1971

fotografia pb, acrílica e impresso sobre
papel, 60,7 x 60,7 cm

Prêmio Aquisição V Jovem Arte

Contemporânea

JONIER MARIN (ORG.) ET AL.

Papel e Lápis, 1976

fotocópia sobre papel
Doação Jonier Marin

Papel e Lápis, 1975/76

fotocópia sobre papel encadernado com
grampo, 33 x 21,5 x 0,2 cm

Doação Jonier Marin

CRISTIANO MASCARO

Catanduva, SP, Brasil, 1944

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 27,3 x 40,2 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 27,3 x 40,3 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 40,1 x 27,4 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 40,3 x 27,2 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 27,3 x 40,3 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 40,2 x 27,3 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 40,3 x 27,4 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 27,4 x 40,4 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 40,2 x 27,2 cm

Aquisição MAC USP

Sem título, 1969

Série O Enterro de Barrientos

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado
de madeira, 40,3 x 27,3 cm

Aquisição MAC USP

J. MEDEIROS (ED.); J. BLAINE; J. BRANCO;

P. BRUSCKY; M. CIRNE; C. H. DANTAS; L. F.

DUCH; FALVES SILVA; E. GOSSON; A. KLAFKE;

U. LISBOA; M. LYRIO; D. METIDIERI; PEDRO

OSMAR; P. J. RIBEIRO E VÂNIA LUCILA VALÉRIO

Povis 2 - Projeto 18, 1977

carimbo, colagem, giz de cera, offset e
fotocópia sobre papel e envelope kraft,

32,4 x 23 cm

Doação artista

ISIDORO VALCÁRCCEL MEDINA

Murcia, Espanha, 1937

12 Exercícios de Medição sobre a Cidade de Córdoba, 1974

fotocópia e heliografia sobre papel,
130 x 340 cm

Doação artista

Definição do Lugar Habitual, 1975

datilografia, fotografia pb e offset sobre
papel colados sobre hidrográfica sobre
papel, 38,1 x 82,4 cm

Doação artista

Retratos de Rua, 1975

Série 3 Ejercicios

datilografia, fotografia pb, caneta

hidrográfica e tipografia sobre papel colados
sobre papel, 35,3 x 100,2 cm

Doação artista

Retratos de Estúdio, 1976

Série 3 Ejercicios

datilografia, fotografia pb, caneta

hidrográfica e tipografia sobre papel colados
sobre papel, 35,3 x 100,2 cm

Doação artista

Homens Anúncio, 1976

Série 3 Ejercicios

datilografia, fotografia pb, caneta

hidrográfica e tipografia sobre papel colados
sobre papel, 35,3 x 100,2 cm

Doação artista

Cartões Ilustrados, 1975

datilografia, fotografia em cores e tipografia
sobre papel e fita adesiva colados sobre
hirográfica sobre papel, 35,4 x 100,7 cm

Doação artista

Sem título e O Sena por Paris, 1975

datilografia e fotocópia sobre papel colados
sobre hidrográfica sobre papel,

35,2 x 63,3 cm

Doação artista

3 Mulheres, 3 Posturas, 3

Posições Relativas, 1976

fotocópia sobre papel colado sobre papel,
115,3 x 51,4 cm

Doação artista

12 Exercícios de Medição sobre a Cidade de Córdoba, 1974

fotocópia e caneta hidrográfica sobre papel colados sobre papel e heliografia sobre papel, 101,8 x 507 cm

Doação artista

Informe e Resumo Geral de

Atividades na América do Sul, 1976

carimbo e fotocópia sobre papel, 31,5 x 21,5 cm

Doação artista

Ano Novo, Textos Velhos, 1978

fotocópia sobre papel, 21,4 x 94,2 cm

Doação artista

ANTONI MIKOLAJCZYK

Siemianowice, Polônia, 1939 - Lodz, Polônia, 2000

Sem título (Homem em Tamanho Natural), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado de madeira, 173,5 x 62 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título (Cabeça), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado de madeira, 67,5 x 66,5 x 2,3 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

MARTA MINUJÍN

Buenos Aires, Argentina, 1943

Repolhos, 1977

Série Arte Agrícola em Ação

fotografia pb sobre papel, 76 x 216 cm

Doação artista

ANTONI MUNTADAS

Barcelona, Espanha, 1942

Reflexões sobre a Morte, 1973

diapositivo em cores 35 mm

Doação artista

JOSEF MYSZKOWSKI

Sem título (Figura Bipartida), c.1973

fotografia pb sobre papel sobre aglomerado de madeira, 120,5 x 134,5 x 1 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

WACLAW NOWAK

Krakow, Polônia, 1924 - Krakow, Polônia, 1976

Sem título (Os Alvos), 1970

fotografia pb sobre papel, 49,1 x 59,6 cm

Doação Consulado Geral da Polônia

DÁMASO OGAZ

Santiago, Chile, 1924 - Caracas, Venezuela, 1990

Dámaso Ogaz Condenado a 473

Dias de Silêncio, 1977

fotocópia e carimbo sobre papel,

35,4 x 21,5 cm

Doação artista

Cacosyntheton, 1976

fotocópia e carimbo sobre papel,

35,4 x 21,5 cm

Doação artista

Proposição Visual, c.1978

fotocópia e caneta hidrográfica sobre cartão postal, 10,1 x 14,6 cm

Doação artista

A Arte é uma Prova de Telegen a

Dámaso Ogaz, c.1978

tipografia e carimbo sobre saco de papel, tipografia sobre cartão postal, barbante e fotografia em cores sobre papel,

33,2 x 12,5 cm

Doação artista

ROBERTO OKUMURA

Apucarana, PR, Brasil, 1952

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,6 x 22,8 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,5 x 23 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,7 x 23 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,6 x 22,8 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,6 x 22,7 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,6 x 23,3 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,6 x 22,8 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,7 x 23,1 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Movimento do Silêncio

fotografia pb sobre papel, 14,6 x 22,8 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15,2 x 22,9 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15,1 x 22,8 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15 x 22,9 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15,1 x 22,8 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15,1 x 22,9 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15,1 x 22,9 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15 x 22,6 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15,1 x 22,9 cm

Doação artista

Sem título, 1976

Série Situação

fotografia pb sobre papel, 15,2 x 22,9 cm

Doação artista

DOV OR NER

Paris, França, 1927

Reciclagem 1977 - MAC e o Museu dos Museus, 1977

Série Museum of Museum

diapositivo em cores 35 mm e datilografia sobre papel

JEAN OTTH

Lausanne, Suíça, 1940

Limite, 1973

Série Video Tape

fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm

Doação artista

Limite, 1973

Série Video Tape

fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm

Doação artista

Limite, 1973

Série Video Tape

fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm

Doação artista

Limite, 1973

Série Video Tape

fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm

Doação artista

Limite A, 1973

Série Video Tape

fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm

Doação artista

Limite A, 1973

Série Video Tape
fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm
Doação artista

Limite A, 1973

Série Video Tape
fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm
Doação artista

Limite B, 1973

Série Video Tape
fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm
Doação artista

Limite E, 1973

Série Video Tape
fotografia pb sobre papel, 74,7 x 100 cm
Doação artista

Limite E, 1973

Série Video Tape
fotografia pb sobre papel, 74,71 x 100 cm
Doação artista

Interrogações Plásticas, 1971

Série N° III
diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 2,3 cm
Aquisição MAC USP

Masculino Feminino, 1971

Série N° IV
diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 2,3 cm
Aquisição MAC USP

Os Limites, 1971

Série N° XXII
diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 2,3 cm
Aquisição MAC USP

“Land Art”, 1971

Série N° VIII
diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 2,3 cm
Aquisição MAC USP

Sombras, 1971

Série N° IX
diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 2,3 cm
Aquisição MAC USP

Bloco de Gelo, 1971

Série N° VI
diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 2,3 cm
Aquisição MAC USP

OSWALDO TAKESHI OYAKAWA

Espaço Circular, s.d.
fotografia pb sobre papel, 24,1 x 30 cm
Doação MAC USP

CLEMENTE PADÍN

Lascano, Rocha, Uruguai, 1939

O Artista Está a Serviço da Comunidade, 1974

fotografia pb sobre papel, 16,4 x 111 cm
Doação artista

Instrumentos/74: Instrumentos Mecânicos para o Controle da Informação, 1974

Série OVUM
caneta hidrográfica, fotocópia, recorte de papel com revestimento vinílico e pirografia sobre papel encadernado com grampos, 15,1 x 11,1 cm
Doação artista

CLEMENTE PADÍN (ED.) ET AL.

OVUM, 1973

offset, fotocópia, fotografia pb e em cores, recorte de jornal e de revista, carimbo, fita adesiva, caneta hidrográfica e datilografia sobre papel encadernado com grampos, 28 x 21,9 x 0,2 cm

Doação Clemente Padín

OVUM, 1974

offset, fotocópia, recorte de jornal, carimbo, caneta hidrográfica e etiqueta sobre papel encadernado com grampos, 30 x 29,9 x 0,2 cm

Doação Clemente Padín

OVUM, 1974

offset, fotocópia, carimbo, caneta hidrográfica e etiqueta sobre papel encadernado com grampos, 30,3 x 20,8 x 0,2 cm

Doação Clemente Padín

OVUM, 1973

offset, fotocópia, recorte de papel e carimbo sobre papel encadernado com grampos, 30 x 20,9 x 0,2 cm

Doação Clemente Padín

OVUM, 1975

offset, fotocópia, mimeografia, carimbo e pirografia sobre papel encadernado com grampos, 31,8 x 22,1 x 0,2 cm
Doação Clemente Padín

OVUM, 1976

offset, fotocópia, caneta hidrográfica, etiqueta, carimbo e giz de cera sobre papel encadernado com grampos, 31,8 x 22,1 x 0,2 cm
Doação Clemente Padín

OVUM, 1977

offset, caneta esferográfica, carimbo, fotocópia e recorte de cartão perfurado sobre papel encadernado com grampos, 31,3 x 21,9 x 0,2 cm
Doação Clemente Padín

Para uma Linguagem da Ação, c.1977

fotocópia sobre papel encadernado com grampos, 11,9 x 10,7 cm
Doação Clemente Padín

HERMANN PAINITZ

Viena, Áustria, 1938

Retrato de Erika Mis 1, 1971

grafite, crayon, nanquim, recortes de cartão e fotografia pb sobre papel, 61 x 83,2 x cm
Aquisição MAC USP

LETÍCIA PARENTE

Salvador, BA, Brasil, 1930 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1991

Sem título, 1974

Série Mulheres
fotocópia sobre papel colado sobre papel, 46,5 x 35 cm
Doação artista

Sem título, 1974

Série Mulheres
fotocópia sobre papel colado sobre papel, 47 x 35,1 cm
Doação artista

Sem título, 1974

Série Mulheres
fotocópia sobre papel colado sobre papel, 46,5 x 35,1 cm
Doação artista

Sem título, 1974

Série Casa
fotocópia sobre papel colado sobre papel, 35 x 47 cm
Doação artista

Projeto 158-1 Transformação: Picnicio-astênico (Kretschmer) A, 1975

fotografia pb sobre papel, 59,8 x 50 cm
Doação artista

Projeto 158-2 Transformação: Picnicio-astênico (Kretschmer) B, 1975

fotografia pb sobre papel, 59,8 x 50 cm
Doação artista

LUIS PAZOS

La Plata, Argentina, 1940

A Cidade Possuída pelos Demônios, 1972/73

fotografia pb sobre papel, 86,1 x 58 cm
Doação artista

RAMÓN PEREIRA

La Plata, Argentina, 1943

Espelho Opaco, 1977

fotocópia sobre papel, 66,2 x 132 cm
Doação artista

PAWEL PIERSCINSKI

Kielce, Polônia, 1938

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel, 59,2 x 45,2 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título, C.1973

fotografia pb sobre papel, 46,3 x 58,6 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

JULIO PLAZA

Madri, Espanha, 1938 - São Paulo, SP, Brasil, 2003

Evolução / Revolução, 1971

fotografia pb sobre papel, 76 x 78 cm
Doação artista

C.O.I.T.A.D.A. versus S.T.R.I.P., 1977

fotocópia sobre papel, 31,3 x 21,5 cm
Doação artista

Arte Burgue\$á, 1977

fotocópia sobre papel, 31,4 x 21,4 cm
Doação artista

WOJCIECH PLEWINSKI

Varsóvia, Polônia, 1928 -

oyklu Lusterka, c.1973

fotografia pb sobre papel, 48,9 x 58,5 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

FÉLIKS PODSIADLY

Drocourt, Nord-Pas-De-Calais, França, 1936

Metamorfose, c.1977

acrílica e letra adesiva sobre fotografia pb
sobre papel, 71,4 x 72 cm
Doação artista

ALFREDO PORTILLOS

Buenos Aires, Argentina, 1928

Caixa com Sabonetes para

Distintas Classes Sociais, 1975

caixa de madeira, sabonete embalado em
papel de seda, sabão embalado em jornal,
nanquim e fotografia pb sobre papel,
5 x 26 x 9 cm
Doação artista

JADWIGA PRZYBYLAK

Varsóvia, Polônia, 1929

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel sobre tecido e
cartolina, 99,5 x 123,2 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

SANTIAGO REBOLLEDO

Bogotá, Colômbia, 1951

Sem título, c.1977

fotocópia e carimbo sobre papel
encadernado com cola, 20,8 x 27,8 x 0,5 cm
Doação artista

Sem título, c.1977

fotocópia e carimbo e guache sobre papel
encadernado com cola, 27,3 x 21,5 x 0,4 cm
Doação artista

CONSTANTINO IGNÁCIO RIEMMA

Promissão, SP, Brasil, 1942

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

Sem título, 1973

fotografia pb sobre papel, 39,9 x 30,2 cm
Doação artista

JOZEF ROBAKOWSKI

Poznan, Polônia, 1939

Autorretrato Espacial, 1969

fotografia pb sobre papel sobre madeira,
78,5 x 65,5 x 25,5 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

JUAN CARLOS ROMERO

Avellaneda, Argentina, 1931

Violência, 1972/74

offset, fotocópia e xilografia sobre papel,
125,5 x 118 cm
Doação artista

HILDEGARD ROSENTHAL

Frankfurt, Alemanha, 1913 - São Paulo, SP,
Brasil, 1990

Praça da Sé I, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,8 x 63,5 cm
Doação artista

Praça da Sé II, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,5 x 62,3 cm
Doação artista

Praça da Sé III, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 50,2 x 59,8 cm
Doação artista

Rua Direita, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 62,5 x 43,5 cm
Doação artista

Rua Bráulio Gomes, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44,7 x 63,3 cm
Doação artista

Praça da Bandeira / Piques, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 64,5 x 44,3 cm
Doação artista

Viaduto do Chá, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,7 x 62,5 cm
Doação artista

**Rua Conselheiro Crispiniano,
Esquina da 24 de Maio, 1939**

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,8 x 62 cm
Doação artista

Biblioteca em Construção, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 61,5 x 43,7 cm
Doação artista

Avenida São João, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 63 x 43,8 cm
Doação artista

São Paulo à Noite, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,5 x 61,5 cm
Doação artista

Companhia Telefônica, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 62 x 43,8 cm
Doação artista

Rua Marconi, 1939

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 61,2 x 43,8 cm
Doação artista

**Inauguração do Estádio do
Pacaembu I, 1940**

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,9 x 63,1 cm
Doação artista

**Inauguração do Estádio do
Pacaembu II, 1940**

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44 x 62,3 cm
Doação artista

**Inauguração do Estádio do
Pacaembu III, 1940**

Série Cidade de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,8 x 60,8 cm
Doação artista

Feira do Largo do Arouche I, 1938

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44 x 63,1 cm
Doação artista

Feira do Largo do Arouche II, 1938

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44,4 x 62,2 cm
Doação artista

Feira do Largo do Arouche III, 1938

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44,4 x 63,4 cm
Doação artista

Feira do Largo do Arouche IV, 1938

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 45,5 x 63,2 cm
Doação artista

Feira do Largo do Arouche V, 1938

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,6 x 61,9 cm
Doação artista

Realejo, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44,1 x 63 cm
Doação artista

Engraxate, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,7 x 62,4 cm
Doação artista

Perto do Mercado, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,7 x 62,7 cm
Doação artista

Mercado, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,8 x 62,5 cm
Doação artista

Vila Operária na Água Branca, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44 x 62,2 cm
Doação artista

Futebol, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 43,6 x 62,1 cm
Doação artista

Jornaleiro, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44,3 x 62,1 cm
Doação artista

Bonde I, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 44,9 x 62,1 cm
Doação artista

Bonde II, 1939

Série Flagrantes de São Paulo
fotografia pb sobre papel, 50,3 x 59,9 cm
Doação artista

Bram Van Velde, 1937

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 44,7 x 61,2 cm
Doação artista

Alexandre Brailowski, 1938

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 44 x 63 cm
Doação artista

Mário Podrecca, 1938

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 44,6 x 63,8 cm
Doação artista

Chinita Ullman, 1938

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 62,5 x 43,8 cm
Doação artista

Guilherme de Almeida, 1938

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 44 x 64 cm
Doação artista

Flávio de Carvalho, 1938

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 50,1 x 59,8 cm
Doação artista

Yolanda Mohalyi, 1938

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 62,7 x 47,4 cm
Doação artista

Paulo Rossi Osir, 1939

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 63,8 x 50,8 cm
Doação artista

Elizabeth Nobiling, 1939

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 59,8 x 50,2 cm
Doação artista

Herbert Moses, 1939

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 62 x 52,1 cm
Doação artista

Roger Bastide, 1940

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 50,7 x 63 cm
Doação artista

Lucy Citti Ferreira, 1941

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 67,4 x 52,8 cm
Doação artista

Jorge Amado, 1941

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 64,2 x 50,8 cm
Doação artista

Barão de Itararé, 1941

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 51 x 63,8 cm
Doação artista

Max Brand, 1941

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 62,5 x 51,2 cm
Doação artista

Belmonte, 1941

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 62,2 x 52,1 cm
Doação artista

Alfredo Volpi, 1942

Série Retratos
fotografia pb sobre papel, 51,2 x 61,5 cm
Doação artista

Anatol Rosenfeld, 1956

fotografia pb sobre papel, 55,2 x 50,2 cm
Doação artista

Segall executando “Navio de Emigrantes”, 1939/41

Série Artistas e Ateliês
fotografia pb sobre papel, 47,2 x 62,5 cm
Doação artista

Ateliê de Segall / Lucy Citti Ferreira posando para “Moça com Sanfona”, 1941

Série Artistas e Ateliês
fotografia pb sobre papel, 50,5 x 64 cm
Doação artista

Ateliê de Segall / Lucy Citti Ferreira posando para “Moça com Livros”, 1941

Série Artistas e Ateliês
fotografia pb sobre papel, 53,5 x 65,8 cm
Doação artista

Ateliê de Segall / Retratos de Lucy, 1942

Série Artistas e Ateliês
fotografia pb sobre papel, 43,7 x 63 cm
Doação artista

Ateliê da Osirarte / Paulo Rossi Osir, Hilde Weber e Alfredo Volpi, 1942

Série Artistas e Ateliês
fotografia pb sobre papel, 52,3 x 61,7 cm
Doação artista

São Miguel, 1938

Série Brasil Pitoresco
fotografia pb sobre papel, 62 x 50,8 cm
Doação artista

Estrada de Juquiá, 1938

Série Brasil Pitoresco
fotografia pb sobre papel, 43,5 x 63,3 cm
Doação artista

Estrada do Litoral, 1938

Série Brasil Pitoresco
fotografia pb sobre papel, 43,7 x 62,6 cm
Doação artista

Cananéia: Instrumentos Antigos, 1938

Série Brasil Pitoresco
fotografia pb sobre papel, 44 x 62,5 cm
Doação artista

102 Anos, 1938

Série Brasil Pitoresco
fotografia pb sobre papel, 43,9 x 62,3 cm
Doação artista

Romeiros I, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 43,5 x 61,7 cm
Doação artista

Romeiros II, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 62 x 44 cm
Doação artista

Romeiros III, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 43,5 x 63 cm
Doação artista

Romeiros IV, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 43,4 x 62,5 cm
Doação artista

Banda, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 62,7 x 43,5 cm
Doação artista

Espera, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 44 x 62,5 cm
Doação artista

Igreja de Pirapora, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 64 x 44,5 cm
Doação artista

Saindo da Igreja, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 59,8 x 50 cm
Doação artista

Na Praça, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 43,5 x 62,2 cm
Doação artista

Mendigos, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 43,4 x 62 cm
Doação artista

Lambe-lambe, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 43,7 x 61,8 cm
Doação artista

Roda, 1938

Série Pirapora
fotografia pb sobre papel, 43,6 x 61,2 cm
Doação artista

Tarefa, 1939

Série Professores no Interior
fotografia pb sobre papel, 62,1 x 43,6 cm
Doação artista

Professora e Aluna, 1939

Série Professores no Interior
fotografia pb sobre papel, 62,2 x 44 cm
Doação artista

Volta, 1939

Série Professores no Interior
fotografia pb sobre papel, 44,8 x 62 cm
Doação artista

Pequenos Sitiantes, 1939

Série São Miguel
fotografia pb sobre papel, 61,6 x 43,4 cm
Doação artista

Pequenos Sitiantes II, 1939

Série São Miguel
fotografia pb sobre papel, 43,5 x 62,9 cm
Doação artista

Pequenos Sitiantes III, 1939

Série São Miguel
fotografia pb sobre papel, 62 x 43 cm
Doação artista

Pequenos Sitiantes IV, 1939

Série São Miguel
fotografia pb sobre papel, 62,5 x 43,5 cm
Doação artista

Pequenos Sitiantes V, 1939

Série São Miguel
fotografia pb sobre papel, 43,7 x 63,2 cm
Doação artista

Vista de Plantação, 1939

Série Plantação de Chá
fotografia pb sobre papel, 43,5 x 62,9 cm
Doação artista

Colhendo, 1939

Série Plantação de Chá
fotografia pb sobre papel, 61,8 x 44,3 cm
Doação artista

Reunião, 1939

Série Plantação de Chá
fotografia pb sobre papel, 43,8 x 63,1 cm
Doação artista

ANDRZEJ ROZYCKI

Baranavichy, Bielorrússia, 1942

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel, 62,1 x 77 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel, 93,6 x 60,5 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

ZOFIA RYDET

Stanislawow, Ucrânia, 1911
Gliwice, Polônia, 1997

Sem título, c.1973

fotografia pb sobre papel sobre isopor,
100,6 x 71 x 2 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

EUCLIDES SANDOVAL

Franca, SP, Brasil, 1935

Sem título, 1972

Série Criança e Cadeiras
fotografia pb sobre papel sobre cartão,
27,9 x 23,4 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Criança e Cadeiras
fotografia pb sobre papel sobre cartão,
24 x 29,7 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Criança e Cadeiras
fotografia pb sobre papel sobre cartão,
21 x 26,6 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Criança e Cadeiras
fotografia pb sobre papel sobre cartão,
23 x 29,2 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Criança e Cadeiras
fotografia pb sobre papel sobre cartão,
23,4 x 30 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Criança e Cadeiras
fotografia pb sobre papel sobre cartão,
27,4 x 23,3 cm
Aquisição MAC USP

Sem título, 1972

Série Criança e Cadeiras
fotografia pb sobre papel sobre cartão,
22,6 x 29,9 cm
Aquisição MAC USP

ALDO SIMONCINI

Palermo, Itália, 1938

Refrações, 1968

fotografia pb sobre papel, 24,4 x 18 cm
Doação artista

REGINA VATER

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1943

Paradisse 2, 1974/75

fotografia em cores sobre papel,
10,5 x 20,8 cm
Doação artista

ANTÔNIO CARLOS DE VIANNA ANTUNES

Porto Alegre, RS, Brasil, 1945

Abstrações Ritmadas, s.d.

fotografia pb sobre papel, 23,6 x 18,1 cm
Aquisição MAC USP

Molduras, s.d.

fotografia pb sobre papel, 24 x 18,1 cm
Aquisição MAC USP

KARL VOGT

Bremen, Alemanha, 1937

Projeto Arco-íris, 1974

diapositivo em cores 35 mm, texto
datilografado, recortes de offset, lápis-de-cor
sobre recorte de offset em cores e caneta
hidrográfica e grafite sobre recortes de papel
sobre cartão, 29,7 x 84 cm
Doação artista

WOLF VOSTELL

Leverkusen, Alemanha, 1932
Berlim, Alemanha, 1998

Projeto Coelho da Páscoa, 1976/77

fotocópia, offset, caneta esferográfica e
adesivo sobre papel encadernado com
grampo, 29,6 x 21 x 0,1 cm
Doação artista

ZDZISLAW WALTER

Struj, Polônia, 1930 - Polônia, 2013

Sem título (Cavalinho Alado), c.1973

madeira e fotografia pb sobre papel sobre
madeira, 88,5 x 32 x 85 cm
Doação Consulado Geral da Polônia

KRYSZTOF WODICZKO

Varsóvia, Polônia, 1943

Veículo, 1973

fotografia pb sobre papel, 25,6 x 82 cm
Doação artista

CARLOS ZILIO

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1944

Documentação Fotográfica de um Objeto, 1974

fotocópia sobre papel em pasta de plástico,
29,7 x 24,4 x 1,8 cm
Doação artista

Para um Jovem de Brilhante Futuro, 1974

fotografia pb e offset sobre papel,
11,6 x 18 x cm
Doação artista

Para um Jovem de Brilhante Futuro, 1973/74

valise com pregos de aço, offset sobre
cartão, datilografia e fotocópia sobre papel e
diapositivo pb 35mm, 200 x 150 x 150 cm
Doação artista

Carlos Roberto F. Brandão
MAC USP Director

It is with great pleasure that the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) returns to the *MAC Essential collection*, begun in 2010, which so far is composed of fourteen volumes. The series serves as a guide and as an introduction to the research produced at MAC USP, in an accessible and easy-to-use format, designed to increase public access to the heritage under the Museum's custody. It also divulges the rich thinking constructed in the Museum on modern and contemporary art, aimed at researchers and those interested in the aspects that make up the institution's programs.

The collection deals with four themes: the volumes dedicated to the *Exhibitions* show samples of the collection or related to it, with curatorial texts and the list of the exhibited works; *Seminars* combine and comment on the results of events, including symposia, congresses, etc. In the volumes that deal with *Research*, the aim is to disseminate studies on themes related to the MAC USP collection or to the institution; while the theme *Collection: Other Approaches* deals specifically with the MAC USP collection, its status, conservation, evolution and perspectives.

At this moment, MAC USP presents six additional volumes, sponsored by the Provost of Culture and University Extension of USP, which we would like to acknowledge. These new titles include: *New Acquisitions of the Collection*, *Another Collection of the MAC USP*, *Guide to the MAC USP Collection*, *Uncertain Boundaries: Art and Photography in the MAC USP Collection (1963-1978)*, *Terra Brasilis: Brazilian Art in the MAC USP Conceptual Collection* and *About Exhibitions: Conceptualism in Exhibitions at MAC USP (2000-2015)*.

Uncertain Boundaries: Art and Photography in the MAC USP Collection (1963-1978) deals with the process of legitimizing photography by the art system in Brazil, using the MAC USP as a case study. It analyzes the formation of the photographic collection of the Museum under the management of Professor Walter Zanini between 1963 and 1978, taking into account the exhibitions held and the debates that took place in the Museum. It permits understanding of the Museum's collection of photography in its historicity, pointing to new readings possible from the relationships that can be established between the different sets of works previously thought of in isolation. The book also has a listing of photographs and related works incorporated into the collection in the period.

In short, the *MAC Essential* collection will help MAC USP continue to act as a critical and attentive academic counterpoint to the pressures of the current homogenizing art circuit. These publications, when they investigate in greater depth the singular dimension of the works in our collection, will make it possible to compare the recent past with the present and determine what is genuinely new and contemporary at present.

IMAGE IN EXPANDED FIELD: RETHINKING PHOTOGRAPHY IN THE MAC USP COLLECTION

Accurately delimiting the set of works belonging to the photographic field in the MAC USP collection is no simple task. The process of assimilation of photography by the Museum took place in the 1970s on two fronts. On one side was the photograph, evaluated for its aesthetic qualities, and on the other, the photograph inserted in the broader discussion of contemporary art. The former was the so-called author's photography, or artistic photography, which obeyed the format of the two-dimensional copy on paper. The latter was experimental photography, or photolanguage, according to the nomenclature of the time, which could assume the most varied formats, from the artist's book, through objects, to installations. These were two instances of institutional legitimacy, antagonistic in their premises, which contributed to characterizing the "multimedia collectivism" to which MAC USP dedicated itself in those years.

This publication aims to bring together and systematize the results of the efforts I have made over the past nine years as a researcher and curator of the MAC USP, in order to give intelligibility to the presence of the photographic in the museum in its early years. This phenomenon, which nowadays arouses great interest due to the omnipresence of photography in the contemporary art system, still lacks investigations allowing us to comprehend in a broader way the positioning of the various Brazilian museological institutions in relation to the photographic image, the relations eventually established between the market and international circuit, as well as exhibitions and acquisitions policies in the area. The material gathered here is intended to contribute to the development of the bibliography on the subject.

The book is divided into three sessions: the first presents the essay *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. A chapter from the author's thesis, this essay was originally published in the *Anais do Museu Paulista*, and investigates the presence of photography at MAC USP between 1963 and 1978 during the management of its first director, Professor Walter Zanini. In order to contextualize the actions of the MAC USP, the initiatives of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) and the Bienal de São Paulo were also investigated in the period from the foundation of these institutions to the end of the 1970s. The panorama that has been outlined, based on this essay, points to the moment of institutionalization of photography in Brazil. This involves not only the holding of the first photography exhibitions in museums, as an artistic modality, but also their incorporation into museum collections and the interest of the wider press in the theme. It was decided to republish the essay in its original format, with updated notes.

The second session brings together the material produced for the exhibition *Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP*, which was shown at the Museum's headquarters in Ibirapuera Park between September 28, 2013 and May 3, 2015. Here, curatorial text, texts and writings written for each of the segments of the show are reproduced¹⁶⁶, in addition to the list of works and records of the exhibition space. The curatorship of the exhibition was based on research presented in the first session of this book. Around the nuclei of works incorporated to the MAC USP collection, in the 1970s, works of the collection from different periods were arranged. The exhibition also included photographs of the Banco Santos Collection, under the temporary custody of the Museum since 2005. The exhibition allowed us to identify recurrences of procedures and concerns in artists from different origins and

¹⁶⁶ The texts and the entries are unpublished and were not included in the exhibition.

generations, explaining the phenomenon of the dissolution of boundaries between art and photography based on a concrete collection, which also allowed us to rethink the institutional history of the Museum based on new parameters. An additional contribution of this exhibition was the exhibition of a significant number of works that, since their entry into the collection in the 1970s, had not been presented to the public again due to their delicate state of conservation¹⁶⁷.

Finally, the third and last session of this book provides a list of 443 works, incorporated into the MAC USP collection between 1963 and 1978, the techniques of which are in some way related to processes of photographic origin. The disclosure of this listing, however, requires some clarification. This is an incomplete list, prepared by the Documentation and Cataloging Section of the museum, which includes only works cataloged until June 2017. This means that works belonging to the conceptual art collection may have been excluded from this list, since some of them need to undergo a catalogue review to become part of the database of the collection. Also in relation to this list, closer examination will show that the cataloging of the works does not meet the current rules of technical description specific to the area of photography. The reason for this mismatch can be found in the very history of the incorporation of photography into the MAC USP collection, which from the beginning prioritized its insertion in the wider territory of contemporary art, beyond its specificities as a technique¹⁶⁸.

Finally, the reader may wonder: why deal with the photographic in the museum and not photography? The very history of the formation of the MAC USP collection already leads us to an answer. Before, however, it arises from the reading of the first session of this book, we borrow the words of Philippe Dubois, for whom it is necessary "to tender photographic as a possible definition of a way of being in the world, as a state of looking and thinking"¹⁶⁹. In addition to searching for certain technical procedures in the MAC USP collection, we are interested in investigating the works, ways of being and thinking which, directly or indirectly, photography has taught us.

¹⁶⁷ According to an internal report provided by the curator of the MAC USP Paper Laboratory, Rejane Elias, just over 50% of the works selected for the exhibition had to undergo a process of conservation or restoration. Two professionals from the *L3 Conservation of Collections*, Leandro Melo and Leticia Dalla Valle, who, together with Elias, performed the necessary interventions on the Museum's own premises. Most of the problems identified in the works were due to "fragilities arising from their constitutive process and the structure of materials used by artists", as the report points out. The unusual characteristics of most of the works selected, such as photos glued on wood and fabric, for example, was one of the most recurring problems. In addition, the poster-format photographs, as was common in the 1970s, also needed to undergo similar treatment, such as works by Cristiano Mascaro, Maureen Bisilliat and Boris Kossoy.

¹⁶⁸ We calculate that in the near future it will be necessary to carry out a catalogue review project of all the works belonging to the MAC USP collection belonging to the photographic field. The updating of the cataloging, according to these parameters, is due not only to the importance that photography has acquired in contemporary art in recent decades, but also to the complexity of the images derived from the digital technologies that have been incorporated into the collection in recent years. Some specific questions can be found at the end of the text of Session 1 of this book.

¹⁶⁹ See DUBOIS, Philippe. *Le regard photographique de Roland Barthes*. Apud: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*, São Paulo, Hucitec, 1998, p.11. I first came across the concept of "photographic" in Rosalind Krauss's book, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, originally published in France by Macula in 1990. In Portuguese, the concept was used by Etienne Samain to name the collection he organized in 1998, quoted above.

FROM PHOTOGRAPHY AS ART TO ART AS PHOTOGRAPHY: THE EXPERIENCE OF THE MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO IN THE 1970s.

The possibility of integrating the thematic project – *Lugares e modos críticos da arte contemporânea nos museus* - motivated me to formalize a piece of research, the central objective of which is to rescue the process of legitimation of photography by the art system in Brazil, with the main focus on the museum¹⁷⁰. In order to do this, I started from the assumption that the museum is one of the fundamental instances of the art system, and its work has in-depth unfolding in the field of criticism and art history. By art system, I mean a complex network of agents that confers social meaning to the work of art¹⁷¹, and, by legitimation, the result of diverse strategies, carried out by these same agents to obtain recognition, from their peers, of certain modalities of works or artistic practices, in observance of certain systems of shared values¹⁷². In this interpretative line, the museum, as a normalizing institution, establishes standards of legitimacy for different artistic practices, by means of diverse strategies, especially through the expositions it holds, through the publications it organizes or endorses, and through the policy of incorporation of works into its collection^{173*}.

¹⁷⁰ This essay is the partial result of research carried out for the Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) in the 2005-2009 period. To undertake this, the archives of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, the Museum of Modern Art of New York and the Fundação Bienal de São Paulo (Wanda Svevo Archive) were consulted. Originally published in the *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. ser. Vol. 16, n. 2, pp. 131-173, Jul-Dec. 2008.

¹⁷¹ This network of agents includes artists, dealers and gallery owners, collectors, critics, academics, curators, directors and professionals from museums and cultural institutions, editors of specialized publications or publicity, among others. The composition of this network varies according to the period and countries considered. For more on modern and contemporary art as a system, see Anne Cauquelin (1992).

¹⁷² Etymologically, the origin of Legitimacy is linked to the word law. "Legitimacy is a concept of political-juridical origin that designates the recognition, by the institutions of power, and according to discursive articulations that the same power dominates, of certain social facts, whether they are processes or objects. As a social product, literature has been subject to such legitimacy from the very beginning". We can say that this phenomenon also occurs with art in general and photography in particular. See: Electronic Dictionary of Literary Terms, available at: <<http://www.fchsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/legitimacao.htm>>. Accessed in December 2007.

¹⁷³ The term collection and archive will be used in this essay following the suggestion of Maria Cecília França Lourenço: "We differentiate collection from archive, not so much by the etymological sense, because they practically coincide in the agglutinating intent." The word collection is associated with voluntarisms, in that a subject chooses objects as a revealing part of their existence, whether for pleasure, caprice, amulet or vanity ... it indicates a closed and private set, transferred or not to institutions. The choice of the word archive for connected segments, according to a museological project, is intentional here ... It presupposes the debate and the election of criteria, the establishment of a goal plan, within standards specially formulated according to the existing reality". See. Maria Cecília França Lourenço (1999, p.13).

* In a recent publication, sociologists Nathalie Heinich and Roberta Shapiro propose a study of what they call an artifact, in which they address certain types of production and/or phenomena, including photography. For the authors, legitimation is one of the stages of the process of artifactation. See: Nathalie Heinich and Roberta Shapiro (2012 and 2013).

The history of institutions and their role in shaping value systems in a given area of knowledge has long been considered an object of research by Sociology. The same is not true of art. In defending the autonomy of the work of art and the privileged subjectivity of the artist as determining factors of the meaning of art in modern society, modernist aesthetic theory underestimated the role of institutions in the shaping of artistic values. It was only after the 1970s, with the advent of so-called postmodern critique, that interest in the institutionalization processes of art gained ground in the work of authors like Rosalind Krauss, Douglas Crimp and Abigail Salomon-Goudeau, to name but a few of the names, whose theoretical production refers more directly to photography¹⁷⁴. It is not by chance that some of these authors took advantage of the questions raised by the assimilation of photography by the museum to base their reflections on the institutionalization of modern and contemporary art and to highlight its paradoxes. In Brazil, only recently has the institutionalization of modern and contemporary art begun to be seen as an object of academic research in a more systematic way¹⁷⁵. Still, few studies have been devoted to the assimilation of photography by national museums¹⁷⁶. It was, therefore, with the intention of operating within this gap that I started this research project.

The first stage of this investigation, carried out between 2005 and 2007, dealt with the process of formation of the photographic collection of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. The choice of the MAC USP was due not only to my professional relationship with the institution, but mainly to the peculiarities of its trajectory. Founded in 1963, it was the first contemporary art museum in the country and its origin was linked to the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) and the Bienal de São Paulo. These primordial connections and their status as a university museum seemed to give MAC USP a complex trajectory particularly conducive to undertaking this study. The university museums constitute a double reference in the art system: in addition to playing the role of museological institution, the foundation principle of all the activities they develop is the production of academic knowledge. The university linkage gives this type of museum relative autonomy in relation to the art market, which occurs even more clearly during the period covered by this essay, when there was still no structured art system in the country.

Initially, I will deal with the process of incorporating photography by the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP). Then, in general, I will approach the presence of photography at the Bienal, to finally analyze the experience of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo in the 1970s. The time period adopted for the approach of national institutions will cover the years from 1949 to 1985, varying according to the issues pertaining to each of these institutions. The following decades should be investigated at another time, in the future unfolding of the research.

As an introduction to the general problem of this research, we must situate the process of legitimizing photography by art museums as a complex phenomenon, engendered by three different strategies, each with its own premises.

The first consisted in the institutionalization of so-called direct photography by the Department of Photography of the Museum of Modern Art of New York, created in 1940. Under the curatorship of Beaumont Newhall (1940-1945) the Department would establish

174 These authors were linked to the editorial project of *October* journal in the early days of its existence. Launched in 1976, the journal had as one of the objectives of its editorial project to challenge the history of formalist art based on interdisciplinary approaches. See Rosalind Krauss (1990); Douglas Crimp (1993); and Abigail Solomon-Goudeau (1991).

175 See Marcelo Mattos Araújo (2002); Maria Cecília França Lourenço (1999).

176 See Mariana Martins (2005); Carolina Coelho Soares (2006).

the defining criteria of what would be artistic photography^{177*}. According to Christopher Phillips, the cultural transformation that enabled the assimilation of photography as art by the museum was paradoxical: the museum came to value photography *not* as a *reproducible and versatile image*, but as an object for collecting, based on values such as rarity, authenticity, personal expression and technical virtuosity¹⁷⁸. This formalist reading of photography, which argues its relevance to the field of modern art, its specificity as a language and its status as an autonomous work of an authorial nature, would later be reiterated by John Szarkowski, an influential curator who would direct the Department of Photography of the museum between 1962 and 1991¹⁷⁹.

The second way of legitimizing photography by art museums was indirect, through pop art, conceptual art, and the different experimental artistic practices developed throughout the 1960s and 1970s. It may not be relevant to consider this as a strategy per se, in that such action presupposes planning, aiming at clearly defined objectives. The artists who came to use photography at that time were not interested in the assertion of the specificity of the *medium*, nor in the discussion of the artistic status of photography. However, for them, the photographic image was a privileged instrument to put in check the traditional status of the work of art. And it was at a time when it assimilated these different types of artistic propositions that the museum eventually opened up, perhaps inadvertently in many cases, to photographs other than those considered artistic according to the canons of modernism. Philippe Dubois affirms that, in the first place, photography was living in a situation of "aspiration towards art", in contemporaneity it is "art that will insist on impregnating itself with certain logics (formal, conceptual, perception, ideological or others) belonging to photography"¹⁸⁰. The introduction of photography in contemporary artistic practices, and its consequent incorporation into the museum, only began to be better scaled in the 1990s, either from the historical point of view or from its theoretical implications.¹⁸¹

More recently, the legitimation of photography by art museums has taken on a new strategy. In addition to maintaining the modernist criteria and the incorporation of the hybrid uses inherited from the previous period, the great art museums began to appreciate, from the 1980s, photographs that follow a certain pictorial model. Such a model is based on the use of well-defined frontal planes, in the establishment of dialogues with the tradition of painting since the Renaissance, and materializes in large color photographs. According to Marie-Laure Viale, photographers Jeff Wall and Jean-Marc Bustamante claimed the term *tableau* (painting/picture) to designate their photographs as early as the late 1970s¹⁸². Also according to this author, the argument of the pictorial model for contemporary photography would be embraced by critics from late 1980s onwards, especially by Jean-François Chevrier, thus gaining privileged space in museums¹⁸³.

177 Beaumont Newhall was curator of the MoMA Photography Department from 1940 to 1945, having shared management with his wife Nancy Newhall. See Diana Dobranszky (2008); and Beaumont Newhall (1993).

* MoMA has recently launched two highly publicized publications on its photography heritage. See: Quentin Bajac (2015 and 2016).

178 See Christopher Phillips (1982).

179 On the process of legitimizing photography by MoMA, see also Douglas Crimp (1993).

180 See. Philippe Dubois (1994, p. 253).

181 On incorporating photography into contemporary artistic practices see Philippe Dubois (1994); Annateresa Fabris (1996; 1998); Tony Godfrey (1998); Douglas Fogle (2003); and also, Okwui Enwezor (2008).

182 See Marie-Laure Viale (1994).

183 See. Jean-François Chevrier (2003, pp. 113-128). The text in which the author develops this idea was originally published in 1989.

The implementation of one of these three strategies to legitimize photography by art museums is not necessarily exclusive of the others, and may be concomitant even in a single institution, as we will see in the example of MAC USP. We will emphasize only the first and second of these strategies, given the time period adopted for this essay.

Photography in the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP): from photoclubs to photojournalism

The institutional mission of disseminating and consolidating modern art justified the concern to include photography as one of the artistic modalities contemplated by the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) soon after its foundation. This concern materialized not only in the presence of the photographers Thomaz Farkas, Francisco Albuquerque, Benedito Duarte and Eduardo Salvatore in commissions formed in the Museum, but also in the immediate inclusion of the photograph in the program of exhibitions¹⁸⁴. In all nine photography shows were held between 1949 and 1985¹⁸⁵.

Table 1 - Photography exhibitions held at MAM SP between 1949 and 1985

Year	Month	Exhibition
1949	July	<i>Estudos Fotográficos. Thomas Farkas</i>
1952	June	<i>35 Fotografias. German Lorca</i>
1953	August-September	<i>Fernando Lemos. Fotografias</i>
1954	July	<i>Fotografias Manarini</i>
1955	June	<i>Otto Steinert e seus discípulos</i>
1957	August	<i>Fulvio Roiter</i>
1970	April	<i>Fotografias artísticas do Japão</i>
1980	June-July	<i>I Trienal de Fotografia</i>
1985	August-September	<i>I Quadrienal de Fotografia</i>

The first five exhibitions demonstrate the preponderant role played by *Foto Cine Clube Bandeirante* (FCCB) together with the MAM SP until the mid-1950s. Except for the show by Fernando Lemos, a Portuguese photographer who had just arrived

¹⁸⁴ Eduardo Salvatore, Thomaz Farkas, Francisco Albuquerque and Benedito Duarte were members of the Foto Cine Clube Bandeirante.

¹⁸⁵ Survey based on the research of Mariana Martins (2005), conducted under the guidance of the author, for the production of a final monograph of the Specialization Course in Art Museums delivered at MAC USP.

*On the Exhibition *Estudos fotográficos*, see Helouise Costa (2013).

in Brazil, the other four were directly or indirectly linked to the Club, either because they were exhibitions of photographers who were among its members, such as Thomaz Farkas, German Lorca and Ademar Manarini, or because the exhibition was intermediated by the Bandeirante, as in the case of the exhibition of Otto Steinert and His Disciples, coming from Germany.

The exhibition *Estudos fotográficos*, a Thomaz Farkas retrospective, was the first presented in a Brazilian museum in which photography was considered as an artistic manifestation. Held in the year of foundation of the MAM SP, it brought together documentary images and formal experiments through a bold expography, by the architects Jacob Ruchti and Miguel Forte*.



Figure 1 Exhibition of Thomas Farkas, *Estudos fotográficos*, 1949. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP). Archive MAMSP

Renowned German photographer at the time, founder of the Fotoforma Group and ideologist of so-called Subjective Photography, Otto Steinert had great penetration in the international photoclub circuit. He sent a portfolio of around fifty images of his own and several of his students to the Foto Cine Clube Bandeirante, which was responsible for the MAM SP exhibition¹⁸⁶.*



Figure 2 Exhibition *Otto Steinert e seus discípulos*, 1955. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP). *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.v97, Aug.-Oct. 1955. Foto Cine Clube Bandeirante SP Archive.

The photography exhibitions held at MAM SP between the years 1949 and 1955 present, together, a strong coherence in the artistic legitimization of a certain type of photography, an avant-garde heritage, which had been developed within the scope of

¹⁸⁶ After the exhibition at MAM SP, this portfolio became part of the Foto Cine Clube Bandeirante collection. Some of these images were presented at the exhibition *FotoGrafia: The German Experience of the 50's*. See Helouise Costa (1995).

* For a contextualisation of Subjective Photography in the period, in relation to the production of several other countries, among them Brazil, see the catalogs of the exhibitions of the same name *Adventures in the Visual Field - Subjektive Fotografie* and *More Adventures in the Visual Field - Subjektive Fotografie 2*. Annette And Rudolf Kicken (2013 and 2014).

Foto Cine Clube Bandeirante¹⁸⁷. Bandeirante's close relationship with the Museum of Modern Art in this period is also evident in the holding of a photo exhibition by members of the club in a special room at the II Bienal de São Paulo, which in those years was still an event organized by the Museu de Arte Moderna¹⁸⁸.

A *Boletim Foto Cine* editorial dated at the end of 1954, shows us that the joint projects between Foto Cine Clube Bandeirante and the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) were quite ambitious and foresaw short and medium-term achievements:

We can announce the successful conclusion of an agreement between the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) and Foto Cine Clube Bandeirante for the holding - officially and in close collaboration between the two entities - of the International Modern Photography Contest, part of the III Bienal to be held next year, as well as for the creation of the Museum of Photography, these achievements whose scope, significance and importance need no clarification¹⁸⁹.

We know that none of these projects came to fruition. Following publication of this report, the only event held in collaboration between the two institutions was the Otto Steinert exhibition, at the MAM in July 1955. Soon after, Bandeirante's participation in the Museum's program ceased. The Club would continue to exhibit its members and to present international exhibitions of photography in its own headquarters or in the Prestes Maia Gallery¹⁹⁰.

The exhibition that followed that of Otto Steinert in the Museu de Arte Moderna was held in 1957 and indicates the opening of the institution to a new photographic aspect. Fulvio Roiter, a photographer linked to Italian realism, presented photos of human types and landscapes of cities in Italy and Spain¹⁹¹. Roiter's production was first presented at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and then came to São Paulo in an itinerant exhibition. This was the last photography exhibition held at MAM SP before the institutional crisis, begun in 1963, due to the transfer of the collection under its custody to the Universidade de São Paulo¹⁹². Over the next two decades, there would be only one exhibit: *Fotografias artísticas do Japão*¹⁹³.

187 In the mid-1940s, Thomaz Farkas and German Lorca became pioneers of modern photography at Foto Cine Clube Bandeirante, along with José Yalenti and Geraldo de Barros. Ademar Manarini, in turn, followed the experimental bias of Geraldo de Barros in the 1950s, concomitantly to a production of documentary character. A Portuguese artist who immigrated to Brazil in 1953, Fernando Lemos exhibited at MAM SP a selection of photos linked to either Constructivism or Surrealism. See Marcelo Mattos Araújo (2004).

188 Geraldo de Barros (1954) describes in detail the process that led the Club to occupy this room.

189 See. The note of the Month (1954). When I did research on modern photography in Brazil in 1985, I did not find documents to prove the accomplishment of these initiatives. Recently, Mariana Martins (2005) sought material on these projects, also without success.

190 See Helouise Costa and Renato Rodrigues da Silva (2004).

191 See. Mariana Martins (2005, p. 58).

192 On the institutional history of the Museu de Arte Moderna, see Domingos T. Chiarelli (1998).

193 No detailed information on this exhibition was found.

The photography exhibitions held at the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) during its first three decades of existence did not result in the incorporation of photos into the Museum's archive¹⁹⁴. The entry of photography into the MAM SP collection would occur only in 1980, in the wake of the I Photography Triennial, sponsored by Kodak. The exhibition was attended by 71 photographers, and the works with acquisition prizes, all documentary or photojournalistic, became the original nucleus of the Museum's archive¹⁹⁵. Despite its institutional importance, the Photography Triennial did not continue. In 1985, there was an attempt to revive the event in a similar way, through the I Quadrennial of Photography at MAM SP, an initiative that led to the incorporation of another set of photos into the archive, but it also did not go beyond the first edition¹⁹⁶.

To finish with the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), we must note that, during the first three decades of its existence, it is only up to the first half of the 1950s that we see a regular agenda of exhibitions focused on the photography, just in the period when Foto Cine Clube Bandeirante was close to the Museum. However, the process of assimilation of photography by MAM SP ranges from the most creative moment of the Foto Cine Clube Bandeirante, through the loss of prestige of photoclubs, until reaching the period of the rise of photojournalism¹⁹⁷.

Foto Cine Clube Bandeirante played an important role in the cultural panorama of the city of São Paulo in the 1950s. After all, photoclubs were the only segment organized by photographers, and its contribution was based on the medium's aesthetic approach. Bandeirante was favored by the profile of the majority of its members, belonging to a prosperous middle class, who often placed their networks of personal and/or professional relationships at the disposal of the Club. This enabled access to certain privileged cultural spaces, as was the case with museums. The FCCB held its international photography salons annually at the Prestes Maia Gallery, which was donated to the Club by the São Paulo Prefecture. These shows attracted a wide and diverse audience, and were the only regular event devoted to artistic photography in the city in the 1940s and 1950s¹⁹⁸. The arrival of the 1960s, however, would radically change this situation.

194 In fact, at the time, the MAM did not acquire any type of work. At the beginning, the archive grew through donations and, later, through acquisitions from the Bienal de São Paulo. As the Museum did not receive donations of photos and the Bienal did not pass to the Museum any photographs that it had awarded, until the end of the 1970s no photos had been incorporated into the MAM SP archive. In any case, the issue of photographic prizes at the Bienal de São Paulo requires a more detailed examination, since, as we will see in the next item, there have been cases of prize winning photographs in the plastic arts category.

195 The photos awarded at the I Triennale and incorporated into the archive are by the following photographers: Vera Albuquerque, Orlando Brito, Caíca, Leonardo Tiozo Hatanaka and Anna Mariani. Cf. Tadeu Chiarelli (2002, p.9).

196 The photos of the following photographers: Alair Gomes, Madalena Schwartz and Carlos Fadon Vicente were incorporated into the MAM SP archive, through the I Quadrennial. According to Tadeu Chiarelli (2002, p.9), between 1985 and 1995 the incorporation of numerous photographs into the MAM SP archive was random, and at the end of the period the museum had around 140 photos.

197 A detailed analysis of the FCCB trajectory can be found in Helouise Costa and Renato Rodrigues da Silva (2004).

198 About the large contingent of visitors who visited the salons of Bandeirante cf. Helouise Costa and Renato Rodrigues da Silva (2004, p.122, note 47).

* A more detailed analysis of the salons promoted by Foto Cine Clube Bandeirante can be found in Helouise Costa (2016).

The military coup of 1964 established a violent and enduring dictatorial regime in the country. In that context, the dilettante position of photoclubs would be seen as reactionary and inappropriate in more politicized cultural circles¹⁹⁹. The photoclub members would suffer a growing sectorization, especially on the part of the photojournalists, gradually losing the space and the influence they had conquered²⁰⁰. The profession of photographic reporter, in turn, would go through a period of great social recognition, since it would be assigned the task of recording and denouncing the arbitrariness of the regime. This is how documentary photography and photojournalism gained legitimacy to enter museums in Brazil: asserting themselves as authorial production and, at the same time, attuned to the political demands of the moment. Moreover, the fact that Kodak - a multinational company in the photographic industry - sponsored the entry of the photograph into the MAM SP archive, seems to indicate the existence of a market interest in the institutionalization of this kind of photography among us in the early 1980s²⁰¹.

Photography at the Bienal de São Paulo: beyond specificity

We must investigate the presence of photography at the Bienal de São Paulo for two main reasons: firstly, the fact that most of the works included in the Bienal's acquisition prize, as well as some that were awarded the regular prize, were incorporated into the MAC USP archive²⁰²; second, for the important role of updating in relation to the international trends of art that the Bienal has had for many decades in our country.

The Bienal de São Paulo was created in 1951 by the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) and, in its regulations, provided for the participation of works in the categories of painting, sculpture, drawing and engraving, which corresponded to prizes to be awarded by the jury to national and foreign artists²⁰³. The second edition of the Bienal, however, included a room dedicated to the photographic production of Foto Cine Clube Bandeirante. As a result of a circumstantial agreement, since the space given to the Club was vacant due to the absence of some international representations, this episode reveals the recognition by the organizers that the production of the Club was able to appear in an event the size of the Bienal de São Paulo.

199 The ideas presented in this paragraph are developed in Helouise Costa (2007).

200 The influence of the FCCB enabled it, as we have seen, to hold exhibitions of some of its members in museums between the late 1940s and the mid-1990s, but did not result in the musealization, at this time, of the type of photography practiced by Club. This phenomenon only came to occur in the late 1990s, when a historical rescue of the importance of modern photoclub production in Brazil took place.

201 In 1980, in celebration of the centenary of Kodak, MASP organized a big event, which included several photography exhibitions. See. Carolina Coelho Soares (2006, pp. 83-85).

202 In Wolfgang Pfeiffer (1987, pp. 15-18), there is a list of the prizes of the São Paulo Bienal incorporated into the MAC USP archive.

203 The first edition of the Bienal, then called the 1st Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, included the International Architecture Exhibition, the International Film Festival, the Music Composition Competition and the Ceramics Competition. See MAM SP, General Catalog, São Paulo, MAM SP, 1951. Only in the sixth edition, in 1961, was the name changed to the Bienal de São Paulo, when the Fundação Bienal was created and the event became independent of MAM SP. See. Fundação Bienal de São Paulo (2001, pp. 112-113).



Figure 3 Special room of photography of the Foto Cine Clube Bandeirante Photo. II Bienal de São Paulo, 1953. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.87, Feb.-Mar./1954, p. 12. Foto Cine Clube Bandeirante-SP Archive



Figure 4 Special room of photography of the Foto Cine Clube Bandeirante Photo. II Bienal de São Paulo, 1953. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.87, Feb.-Mar./1954, p. 12. Foto Cine Clube Bandeirante-SP Archive

The photographs were chosen from those left by FCCB members in the Club archives given the haste with which the exhibition needed to be set up. According to Geraldo de Barros, the exposed images received praise from such illustrious visitors as Walter Gropius, Max Bill and Henri Moore²⁰⁴. Decades later, Wolfgang Pfeiffer, who was then the director of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, still remembered the exhibition with great enthusiasm:

The Bienal exhibition was organized by Foto Cine Clube Bandeirante, which brought together, at the time, a large number of important photographers among us, belonging to different styles of photographic production. The selection of Manarini, Salvatore and Yalenti for the Bienal [...] guaranteed good unity, highlighting the commitment to a spirit of modernity, choosing photographs of well-marked compositions and of a rather "graphic" character, even with the presentation of absolute forms, without much commitment to the public, who until then was not accustomed to reading such works. I had great satisfaction in actively following the organization of the event, embedded in my memory by the visual impact²⁰⁵.

The special room of 1953 did not set a determining precedent for the inclusion of photography in the Bienals that followed in the 1950s²⁰⁶. Only twelve years later would an article in the *Boletim Foto Cine* bring the long-awaited news:

The inclusion of art photography, officially, at the VIII Bienal de São Paulo was widely promoted. The event was effusively hailed by photographic circles not only from the country but also from around the world, with São Paulo gaining this primacy: that of recognizing photographic art among the arts worthy of appearing in such a large and important exhibition as the Bienal de São Paulo²⁰⁷.

204 Geraldo de Barros (1954) describes in detail the preparations for the show and its repercussions. The unofficial character of the FCCB's photo room is reiterated by the absence of records in the Wanda Svevo Archive, which contains the documentation generated by the Bienals.

205 See. Wolfgang Pfeiffer (1992, p. 3).

206 In an article, Jorge Radó (1960) regrets that there was no artistic photography presentation at the V São Paulo Bienal and informs that photography was only used as support for other exhibitions.

207 See. *A Fotografia na VIII Bienal* (1965).

According to the article, the decision by the Bienal to include photography among the artistic modalities included occurred on the eve of the opening of the eighth exhibition in 1965, which would have restricted participation only to national authors, due to the limited time for publishing the news abroad. The same source states that the organization of the Photography Section was granted to the Foto Cine Clube Bandeirante, which made a public call for the sending of photos. The jury was composed of Geraldo Ferraz, art critic, member of the Plastic Arts Advisory of the Bienal and the general selection jury; Paulo Emílio Sales Gomes, director of the Cinemateca Brasileira; and Eduardo Salvatore, president of the FCCB.

Table 2: Exhibitions of photography, or linked to photography, held at the Bienal de São Paulo between 1953 and 1977

Year	Edition	Type
1953	II Bienal	Special photography room, organized by Foto Cine Clube Bandeirantes, with the production of its members.
1965	VIII Bienal	Photography Section organized by the FCCB from national convocation.
1967	IX Bienal	<i>Exposição Internacional de Fotografia</i> , organized by FCCB, with photos by members of national and international photographic associations.
		American representation with the show <i>Ambiente USA: 1957/1967</i> (Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Edward Ruscha etc.)
1969	X Bienal	Abolition of the traditional categories of art in the regulation of the Bienal (painting, sculpture, drawing and engraving). Suppression of the Photography Section.
1971	XI Bienal	Austrian representation, with Arnulf Rainer (self-portraits). Representation of Britain, with Richard Long (action photos). Awards of photos of Mário Cravo Neto.
1973	XII Bienal	Latin American Grand Prize awarded to Sérgio Augusto Porto (photos and mirrors; projection of slides). Representation of Spain, with Darío Vialba (objects made with large cropped photos). Representation of Germany, with Klaus Rinke (installations with photographs).
1975	XIII Bienal	Representation of Germany, with Bernhard and Hilla Becher (photographic series).
1977	XIV Bienal	Prize awarded to the photographs of Hildegard Rosenthal in the Plastic Arts category.

A special edition of the *Boletim Foto Cine* was conceived as a catalog of the photography exhibition held at the VIII Bienal. The publication presents a list of 109

photographs, selected from a set of more than 400 entries²⁰⁸. The photographers' names appear accompanied by the acronyms of the photographic associations to which they belong, except for seven, registered as independent authors. What attracts attention are the many advertisements for photographic materials and equipment distributed throughout the pages. One of the opening texts of the catalog, the responsibility of Bandeirante, states that "high-level works, capable of representing contemporary Brazilian photographic art" have been selected.

In spite of the version of Foto Cine Clube Bandeirante, expressed in its bulletins, it is fundamental to investigate better the conditions of inclusion of the photograph in Bienal de São Paulo. Inaugurated in September 1965, the VIII Bienal was the first edition following the establishment of the military dictatorship in Brazil. The rules of the exhibition indicate that the "Exhibition of Plastic Arts" continued to be composed of painting, drawing, engraving and sculpture, although the section related to the program of the event points to the possibility of including "any other artistic manifestations that the Bienal decides to promote"²⁰⁹. This gap seems to have made room for the last-minute invitation made to the FCCB and would justify not mentioning photography or the exhibition organized by the Club in the General Catalog of the VIII Bienal. It should be noted that even the text by Geraldo Ferraz, the only official manifestation on the inclusion of photography in the 1965 exhibition, does not make an apology for novelty, so much appreciated by photoclubists in their publications²¹⁰.

In any case, Foto Cine Clube Bandeirante's expectation regarding the IX Bienal de São Paulo ended up being fulfilled. In the General Catalog of the exhibition, there is a section dedicated to the "International Photography Exhibition", in which 527 works are listed²¹¹. The jury was made up of Dulce Carneiro, Geraldo de Barros and B. J. Duarte, representatives of the Fundação Bienal, and Eduardo Salvatore and Hildebrando Teixeira de Freitas, on behalf of Bandeirante²¹². Even so, photography was still absent from the Bienal regulations. In fact, photography exhibitions seemed to be something separate, including independent awards such as the Bandeirante Trophy, FCCB gold, silver and bronze medals, as well as three research awards offered by Kodak²¹³.

The panorama outlined here points to a relationship that is at least problematic at the Biennale with photography, or rather, the Bienal with a certain photography, practiced and defended by Foto Cine Clube Bandeirante in the 1960s. The FCCB

208 "[...] of which 102 were in the "Black and White Section" and the others in "Color Section (enlargements)". See *Boletim Foto Cine* (1965). The publication has an opening text by Geraldo Ferraz and another by the FCCB, with no indication of authorship. Parallel to the VIII Bienal, the Club organized the XXIV International Exhibition of Photographic Art

209 See Regulations: chapter I, article 2; and chapter II, article 3, in *Bienal de São Paulo*, 8. (1965, p. 18).

210 *Boletim Foto Cine* (1965).

211 There were 257 photographers from fifteen countries, with 527 black and white works, color copies and color slides. See *Bienal de São Paulo*, 9. (1967). Unfortunately, the catalog does not include reproductions of the selected fotos.

212 Fundação Bienal de São Paulo (2001, p. 142).

213 The meaning given to the category "research" was not found in the material relating to the show. There is, however, an article by José Oiticica Filho (1950), in which he refers to the use of this term in the photoclub environment of São Paulo, back in the early 1950s. In commenting on the IX International Exhibition of São Paulo, he affirms that it values images that transmit the "highest and best feelings achieved by man," and all this without prejudices against the so-called modernists or "researchers" (a term which, applied to Art, is interesting and which I knew in S. Paulo).

position was clearly sectarian, as far as in which the participation accepted in the Bienal photography sections, under its responsibility, privileged photographers belonging to clubs and associations²¹⁴. Moreover, the selection and award criteria adopted by the FCCB for the photos exhibited at the Bienal were apparently the same as those in the universe of photoclubs. The use of terms such as "artistic photography" or "photographic art" in the texts of the catalogs produced by the Club is indicative of a large gap in relation to contemporary production. Thus, the suppression of the photography section at the X Bienal is not at all surprising:

Unfortunately, the next Bienal de São Paulo will no longer have the photography section. The Bienal management did not offer favorable conditions for the proper presentation of the same, declining to invite Bandeirante to organize it. Consequently, the next Biennale will not have the Photography Room for which we struggled so hard²¹⁵.

It was not possible to find the conditions offered by the Bienal, in its 1969 edition, for the inclusion of the Photography Section to which the article refers. However, we must situate this episode in relation to the general changes implemented in the event that year. After the tenth edition, the rules of the Bienal de São Paulo were modified in the following terms: "For invitation and registration, the categories of painting, drawing, engraving, sculpture and others are abolished, considering the interdisciplinary character of current art"²¹⁶.

According to Mário Pedrosa, this change in the regulations would have served only to refer to the radical artistic innovations that took over the Bienal and had begun to appear in its sixth edition, held in 1961²¹⁷. The critic emphasizes the impracticability of awarding prizes to works, due to the dissolution of boundaries between the traditional categories of art and the experimental character assumed by the process of artistic creation.

The abolition of the artistic categories in the regulations of the X Bienal de São Paulo led to successive changes in the establishment of the prizes in the editions that followed. It is significant that, at the XI Bienal (1971), the category of Visual Arts was included among the prizes alongside Plastic Arts, Design and Architecture. In the edition of the event held in 1973, one sees Visual Arts and Design alongside Plastic Arts, as well as the emergence of the category of Art and Communication to identify works carried out in audiovisual, videotape, postcard and performance art, among others²¹⁸. An analysis of the XIV Bienal (1977) shows that the categories continued to be controversial. Hildegard Rosenthal's photographs, for example, were awarded

214 At the VIII Bienal, of the 102 participants in the Black and White Section, only six were not affiliated with photographic clubs. At the IX São Paulo Bienal, only members of the International Photography Federation (FIAP) and the Photographic Society of America (PSA) participated. See: *Boletim Foto Cine* (1965) and *Exposição Internacional de Arte Fotográfica* at the IX Bienal de São Paulo, *Íris*, São Paulo, n. 180, 10 May 1967.

215 No photography at the X BIENAL, *Íris*, São Paulo, n. 209, 28 Oct. 1969, *apud* Mônica Junqueira Camargo & Ricardo Mendes (1992, p. 95).

216 Regulations, chapter II, article IV, appendix, in *Bienal de São Paulo, 10, 1969*, São Paulo, General Catalog, p. 449.

217 Mário Pedrosa (1995, p. 273). Mário Pedrosa played an important part in the São Paulo Bienals of the 1960s: he was director general of VI and VII Bienals (1961 and 1963) and was a member of the selection jury of VI, VII and VIII editions. See *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, pp.168-169).

218 *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, pp.168-169). Survey carried out from works contemplated with special prize in the category of Art and Communication.

as Fine Art²¹⁹. The works of the foreign artists sent by the different countries had necessarily to fit into one of the seven themes established by the Council of Art and Culture of the XIV Bienal, namely: *Arqueologia do urbano; O muro como suporte de obras; Grandes confrontos; Proposições contemporâneas; A videoarte; Poesia espacial*; and the unusual *Arte não catalogada*²²⁰.

The dissolution of the specificities, pointed out by Mário Pedrosa, had already made possible the inclusion of photography in the Bienal through different artistic practices. At the IX Bienal, held in 1967, the North American representation brought to the country the exhibition *Ambiente USA: 1957/1967*, in which the audience could have contact with countless works that used photography as a basis for their elaboration²²¹. This was the case of Edward Ruscha's painting entitled *Posto de gasolina da Standard, Amarelo*, Texas, 1963, made based on a photo from one of his first artist books published in January of that year²²². Andy Warhol, in turn, was present with three works, produced based on photographs appropriated from mass media²²³. The appropriation strategy was also used in Robert Rauschenberg's *Buffalo II*, which was previously awarded at the 1964 Venice Bienal and exhibited here three years later. Nor can we fail to mention that the national representation of the IX Bienal also included works that incorporated photography, such as *Rebolando, Autorretrato probabilístico, Massa e/ou indivíduo* and *massa e/ou indivíduo I*, all by Waldemar Cordeiro²²⁴. Two Polish artists who presented photographs - Pawel Pierscinski and Z. Lagocki - were also awarded this year's Special Prizes, in the foreign category²²⁵.

Regarding fluctuations in the classification criteria of works, the fact is that photography had a significant presence in the Bienal editions of the second half of the 1960s and in the 1970s²²⁶. We should highlight some of the contributions, besides those already mentioned, due to their relevance in the contemporary production of the period. At the XI Bienal, Austria presented an expressive set of 38 works by Arnulf Rainer, which included, in addition to drawings, eighteen photographs, many of which contained interventions with pastels, crayons and/or watercolors²²⁷. In the same year, Great Britain sent to Brazil works by artists who used photography, serigraphy or typography and who, for the most part, kept records of actions. That was Richard Long's

219 At this Bienal, Hildegard Rosenthal presented four photos, one of the artist's studio and the other three of the city of São Paulo. See <<http://bienalsaopaulo.globo.com>>.

220 *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, pp. 181-182).

221 *Idem*, pp. 138-139.

222 The book *Twenty Six Gasoline Stations*. <<http://www.edruscha.com/site/chronology.cfm>>. Accessed in March 2008.

223 Works by Andy Warhol at the IX Bienal: *Jackie*, 1964; *Desastre Alaranjado*, 1963; and *Desastre de Sábado*, de 1964. See <<http://bienalsaopaulo.globo.com>>. Accessed in March 2008.

224 *Ibidem*. On the use of photography by Waldemar Cordeiro, see Helouise Costa (2001). Of the works cited, only the Probabilistic Self-Portrait survives to this day.

225 See *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p. 143). It was not possible to identify the winning works.

226 Due to the variation of the classification criteria in the various editions of the Bienal and the frequent use of "mixed technique" to indicate the simultaneous use of different techniques and/or media in the same work, the survey of the works that incorporated photography requires thorough research in the Bienal archive and in other sources, which could not be performed for this essay. I would like to thank Natalia Leoni for her research support in the Wanda Svevo Archive.

227 See list of works in the artist's folder in the Wanda Svevo Archive. Photo of the exhibition space can be found at *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p. 168).

case. At the XI Bienal de São Paulo, he presented nine photographs that perpetuated the marks of some of his interventions on deserted land²²⁸. *Pedalandando* (1967), 2 1/2 *milhas de caminhada* (1968), and *Traços deixados andando no capim poeirento à margem da estrada de África* (1969) were three of the works exhibited, resulting from the long journeys he made to different locations around the globe from the mid-1960s and would become known as one of the precursors of land art. Regarding the awards, Mário Cravo Neto was considered in this edition with a Special Prize, in the Brazilian artist category, for his photographs²²⁹.

In the next two Biennials, photography would maintain a strong presence. At the XII Bienal, in 1973, the use of photography to record actions is again prominent among foreigners.

Photography as a document of an action, characteristic mark of an art that relies on the concept to the detriment of materiality, would have a great moment in this Bienal in the work of the Israeli artist Micha Ullmann. Land exchange consisted of the joint and simultaneous work of inhabitants of two villages, one Israeli and one Palestinian, both with the same name and located facing each other. Each group dug a trench later filled with the soil removed from the other trench. Over time the grass would cover the scar left and the work would only exist in the memory of its participants and witnesses²³⁰.

The 1973 Latin American Grand Prix was awarded to the Brazilian Sérgio Augusto Porto, for an installation that combined photos and mirrors. They were "black and white photographs on one side and a row of mirrors on the other, forming L-shaped panels at two corners of the wall, complemented by a projection of colored slides in the next room"²³¹. In turn, Darío Villalba, an artist sent by Spain, occupied a large room with objects consisting of large, cut-out photos encapsulated between acrylic plates after being subjected to oil interventions²³².

At the XII Bienal de São Paulo in 1973, a Spaniard attracted special attention, having received one of the biggest prizes there. It was Darío Villalba, with his reworked photographic extensions, imposed on two-dimensional panels or enclosed in rotating capsules of plastic and aluminum. The grandeur and solemnity

228 See list of works in the artist's folder in the Wanda Svevo Archive.

229 *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p.160). On the Bienal website, it is stated that Mário Cravo presented twenty photographs of 50cm x 60cm all as Untitled. It was not possible to identify them. The name of Boris Kossoy also appears in the 11th edition, but there is no list of works exhibited. See <<http://bienalsaopaulo.globo.com>>. The author's testimony, however, informs his participation in the Propositions show, on the occasion of the XI São Paulo Bienal. "At that event, I held an individual exhibition of my photos and the theme presented was a collection of images from the series *Viagem pelo Fantástico*. Around 10 or 12 BW mounted photos of approximately 50 cm by 70 cm were shown. Of the photos exhibited, I well remember the following: Surprise on the Road, Periphery of São Paulo, 1970, The Maestro. Caieiras, 1970, Bride at the Station (1). Franco da Rocha, SP, 1970, Bride at the Station (2). Franco da Rocha, SP, 1970, The Woman and the City, São Paulo, 1971, São Paulo Airport, 1971, Portrait on the Mountain, Serra Negra, SP, 1971." E-mail from Boris Kossoy to the author, Nov. 14 2008

230 *Fundação Bienal de São Paulo* (2001, p.167).

231 Celina Luz. The Mirrors of the Life of Sérgio Augusto Porto, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Oct. 17. 1973. Wanda Svevo Archive.

232 Some of the works exhibited at the Bienal de São Paulo are reproduced on the artist's website. The Reina Sofia Museum, Madrid, presented a retrospective of his work (March to May 2007). See <<http://www.dariovillalba.com/>>. Accessed in March 2008.

that emanated from these exact and violent images included it in the assumed Spanish tradition, encompassing more remotely El Greco, Ribera, Velasquez and Goya, and, more recently, Canogar and several others²³³.

Undoubtedly, the strength of the images of Villalba's works - appropriated from the archive of a psychiatric hospital and the daily press - as well as the exhibition solution adopted gave great visual impact to the works presented. We cannot fail to comment, also, on the participation in the Bienal that same year of Klaus Rinke for the Federal Republic of Germany. Rinke presented, among other works, five installations with photographs, some of them of large sizes²³⁴.

For Klaus Rinke - a German, 34, recently awarded at the XI Bienal de São Paulo - it is often his own gesture that consists of the work of art. And he merely photographs it, proposing to the contemplation (and reflection) of the spectators this simple record - which need not even be beautiful²³⁵.

It only remains to comment on Bernhard and Hilla Becher's exhibition at the XIII Bienal²³⁶. The couple exhibited four series in São Paulo, totaling 24 photographs, which registered industrial urban typologies doomed to obsolescence. They were black-and-white photos, taken from a standardized frontal point of view, which transformed water tanks, silos, gas reservoirs, and so many other structures into "anonymous sculptures," as the artists called them. It was the first contact of the São Paulo milieu with the work of these art teachers who would play an important role in educating a whole generation of contemporary photographers in Germany, now known as the Düsseldorf School²³⁷.

To make this preliminary survey of the presence of photography in the Bienal de São Paulo more representative, it would have been necessary to include an evaluation of the editions of the so-called National Bienal. This was an event held in the even-numbered years, interspersed with the International Bienal de São Paulo, where it seems that greater space was given to photography. It was decided, at this stage of the research, to cover only the International Bienal de São Paulo, given the difficulty of finding sources on the national edition of the event²³⁸.

What can be deduced from the panorama outlined here is that the Bienal de São Paulo, from the late 1960s and throughout the 1970s, featured works by many artists

233 Roberto Pontual (1974). See also, in the Wanda Svevo Archive, a list of works in the artist's portfolio; and text by Pierre Restany, Darío Villalba: An Absolute Commitment to Existential Witness, "published in the catalog.

234 See <<http://bienalsaopaulo.globo.com/>>. Accessed in March 2008.

235 Olívio Tavares de Araújo (1974). The article includes color reproductions of the artist's photographic works. Archive Wanda Svevo.

236 <<http://bienalsaopaulo.globo.com/>>. Accessed in March 2008.

237 Works by the Bechers had already been presented in Brazil at the *Fotolingagem* exhibition held at MAM RJ in 1973. On the work of the Bechers and their influence on contemporary German photography see Wulf Herzogenrath (2003).

238 Regarding the subject, Mônica Camargo and Ricardo Mendes affirm that it is "in the regional version of the event that the space reserved for photography will effectively grow. In 1976, the National Bienal, later replaced by Latin American, presents a large, non-selective collective". The authors also report that the organizing committee of this photographic exhibition of 1976 was formed by Cláudio Feijó, Eduardo Castanho, José Nogueira and Nair Benedicto. See Monica Camargo and Ricardo Mendes (1992, pp. 114-115). The editions of the event were: Visual Bienal (1972), National Bienal (1974 and 1976) and I Latin American Bienal of São Paulo (1978).

representing the contemporary international scene. Although photography was not the focus of the exhibitions, the Bienal eventually updated the local audience with respect to the way it was being introduced in the contemporary art world. In view of this situation, the demand for a specific space for photography at the Bienal de São Paulo, which had been insistently reiterated by Foto Cine Clube Bandeirante since the first editions of the event, had become out of date, not only because of the dilution of boundaries between categories but also by the inclusion of new image technologies in the field of art, such as video and xerox, which contributed to the formation of a broader visual culture, no longer based on the specificity of languages, as Camargo and Mendes point out²³⁹.

Photography in the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: art photography versus experimental photography²⁴⁰

The Museu de Arte Contemporânea was founded to house three collections: that of Francisco Matarazzo Sobrinho, that of Francisco Matarazzo Sobrinho together with his then ex-wife Yolanda Penteadó and the MAM SP Collection. These collections, until then held at the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), were transferred to the University of São Paulo in 1963²⁴¹. In other words, together with the two private collections, USP received not only the works incorporated into MAM SP during its first fifteen years of existence, but also to the prizes of the Bienal de São Paulo conferred until that date*. As far as this essay is concerned, we would like to point out that the nucleus that gave rise to the MAC USP collection did not include photographs, either due to the absence of photos in the collections of Cicillo Matarazzo and Cicillo and Yolanda, or due to the late entry of this medium in the collection of the MAM SP or, even, due to the fact that prizes were not granted for photography by the Bienal de São Paulo until that date²⁴².

To manage the new Museum, Walter Zanini, then a young professor at the Faculty of Philosophy at USP, was appointed to take the position between 1963 and 1978. Zanini not only fulfilled the main prerequisite for occupying the position, which was to be a teacher at the University, but also had specialized training, unlike most professionals working in the field of art in Brazil at that time. His CV included a degree in Art History

239 Mônica Camargo and Ricardo Mendes (1992, p. 95).

240 The research for the elaboration of this item is due, in large part, to the work of Cátia Alves de Senne, Pibic-CNPq scientific initiation scholarship (August 2003-July 2006). I am grateful to Silvana Karpinski, responsible for MAC USP Archive, Lauci Bortoluci, responsible for MAC USP Library; and Cristina Cabral, responsible for the documentation of the collection, for the indispensable support in the research of the primary sources. To the interns Ricardo Streich and William Oliveira, my gratitude for scanning the documents belonging to MAC USP.

241 For more details on the episode of transfer of these collections to the University of São Paulo, see Aracy Amaral (1988).

* A recent critical review of the formation of the MAC USP collection can be found in Ana Gonçalves Magalhães (2016).

242 It states that "The collection 'Matarazzo Sobrinho/Yolanda Penteadó' was legally divided before being donated to the University of São Paulo in the early 1960s, one part being renamed the 'Matarazzo Sobrinho Collection' and the other 'Matarazzo Sobrinho/Yolanda Penteadó' collection. This division is linked to the separation of the patrons". See Ana Mae Barbosa (1990, p.31, note 2). For more information on the prizes included in the MAC USP collection, see Ana Mae Barbosa (1987).

from Italy and an internship in Museology at the Louvre²⁴³. On the occasion of the opening of MAC USP, Zanini was responsible for an optional discipline of art history in the Department of History of the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of USP. With a broad and erudite knowledge, ranging from classical art to modernism, Walter Zanini still had a strong interest in contemporary art, keeping abreast of the most radical innovations in Brazil and abroad*.

When asked about the issues investigated in this essay, Walter Zanini stated that the 1960s were decisive for photography, especially in terms of pop art, new figuration and neodadaism²⁴⁴. As an indication of the recognition of the importance of photography in the field of art at the time, including in the academic field, he cites having met Aaron Sharf in London in the late 1950s when the author was initiating research for his book on relationships between art and photography, which would later become an important reference on the subject²⁴⁵. Walter Zanini recalls his time at the Museu de Arte Contemporânea, recalling that in those days photography played an important role, having greatly contributed to the breakdown of the art-tight categories of art: "There was a certainty of the importance of photographic media. The entrance of the photograph in the Museum came in the midst of the explosion of the traditional supports. On one side were the classic photographers and on the other the dematerialization"²⁴⁶.

In fact, this duality marked the process of assimilation of photography by the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo during the 1970s, as we can see below.

Table 3 - Exhibitions and various activities related to photography held at MAC USP between 1963 and 1978

Year	Date	Activity
1963		Beaumont Newhall and Douglas Garsline propose to hold an exhibition on the interactions between art and photography (unrealized)
1969	2-27 April	Exhibition: <i>Beleza de pedra. Fotografias de Lenita Perroy</i>
1970	14-5 to 4-6	Exhibition: <i>Cartier-Bresson, fotografias recentes</i> (organized by the MoMA)
	July	Designation of the Commission of Photography, in charge of structuring the Museum's Photography Sector

243 Information obtained through an interview conducted by the author with Professor Walter Zanini in April 2006.

* On the trajectory of Walter Zanini see Cristina Freire (2013).

244 On the introduction of teaching of art history at USP, see Walter Zanini, (1994).

245 Aaron Sharf (1979). Walter Zanini wrote several texts on photography in the catalogs of the MAC USP exhibitions that will be analyzed below. On the subject, it was possible to also find the text of Walter Zanini (1954) on the artistic nature of photography. It should also be noted that as organizer of the book *General History of Art in Brazil*, Zanini invited Boris Kossoy to write a chapter on photography. The inclusion of photography in the field of art history was at the time an innovative contribution. See Walter Zanini (1983).

246 Interview conducted by the author with Professor Walter Zanini in April 2006.

	October	The MAC USP sends a delegation of photographers as representative of the State of São Paulo to the <i>III Exposição nacional da Associação dos Museus do Brasil (AMAB)</i> , held at the Museum of Contemporary Art of Paraná.
1971	12-5 to 13-6	Exhibition: <i>9 Fotógrafos de São Paulo</i>
		Acquisition of the first set of photographs for the collection, from the exhibition <i>9 fotógrafos de São Paulo</i> (Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro and Claudia Andujar).
		Participants in the <i>9 fotógrafos</i> exhibition donate photos to the MAC USP Collection (Boris Kossoy, George Love and Aldo Simoncini)
		Permanent space for exhibition of photographs inaugurated
1972	15-6 to 10-7	Special room of photography inaugurated together with the show <i>Acquisitions and recent donations</i> .
	23-11 to 20-12	Exhibition: <i>O Fotógrafo desconhecido</i>
		Purchase of a set of photographs from the exhibition <i>O Fotógrafo desconhecido</i> for the collection (Paulo Cleto, Euclides Sandoval, Moema Cavalcanti, Maria Crespi, Ivan Kudrna, Antonio Carlos Antunes and Oswaldo T. Oyakawa)
1973	21-31 August	Exhibition: <i>Fotógrafos contemporâneos</i> (itinerant show with works from the George Eastman House collection in Rochester) Cartier-Bresson donated a photograph to MAC USP.
1974	6-31 March (extended to 15-4)	Exhibition: <i>Fotografia experimental polonesa</i>
	April	Exhibition: <i>70 fotos de Brasília</i> (organized by MoMA).
	30-5 to 20-6	Exhibition: <i>Fotógrafos nacionais do acervo*</i>
	31-10 to 21-11	Exhibition: <i>Hildegard Rosenthal. Fotografias</i>
		The Consulate General of Poland donates the 38 works presented at the <i>Fotografia experimental polonesa no acervo do museu</i> exhibition to the Museum's collection.
		Incorporation of the photographs shown at the exhibition <i>Hildegard Rosenthal. Fotografias</i> into the MAC USP collection.
		Incorporation of photographs by Alice Brill into the MAC USP collection.
1976	9-6 to 9-8	Exhibition: <i>Multimedia III</i>
	21-10 to 21-11	Exhibition: <i>Novos e novíssimos fotógrafos</i>
1977	October	Exhibition: <i>Fotografias de Dario Chiaverini</i>
1978		End of the Walter Zanini's administration. MAC USP would remain closed for most of the year.

* *Boletim*, São Paulo, n; 230, 28 May. 1974. The exhibition featured 48 works from the MAC USP collection, from the photographers George Love, Claudia Andujar, Aldo Simoncini, Boris Kossoy, Cristiano Mascaro, Paulo de Andrade, Paulo Cleto, Moema Cavalcanti, Ivan Kudrna, Marita Crespi, Euclides Sandoval and Oswaldo Oyakawa.

A few months after the founding of MAC USP, Beaumont Newhall sent a request for cooperation for the coming to Brazil of an exhibition on the interactions between photography and modern art, still under development²⁴⁷ to Walter Zanini, through the painter Douglas Gorsline. At the time, the former curator of MoMA's Photography Department acted as manager of George Eastman House, Rochester²⁴⁸. The exhibition was never held²⁴⁹. However, the submission of the proposal already indicates that the relationship between art and photography had been arousing interest in several circles, especially in light of the latest developments in contemporary art.

Just six years after contact with Beaumont Newhall, the MAC USP would hold its first photography exhibition. It was an individual by Lenita Perroy²⁵⁰, who presented 57 portraits of women. The introduction in the catalog is by Wesley Duke Lee who thus describes Perroy's work process:

In a continuous ritual of metamorphoses, she applied her masks in the context of the world. Thus, she built characters, specters of still beauty were defining themselves more and more clearly. Their appearances, coming from the artist, exert the fascination of a magnetic abyss on a growing number of women who were subjecting themselves to the violation of their daily personalities, submissively endorsing the masks of polar beauty that the artist applied to them. Medusa. Lenita petrified women in photos made of cold marble. In order to transcend the monotonous daily life of their appearances, they paid the high price of their petrification²⁵¹.

Wesley Duke Lee alludes to the process of transformation through which Lenita Perroy's models passed, who, submitting to a game proposed by the photographer, would have been petrified forever in the photographic image, hence the name of the exhibition. Some of the titles of the photos bear only a woman's name, others have a name followed by a subtitle, which can either refer to a character or a prominent object in the characterization of the models.

247 MAC USP. *Boletim Informativo*, São Paulo, n. 2, 1963.

248 Beaumont Newhall was appointed curator of George Eastman House, Rochester in 1948, and ten years later took over the general management of the institution, where he remained until 1971. Cf. Beaumont Newhall (1993, pp. 190-228). It should be added that MAC USP would hold an exhibition of his photographic production in mid-1987. See folder 0072/005, MAC USP Archive.

249 One of the reports of the MAC USP is that, in order to make the exhibition viable, the Museum exchanged correspondence with several American institutions, as well as historians and photography theorists, including Newhall, Grace M. Maayer, Van Deren Coke and Heinrich Schwartz. *MAC USP, Newsletter*, São Paulo, n. 9, 23 Jul. 1963. These matches were not found. Also, it was not possible to find documents about the project of the exhibition, the reasons that prevented its realization in Brazil; or even if it got to be mounted abroad.

250 The biographical data available on Lenita Perroy (artistic name of Maria Helena Ribeiro Perroy) are sparse. In the catalog of the exhibition, it is stated that she graduated in Electrical Engineering from the Polytechnic School of USP; worked as an assistant in the advertising studio of Marcel Giró in São Paulo in 1961; worked for the newspaper *A Gazeta* between 1964-1965, as correspondent in the US and Japan; and returned to Brazil in 1966, when she happened to work for the fashion magazine *Joia*. Maria Helena married Olivier Perroy, adopting the last name of her husband and assumed the artistic name of Lenita Perroy. Some time later, she would abandon photographic activity. There are reports that in recent years she has dedicated herself to the management of a stud farm in the interior of São Paulo. See: MAC USP, *Beleza de Pedra: exhibition catalog, 1969* - MAC USP Archive; and also MAC USP. *Boletim*, São Paulo, n. 111, 27 Mar. 1969. Thanks to the researchers Rubens Fernandes and Ricardo Mendes for the complementary information to these sources.

251 Wesley Duke Lee, Apresentação. In MAC USP, *Beleza de Pedra: exhibition catalog, 1969* - MAC USP Archive.



Figure 5 Exhibition *Beleza de pedra*, 1969. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. MAC USP Archive.

The photographs, enlarged in three sizes, were mounted in the form of a poster, that is, adhesive on a rigid support²⁵². This option shows that there was no concern to follow the modern museological canon, already consecrated for photographic exhibitions, with the use of *passee-partout* and frames. On the contrary, there was the clear purpose of transgressing it. The exhibition, also according to the testimony of Walter Zanini, was closed by the military²⁵³ and did not result in the incorporation of works in the collection of the Museum.

In the two years following Lenita Perroy's show, photography gained significant space in the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo. Between May and June 1970, MAC USP presented the Cartier-Bresson exhibition, *Recent Photographs*, organized by MoMA, curated by John Szarkowski, and sent to Brazil with the support of the ICOM (International Council of Museums)²⁵⁴. This show had originally been presented at MoMA in 1968. Most of the photos were produced in the previous decade, and a group of thirty images formed a retrospective of works produced between 1929 and 1950²⁵⁵. The preliminary contacts this show in Brazil were established by Aracy Amaral²⁵⁶. In correspondence addressed to Walter Zanini, sent from New York in November 1969, Amaral describes her meeting with Waldo Rasmussen, then executive director of the MoMA Traveling Exhibition Department:

He and his assistant told me that they just received a recent request to send shows to São Paulo to MAM there and from the Fundação Bienal (Matarazzo). I then explained to him the significance of each of these entities in the cultural context of São Paulo and the importance of MAC USP²⁵⁷.

252 Large: 1.46m x 0.96m/Medium: 1.00m x 0.70m/Pequenas: 0.50m x 0.60 m. See MAC USP. *Beleza de Pedra: Exhibition catalog*, 1969 -MAC USP Archive.

253 No documentation was found on the closure of the Lenita Perroy exhibition by the military dictatorship in the MAC USP archives. In the photos of the exhibition space, it is observed that there were some nudes among the portraits, which may have been one of the reasons for censorship of the exhibition. Complete list of works can be found at MAC USP, *Beleza de Pedra: exhibition catalog*, 1969 -MAC USP Archive.

254 Walter Zanini (1970). See also MoMA correspondence, dated Feb. 24. 1970. Folder 0154/02 vol.2^a, MAC USP Archive.

255 Folder Vol. 95.1/ICE-F-130-68, MoMA Archive.

256 MAC USP, *Cartier-Bresson, Fotografias Recentes: Exhibition catalog*, 1970, MAC USP Archive. MAC archives show that Aracy Amaral was hired by the Museu de Arte Contemporânea as an Administrative Assistant between 1964-1965 and later, in 1966 and 1969, she served the Museum without any employment relationship. Years later, between November 25, 1982 and November 21, 1986, she became the institution's director. (Research conducted by Silvana Karpinsky, responsible for the MAC USP Archive in November 2007).

257 Correspondence from Aracy Amaral addressed to Walter Zanini, dated November 14, 1969. Folder 0154/001 vol.1, MAC USP Archive.

This passage from Aracy Amaral's letter shows that there was competition among the institutions of São Paulo for the reception of the itinerant shows organized by the American Museum²⁵⁸. The Cartier-Bresson exhibition, *Recent Photographs* presented 151 photographs, in different formats and sizes, assembled in aluminum frames and protected with plexiglass, without *passee-partout*, distributed in different clusters on the walls. MoMA sent the assembly instructions, title, texts of the curator (opening and four texts on the wall) and the photographer²⁵⁹. Cartier-Bresson took the opportunity to make explicit his concept of decisive moment without, however, naming it as such:

In my view photography has not changed since its origin, except in its technical aspects which are not my main concern. Photography is an instant operation that expresses the world in visual, both sensory and intellectual terms, and is also a constant search and interrogation. It is at the same time the recognition of a fact in a fraction of a second and the rigorous arrangement of visually perceived forms, which give this fact expression and meaning.



Figure 6 Cartier-Bresson: *fotografias recentes*, 1970. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP Archive.

The exhibition subsequently traveled to Brasília, Rio de Janeiro and Belo Horizonte, at the initiative of the MAC USP director²⁶⁰. From the contact made on that occasion, Cartier-Bresson would donate to the Museum, in 1973, a photo of his authorship, signed and with dedication on the reverse.

The excellent repercussion of the *Cartier-Bresson* exhibition, which can be measured in part by the numerous and complimentary articles published in the press²⁶¹, motivated the director of MAC USP, in July 1970, to appoint a commission that would be in charge of structuring a Photography Sector at the Museum.

258 Amaral does not mention that the Museu de Arte de São Paulo was also in this dispute. MASP even received several exhibits sent by MoMA, not just photography, among which we can mention *New Photography: USA* (1970); *Four Contemporary Masters* (1973) and *Color as Language* (1975). Folders vols. 94.9; vol.101.1; vol.104.2, MoMA Archive.

259 The exhibition catalog presents a complete list of works, as well as texts by Walter Zanini, John Szarkowski and Cartier-Bresson himself. Folder 0154/01, vol.2, MAC USP Archive.

260 The exhibition travelled to the following institutions: University of Puerto Rico (Feb. 1970); MAC USP (May-June 1970); Cultural Center of the Federal District, Brasília (June-July 1970); MAM-RJ (Jul-Aug 1970); Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte (Aug.-Sept. 1970) and Center for Art and Communication, Buenos Aires (Jul-Aug 1971). V.ICE-F-130-68.1, MoMA Archive.

261 One of the published articles comments on the visitation of the exhibition: "[...] in the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo the photos of Cartier-Bresson are having an incredible number of visitors Since last Saturday the number of visitors that came to the show was over three thousand people and the influx is still very large". *Folha da Tarde*, São Paulo, May 21, 1970.

Prof. Zanini proposed that MAC USP have a sector of photographs, with the assistance of different entities of that type, aiming at forming a collection, holding exhibitions and other cultural initiatives, aiming to develop photography in our country. The proposal was approved, with the board members suggesting proceeding to its regulations²⁶².

The members who came to constitute the commission, besides Walter Zanini himself, were: Derli Barroso (FAAP) and Cláudio Araújo Kubrusly (Enfoco), as representatives of the schools; Thomaz Farkas, José Xavier, Lenita Perroy, George Love, Claudia Andujar and Maureen Bisilliat as representatives of photographers; and Eduardo Salvatore, who represented amateur photographers²⁶³.

The group's first major initiative would be the organization of the exhibition 9 *Fotógrafos de São Paulo*, in May 1971, which brought together 86 photos by some of the members of the commission and invited photographers²⁶⁴. Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, George Love, Derli Barroso, Boris Kossoy, Cristiano Mascaro, Miguel Anselmo Viglioglia, José Xavier and Aldo Simoncini took part²⁶⁵. Walter Zanini, in his introduction, placed the exhibition in the context of the activities developed by the Museum in relation to photography and stated it to be a modified version of a show held at the Museu de Arte Contemporânea do Paraná in October of the previous year:

Henri Cartier-Bresson's exhibition in May 1970, at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, led to this institute becoming closer to numerous photographers and associations. A panel discussion was held on June 3, 1970 in the Museum auditorium, followed by a meeting attended by several representatives of entities and schools of photography, constituting a coordination. A number of suggestions were adopted, particularly those relating to the formation of a collection of photographs and regular exhibitions. In October 1970, MAC USP decided to send a delegation of photographers as representative of the State to the III Exposição Nacional da Associação dos Museus de Arte do Brasil (Amab), promoted in Curitiba by the Museu de Arte Contemporânea do Paraná, which exhibition, with some changes and artists added, has now been brought here. This is another step by the Museum toward its objectives of stimulating the possibilities of artistic expression of photography²⁶⁶.

In the exhibition, the nine photographers presented works very different from each other from the point of view of the theme. Some images were presented in the form of a poster and others framed with pass-partout and frame, according to the preference and/or availability of resources of each participant. This diversity appears, even in the sets of photos belonging to the same photographer, as in the case of Claudia Andujar,

262 Minutes of the meeting of the Decision-Making Board of MAC USP held on June 15, 1970. Members of the Board were: Anésia Pacheco e Chaves, José Geraldo Vieira, Mário Guimarães Ferri, Samson Flexor and Eduardo Marques da Silva, as well as the director of the MAC USP.

263 MAC USP, *Boletim*, São Paulo, n. 133, 21 Aug. 1970.

264 This exhibition appears as 9 *Fotógrafos de São Paulo* in some articles, notes and in the exhibition space itself. However, in the catalog, the exhibition consists of as *Fotógrafos de São Paulo*.

265 The exhibition catalog presents a short resume of each photographer, as well as a list of works. Claudia Andujar appears credited as Claudia Andujar Love. At the time, the photographer was married to George Love. MAC USP Archive.

266 MAC USP, *Fotógrafos de São Paulo: exhibition catalog*, 1971, MAC USP Archive. It was not possible to find documents about the exhibition held in Curitiba.

who presented three photos entitled *Mulher Xincrin*, together with the work *Inês*, an object elaborated with photography, wood and acrylic that today forms part of the MAC USP collection^{267*}.



Figure 7 Exhibition 9 *Fotógrafos de São Paulo*, 1971. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP Archive.

Cristiano Mascaro, in turn, presented twenty photographs produced during a trip to Bolivia, in the service of *Veja* magazine, where he recorded flagrant delicts during the funeral of President René Barrientos in 1969²⁶⁸. The small format images, mounted in the form of a poster, emphasize the pained expression of the characters in mourning suits. Boris Kossoy presented ten images from his essay *Viagem pelo fantástico*, published in a book that same year^{269*}.

The series intended to create the possibility that two apparently distinct realities could coexist in the same image. The principle of the fantastic lies very much in this possibility. It is nothing supernatural, but something that flees from the everyday or from what is familiar to us, or from what could or should be happening, according to such and such rules of nature or imposed by men. Suddenly there is something that breaks down, there is a break in our mental system of seeing the world. I was searching for this fracture, if that was possible, and how I could record it. [...] In the year 1970 I had to say something about the moment in which I lived. [...] And I thought that this could be done as a visual metaphor. The number of people disappearing and dying in DoiCodi basements and what was happening in the rest of the country was shocking²⁷⁰.

The photographer used the staging to create unusual images, allusive to the military dictatorship, subverting the verisimilitude of traditional photographic documentation. In his essay, Kossoy assumed a close relationship with the fantastic realism with which he had contact via the literature of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar. They are enigmatic images which, according to the author, were little understood at the time*.

267 In this exhibition, Andujar also presented a work produced with George Love, her husband at the time, later incorporated into the museum's collection.

* The collection of the Pinacoteca do Estado de São Paulo has a work by Claudia Andujar with similar characteristics, being a portrait of a woman mounted on wood, with pink acrylic superimposed on the face of the figure: *Untitled*, 1970.

268 Mascaro was 27 at the time, had graduated three years before from the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), and was a student of José Xavier, also a member of the show.

269 The full essay was published in the book of the same name. See Boris Kossoy (1971). Recently the photographic work of Boris Kossoy was the object of a retrospective exhibition - *The Kaleidoscope and the Camera* - at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, Jan. 25. to 30 of March. 2008.

* On the photographic production of the author see Boris Kossoy (2010).

270 Public statement by Boris Kossoy, provided to the author in a class from the Specialization Course in Art Museums, by the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo in the first semester of 2005.

Soon after the exhibition *9 fotógrafos de São Paulo*, the Decision-Making Board of the Museu de Arte Contemporânea approved the allocation of funds for the purchase of some of the newly exposed photographs to be part of the collection of the Museum, a practice apparently atypical in Brazil at that time²⁷¹. In addition, three of the nine photographers spontaneously donated works²⁷². These acquisitions and donations marked the entrance of photography into the MAC USP collection and motivated the creation of a permanent room for photography exhibitions, inaugurated in 1971²⁷³. The press would not fail to announce the inauguration of the new MAC USP space, in an article about the unusual presence of photography in the city's art museums:

In the museums, the new neighbors of Van Gogh and Renoir. People are no longer shocked to find photos by Cláudia Andujar or George Love exhibited next to the canvases of Van Gogh or Renoir at the Museu de Arte de São Paulo. Now another museum, the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, has set up a special room for photography. Professor Walter Zanini, director of MAC USP, explains why he decided to create this collection: - Since we promoted the exhibition with photos of Cartier-Bresson we are noticing the great interest people have in photography. In June 1971, we held a new exhibition, presenting works by nine photographers from São Paulo. It is precisely from this exhibition that the MAC USP photography collection was created, which today has works by Brazilian and foreign photographers²⁷⁴.

At the end of 1972, it would be MAC USP's turn to present the exhibition *O Fotógrafo Desconhecido*, organized by a committee composed of Walter Zanini, Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love and Djalma Batista. The exhibition was based on an invitation to present works by photographers, professionals or amateurs, whose production had not yet been widely disseminated. It was, according to Walter Zanini, "anonymous photographic production, that is, the photographer who never or rarely had occasion to display or publish his works"²⁷⁵.

271 For the MAC USP collection, photographs by Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro and Claudia Andujar were acquired. See *MAC USP, Boletim*, São Paulo, n. 149, 30 Jun. 1971; *MAC USP, Boletim*, São Paulo, n. 158, 10 Sept. 1971. In her dissertation, Carolina Coelho Soares (2006, 66) reproduces text from a MASP brochure, published on the occasion of the creation of the Department of Photography of the Museum in 1976, in which Pietro Maria Bardi claims to have allocated funds for the acquisition of photographs to the collection without, however, specifying the date.

272 Donators: Boris Kossov, George Love and Aldo Simoncini. *MAC USP, Boletim*, São Paulo, n. 153, 7 Aug. 1971.

273 "With the acquisitions and donations of 1971, the photography sector collection expanded, with the MAC USP presenting, permanently, a photography exhibition hall." See. Report of Activities of MAC USP in 1971. *MAC USP, Boletim*, São Paulo, No. 165, December 17, 1971. It was not possible to find out until when this space was kept at MAC USP.

274 *Todo Mundo de Câmera na Mão. A Nova Mania é Fotografar (Everyone with a camera in hand. The new Photography Craze)*. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 Aug. 72, Folder 0152/001, MAC USP Archive.

275 Walter Zanini. Introduction, in *MAC USP. O fotógrafo desconhecido: Exhibition catalog*, 1972, MAC USP Archive.



Figure 8 Exhibition *O fotógrafo desconhecido*, 1972. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP Archive.

The Museum received 266 entries for the exhibition and the organizing committee decided to accept all entries, separating, however, the photos that it considered as "an authentic photographic language", from others that would be indicative of "creative indexes in process"²⁷⁶. This resulted in a list of selected photographers, and another of participating photographers²⁷⁷. According to Walter Zanini, the exhibition would achieve two main objectives:

- 1). Reveal a series of strangers who - no matter what code their imagery relates to - reach the level of photographic language or at least the degree of personal experience in the course of affirmation. 2°). Show that sometimes, in the mass of participations, latent or embryonic availabilities may emerge, but this avalanche is valid essentially by the documentary relationship with the cultural and social context. It can be said that the nature of the manifestation imposed on the organizing committee is the duty to select without excluding. Each of its members independently pointed out the works that could be presented in the exhibition layout - a task that required considerable effort²⁷⁸.

In the exhibition catalog, each of the members of the commission published their own text, justifying their position regarding the suppression of the selection process and the set of images presented. It is instructive to evaluate at least two of these contributions:

In particular, I find myself more involved in showing the "general public" the panorama of an effort than setting up a beautiful exhibition, in the sense of a tidy and well-arranged exhibition. For several reasons I think this is more honest, that is, I take into account the works that have been put together and the possibility of showing them in the halls of MAC USP. This effort, as the exhibition landscape demonstrates, is a beginning and not a result: it is an incentive to continue. [...] This choice is flexible, in the sense that we do not try to vote unanimously on certain works. Each one just pointed out the ones that seemed best to him. In particular, I pointed out works that touched me more deeply on the human side and which I feel are valid achievements within the photographic language. Claudia Andujar²⁷⁹.

276 *MAC USP, Boletim*, São Paulo, n. 186, 18 Nov. 1972.

277 In these lists we can identify a few names recognized today in the area of photography, not just as photographers: Evandro Teixeira, Antonio José Saggese and Rubens Fernandes Júnior. View *MAC USP, O fotógrafo desconhecido: Exhibition catalog*, 1972, MAC USP Archive.

278 Walter Zanini. Introduction, in *MAC USP, O fotógrafo desconhecido: Exhibition catalog*, 1972, MAC USP Archive.

279 Claudia Andujar, in *MAC USP, O fotógrafo desconhecido: Exhibition catalog*, 1972. MAC USP Archive.

Choosing from hundreds of photos was distressing for me. In each of them, observing carefully, I discovered the universe of people: joys, sorrows, neuroses, limitations, repressions. Each discovery, being part of a rather fascinating game, let me lose some of the criteria of choice. There was only one way to make this choice: objectively, trying to situate the photo from its proposition and the photographic language used for its realization; based on the photo itself and the photography language not taken as "grammar", but as a possibility of multiple choice and creation. Djalma L. Batista²⁸⁰.



Figure 9 Exhibition catalog cover *O fotógrafo desconhecido*, 1972. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP Archive.

The divergence of views between the texts published in the catalog and the documentation of the MAC USP Archive indicate that there was no consensus among the members of the organizing committee regarding the inclusion of all the photos in the exhibition, although this option prevailed²⁸¹. In undated correspondence, sent to Walter Zanini, Maureen Bisilliat mentions an untimely reaction on her part during the process of evaluating the photos, for which she apologizes. However, she takes the opportunity to formalize her indignation with the solution adopted, which she claims to be: "somewhat depreciative and leveling [sic], that for an audience unfamiliar with plastic language in general and photographic in particular, would be, involuntarily, disorienting - a type of 'fotocineclubbandeirante' of solarizations"²⁸².

The photographer's comment reinforces our analysis of the decline of Foto Cine Clube Bandeirante, which began in the 1960s, and points to the popularization of certain technical-formal solutions often used by photoclubists, used to obtain easy results, supposedly artistic. Moreover, the ironic tone of the letter denotes the incompatibility of principles that existed between the members of the Photography Commission designated by Walter Zanini.

The reproduced works, in the *O Fotógrafo Desconhecido* catalog attest that not only direct photos were sent, but also objects that included photographs. The exhibition had a bold, non-uniform, assembly which included images in the form of a poster, distributed side by side, without spacing; photos, with or without pass-partout, fixed directly to the wall, informally; and works on special supports. MAC USP was to acquire, shortly afterwards, for its collection, the works of seven of the participants of this exhibition²⁸³. The acquisition of part of the selected works had already been announced, as a prize, in the regulations of the exhibition.

280 Djalma L. Batista, in MAC USP, *O fotógrafo desconhecido: Exhibition catalog*, 1972. MAC USP Archive.

281 Folder 0152/001, MAC USP Archive.

282 *Ibidem*.

283 Works by the following photographers were acquired: Paulo Cleto, Euclides Sandoval, Moema Cavalcanti, Marita Crespi, Ivan Kudrna, Antonio Carlos Antunes and Oswaldo T. Oyakawa. MAC USP, *Boletim*, São Paulo, n. 190, Dec 19. 1972.



Figure 10 Exhibition *O fotógrafo desconhecido*, 1972. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP Archive.

Also in relation to this exhibition, we must try to understand the cultural context in which the proposal to present photographs by unknown people in an art museum arises. In the 1960s and 1970s, this idea was championed by John Szarkowski, then curator of the MoMA Photography Department. This type of production, termed as vernacular, encompassed amateur photography and commercial photography. More precisely, it could be said that it encompassed every photograph produced without artistic ends, by those who did not possess art knowledge or any other kind of specialized iconographic reference, whether they were simply unknown or actually anonymous. The importance and originality of vernacular photography would still lie, according to Szarkowski, in its ability to highlight the inherent characteristics of the medium, hence the importance of exhibiting it in art museums²⁸⁴.

It was not possible to certify a direct affiliation of the proposal of the exhibition *O Fotógrafo desconhecido*, held at MAC USP, with the position of the US curator. However, some clues should be considered. In the opening text of the catalog, Walter Zanini thanks Claudia Andujar and George Love for "theoretical collaboration given to the formulation of the exhibition"²⁸⁵. In the biography of Claudia Andujar, it is stated that she moved to the United States in 1946, where she remained until 1955, when she then settled in Brazil. The years spent in New York - where, among many other activities, she attended Hunter College and took a degree in Humanities at New York University - involved frequent visits to the city's exhibit and museum circuit^{286*}. The same can be said about the experience of George Love in his native country before his move to Brazil^{**}. We also know that Walter Zanini had been in the American capital in March 1972 when he met several curators, including John Szarkowski²⁸⁷.

284 See John Szarkowski (1973, 2007). This idea continues to be returned to by critics and curators. Michel Frizot organized, together with Cédric de Veigy, the book *Photo Trouvé*, in which he presents a large set of images produced by anonymous amateur photographers. They are images distant from the canons of the consecrated artistic photography and for that reason often surprising and original. See Michel Frizot & Cédric de Veigy (2006). Recently, in July 2008, MoMA presented, as recent acquisitions, 92 photographs by anonymous photographers produced between 1900 and 1970, the common characteristic of which was the presence of the photographer's shadow in the recorded scene. Curated by Peter Galassi, current director of the Department of Photography. See John Szarkowski (1973; 2007).

285 Walter Zanini. "Introduction". In: MAC USP. *O fotógrafo desconhecido: Exhibition catalog*, 1972. MAC USP Archive.

286 See Claudia Andujar (2005).

* For an updated biography and a retrospective of the trajectory of Claudia Andujar see Thyago Nogueira (2015).

** About George Love and Lew Parrella, who at different times were life and work companions of Claudia Andujar see Angelo Manjabosco (2016).

287 See correspondence of Walter Zanini, addressed to Claudia Andujar and George Love, in which he comments on his recent trip to New York. Folder 0152/001, MAC USP Archive.

In the year 1973 we can highlight the MAC USP's exhibition Contemporary Photographers, sent to Brazil by George Eastman House, Rochester, on the initiative of Beaumont Newhall, with the support of the United States Cultural Relations and Information Service. The exhibition aimed to explore "the diversification of ways of photographic expression in today's world," in order to put the public "in touch with the most significant works of contemporary photography in the United States"²⁸⁸. Twenty-four photographs were presented by five young North American photographers from the Rochester Museum collection. Those selected were Emmet Gowin, Gary Metz, David Ruether, Keite Smith and Michael Teres. These photographers, little known at the time - and even today - presented grainy urban scenes, similar to engravings, and images with blurring of light on a black background, among others also distant from the formalism and humanist documentary photography encouraged by MoMA at the time²⁸⁹. The profile of the photos, coupled with the fact that they are little known photographers, may have been decisive for the inexpressive repercussion of the show. This situation was foreseeable, so much so that Claudia Andujar suggested to MAC USP that she try to include in the exhibition the names of Eugene Meatyard, Les Krims, Kenneth Josephson and Nathan Lyons in order to give more representation to the exhibition. This increase was not possible due to lack of sponsorship²⁹⁰.

Larisa Dryansky stresses the importance of the George Eastman Museum in the United States at that time and states that its role in the field of photography has been obliterated by the hegemony conferred to MoMA by the researchers of the subject²⁹¹. According to the author, Nathan Lyons, curator of the Museum from 1957, defended the assimilation and coexistence of the most photographic practices, which would have resulted in a peculiar situation for the institution²⁹².

The opening headed by Lyons, followed by its direct successors, enabled Rochester to become, in the early 1970s, one of the meeting places between artists' photography, which were not defined a priori as photographers, and photographic medium²⁹³.

The possibility of encounters and exchanges between artists and photographers was certainly very welcome in the management of Walter Zanini. However, the exhibited photographs and curriculum vitae of the participants show that exhibition was not guided by this principle. We must also consider that *Fotógrafos contemporâneos* was

288 The exhibition was released only as Contemporary Photographers, although the title of the catalog included the number V, referring to the program of which the exhibition was part of at its home institution. MAC USP Archive.

289 See folder 05/204.1, MAC USP Archive. Other photos by Emmet Gowin can be seen at <<http://www.geh.org/ne/str085/htmlsrc5/index.html>>. Accessed in Nov. 2008.

290 The disclosure of the press exposure was small and restricted to notes reproducing the text of the MAC's disclosure. At the suggestion of Claudia Andujar, the MAC USP sent a request for sponsorship to *Fotóptica* to bring the works of the photographers mentioned, but it was not responded to. See: correspondence dated June 27, 1973, Folder 053 / 01. MAC USP Archive. It is also worth noting the very short time the exhibition was open to the public: only ten days, according to the dates published in the catalog. If we analyze the period of each of the MAC USP photography exhibitions in the 1970s, we will see that the average length of each of them was from twenty to thirty days.

291 Cf. Larisa Dryansky (2007, pp. 75-76).

292 *Idem*, p. 79. According to Larisa Dryansky, from the entrance of Nathan Lyons as a conservative, there was a division of tasks between him and Newhall: Lyon was responsible for contemporary photography, while Beaumont was in charge of the so-called historical photography.

293 *Idem*, p. 75.

the fifth exhibition of a series conceived by the Museum of Rochester and the only one shown in Brazil. The isolated presentation of an exhibit belonging to a larger ensemble may also have impaired its local reception.

Regarding the importance of the George Eastman Museum, we must remember that it was created as a photography museum and not an art museum, which type of institution is the subject of this research²⁹⁴. In spite of Dryansky's argument, the assertion of the medium's specificity, present in the very nature of the institution, seems to have been one of the limiting factors of the scope of its propositions in the field of discussion about the assimilation of photography by art museums.

In 1974, the Museu de Arte Contemporânea would again house important photography exhibitions. The first of these, *Fotografia experimental polonesa*, held in March 1974, presented 38 works by 22 authors. From what we were able to discover, the participants of the show were photographers and/or artists who, for the most part, had a significant role in Poland in the 1960s and 1970s in the field of conceptual art²⁹⁵. According to MAC USP, they were "the most prominent pioneering photographers in Poland, participants in Krakow, Torun and Lodz groups, almost all of them born in the 1920s and 1930s, generally of substantial international standing"^{296*}. The works, for the most part, conferred an objectual character on photograph by means of the adherence of cut out images on rigid supports. There are also photographic sequences and images that had undergone several types of intervention. Soon after the show, the artists donated the 38 works exposed to the MAC USP collection through the Consulate General of Poland²⁹⁷.

294 The George Eastman Museum opened in November 1949 with the collection of George Eastman, founder of Kodak, and part of the collection of the Frenchman Gabriel Cromer, a member of the French Photography Society, who died in 1934. See. Larisa Dryansky (2007, p. 75). For a detailed account of the creation of the Museum and its activities, see Beaumont Newhall (1993, pp. 190-228).

295 Among the participants, the following names stand out, with a more lasting and significant performance in the Polish context, according to the bibliography found: Andrzej Lachowicz (member of the Permafo group); Andrzej Rozycki, Antoni Mikolajczyk and Josef Robakowski (members of the Zero-61 group), Edward Hartwig (developed a graphic style that came to influence numerous landscape photographers in Poland), Jerzy Lewczynski (characterized by working with "found photographs" an activity that later became known as "photographic archeology"), Pawel Pierscinski, Wojciech Plewinski, Zbigniew Dlubak (painter and photographer), and Zofia Rydet (initially associated with the Polish side of sociological photography, later devoted herself to photographic experiments with multiple expositions). The Zero-61 group, at first, combined pictorialist characteristics with modernist experimentalism and eventually incorporated Dadaist and pop art influences. In general, these photographers worked with photo-objects, photographic sequences and installations with photos. See Krzysztof Jurecki ([undated]); and Adam Sobota ([undated]).

* The importance of these artists in the Polish art scene of the 1960s and 1970s has been confirmed in recent years through various exhibitions and publications. Thanks to Joanna Kiliszek, former deputy director of the Adam Mickiewicz Institute and Aleksander Gowin for providing reference bibliographies. See Tobi Meier and Michal Jachula (2011); Krzysztof Jurecki and Ireneusz Zjezdalka (2005).

296 MAC USP, *Boletim*, São Paulo, n. 221, 1 Mar. 1974.

297 MAC USP, *Boletim*, São Paulo, n. 232, 6 June. 1974.



Figure 11 Exhibition catalog cover *Fotografia experimental polonesa*, 1974. Museu de arte contemporânea do Universidade de São Paulo, MAC USP Archive

In April 1974, MAC USP would receive a new exhibition sent by the Museum of Modern Art of New York: 70 Photos by Brassai. The exhibition, curated by John Szarkowski, presented photographs from the MoMA collection alongside photos from Brassai's private collection. In the text of the catalog, Szarkowski defends the specificity of the photography:

His technique responds perfectly to his vision. His photos, at first glance primitive, demonstrate precision and accuracy to those unfamiliar with them. The forms, spaces and textures of their themes are expressed with totality and plastic unity. Brassai's photographs are not "experimental". They are free of gratuitous refinements and infatuation with photography as technique. They do not bring to mind the act of photographing; it is as if the subject reproduces himself in some way that is also inherent to him. This profound authority and dignity are the measure of Brassai's genius²⁹⁸.



Figure 12 Exhibition 70 fotos de Brassai, 1974, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP Archive.

The photographer is referred to as a genius who knows how to make use of the strengths of direct photography and does not allow himself to be carried away by the supposedly easy paths of experimentalism. In October of the same year, an exhibition - Hildegard Rosenthal. Photographs, produced by MAC USP, would add up to the valorization of direct photography of an authorial character, bringing together 82 images, distributed in nine series, showing scenes from the city of São Paulo, aspects of rural life in São Paulo, and portraits of artists and intellectuals²⁹⁹.

298 MAC USP, *70 fotos De Brassai: Exhibition catalog*, 1974, MAC USP Archive.

299 The series exhibited were: *Cidade de São Paulo*, *flagrantes de São Paulo*, *Retratos, artistas e ateliês*, *Brasil pitoresco*, *Pirapora*, *professores no interior*, São Miguel, and *Plantação de chá*. See MAC USP, *Hildegard Rosenthal. Fotografias: exhibition catalog*, 1974, MAC USP Archive.

A photographer of German origin, Hildegard Rosenthal arrived in Brazil in April 1937, and soon began to work for the press³⁰⁰. During the following decade, she would develop intense activity in the area, until giving up her career in 1948 to dedicate herself entirely to raising her daughters. Hildegard would only produce portraits of her family nucleus and close friends. It was, therefore, after 26 years of ostracism, that the exhibition of Hildegard Rosenthal at MAC USP was held, as the photographer herself pointed out in her testimony to the Museum of Image and Sound in 1981. "Well, when I was very unknown and almost despised, Walter Zanini came down to my house [...]. He checked the time, 9 o'clock. And he had been recommended to come here by Yolanda Mohaly [...] he wanted to see some photographs. He entered at 9 am and left at 3 am. Because he saw so much, so many things [...] Zanini discovered me"³⁰¹.

In fact, Hildegard Rosenthal's solo exhibition at the MAC USP was a milestone in the recognition of the photographer's production of the local circuit and demonstrated the profound lack of knowledge about the recent history of Brazilian photography, as Walter Zanini rightly pointed out:

The methodical survey of the work carried out by the photographers of São Paulo decades ago is a task awaiting completion. Contrary to the attention devoted to other traditionally recognized sectors of visual language [...] photography awaits the long-awaited emergence of researchers. Certainly, the current impetus of photographic studies, the opening of specialized schools and the creation of specific subjects in museums, will produce motivations capable of revealing ancestral activities. A necessary work therefore remains to be found in the discovery of trajectories, in the retrieval of names and in the selection of documents scattered in the great mesh of anonymous creation. Presenting this exhibition by Hildegard Rosenthal, a photographer who has been living in this city since 1937, the Museum of Contemporary Art seeks to make a contribution in the right direction³⁰².

The exhibition resulted in the donation of the expressive collection of photographs, selected by Walter Zanini, to the collection of the Museum. The photographic copies were produced specially for the occasion, with the supervision of the photographer, from the original negatives. From then on, Hildegard would participate in numerous exhibitions, including two editions of the Bienal de São Paulo. The valuation of her work would not fail to grow from then on. In addition to participating in the XIV Bienal de São Paulo in 1977, she returned to exhibit at the XV Bienal in 1979³⁰³.

In order to close the inventory of the photography exhibitions held at Mac USP in the 1970s, under the management of Walter Zanini, we can also comment on three exhibitions: *Multimedia III*, *Novos e novíssimos fotógrafos* and the solo exhibition of Dario Chiaverini.

Continuing the series of exhibitions of conceptual art, *Multimedia III* concentrated mainly on photography [...] Conceptual artists, as opposed to traditional art, in their campaign to dismiss the aesthetic object and in the direction of dematerialization,

300 On the trajectory of Hildegard Rosenthal see Paula C. S. Gonçalves (2007). The information contained in this paragraph was taken from this final paper.

301 *Apud* Paula C. S. Gonçalves (2007, p. 136). Testimony of Hildegard Rosenthal to the Museu de Imagem e do Som, 25 May 1981.

302 MAC USP, *Hildegard Rosenthal. Fotografias: exhibition catalog*, MAC USP Archive.

303 See. Paula C. S. Gonçalves (2007, pp. 109-110), on the various exhibitions in which Hildegard Rosenthal would participate in from 1974 onwards.

relied on linguistic and semiological research and the application of methods of analysis of this science for their purposes. Photography, in this case, emerges as one of their fundamental technical-linguistic resources³⁰⁴.

In the proposal of this exhibition, attention is drawn to the recognition, at the time, of the importance that photography played in conceptual art. Participating in the exhibition were Arthur Barrio, Regina Silveira, Regina Vater, Peter Vogel, and Willian Vazan, among others³⁰⁵. Two months after Multimedia III, another exhibition would reiterate the experimental bias of photography. Despite the title - *Novos e Novísimos Fotógrafos* - it was far from a traditional photography exhibition.

In the present manifestation we always find the exploration of the characteristic and inherent aspect of the instantaneous procedure of recording the photograph, or there are photomontages and reworked photos used essentially for the transmission of concepts, extrapolating the exclusively aesthetic level. The photo does not lie on the plane of art for art, but falls within the scope of other multimedia, related to information and communication. The questioning, investigation, confrontations, denotations, analogies, reflections, at the level of criticism, through the photographic image, predominate in the works presented here³⁰⁶.



Figure 13 Exhibition *Multimedia 3*, 1976. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP Archive.

Novos e novísimos fotógrafos brought together 28 participants, most of them from São Paulo. Among them, we can mention Artur Matuck, Genilson Soares, Gerson Zanini, Harumi Yamagishi, Maurício Fridman, Paulo Klein, Percival Tirapeli and Romulo Fialdini. In addition to photographs, there were also works in xerox, audiovisual and slides³⁰⁷.

The last photographic exhibition under the Zanini administration was the solo exhibition of Dario Chiaverini, held in October of 1977. Young photographer who had participated in the *Novos e novísimos fotógrafos* collective at the MAC USP, Chiaverini presented on this occasion some photographic series, commenting: "I do not use photography to capture a reality through unusual or beautiful moments, but as a process of assembling or disassembling reality"³⁰⁸.

304 Harumi Yamagishi, *Multimídia III: Exhibition Release*, 1976 (typed), MAC USP Archive.

305 In the *Boletim* dealing with the Multimedia III exhibition, it is stated that all the works exhibited were incorporated into the Museum's collection. Not all of the artists cited, however, can be found in the MAC USP collection. MAC USP, *Boletim*, São Paulo, n. 300, 5 June. 1976.

306 Text by Harumi Yamagishi, in MAC USP, *Novos e Novísimos Fotógrafos: Exhibition catalog*, 1976, MAC USP Archive.

307 *Novos e novísimos fotógrafos*, MAC USP. *Boletim*, São Paulo, n. 311, 16 Oct. 1976. The list of works in the catalog does not allow identification of the technique of all the works exhibited. See MAC USP, *Novos e novísimos fotógrafos: Exhibition catalog*, 1976 (mimeo). MAC USP Archive. A later issue of the *Boletim* states that Euclides Sandoval, Gastão de Magalhães and Maurício Fridman presented audiovisuais. MAC USP, Newsletter, São Paulo, n. 313, Oct. 27. 1976.

308 MAC USP, *Boletim*, São Paulo, n. 363, p. 2, 12 Oct. 1977.

As a first conclusion about the process of incorporating photography into the MAC USP collection in the 1970s, we must point out that it materialized through the exhibitions held at the Museum. The only exception seems to have been the set of photographs by Alice Brill, purchased in 1974³⁰⁹. With regard to the photographic production presented and incorporated into the collection, an openness to different tendencies occurs. We observe the assimilation of photojournalism and documentation, as in the works of Cristiano Mascaro and Hildegard Rosenthal; of photographic essays, such as Boris Kossoy and Maureen Bisilliat, and the so-called experimental photography, represented by Anna Bella Geiger, Luiz Alphonsus, Artur Barrio and Jean Otth³¹⁰. In this last category, it is worth mentioning the incorporation of photographic objects to the collection, that is, of three-dimensional works that include photographic images. This was the case of Inês, by Claudia Andujar, object designed to be fixed to the wall, composed of photo and acrylic. Also included here are several of the works that were in the *Fotografia experimental polonesa no acervo do museu* exhibition³¹¹.

We should highlight the partnership between MAC USP and MoMA for holding two important exhibitions that invested in the affirmation of the artistic character of humanist documentary photography, represented by Henri Cartier-Bresson and Brassai. It was the Cartier-Bresson exhibition that opened space at the MAC USP for the formation of the Photography Commission and, consequently, for the accomplishment of several of the photographic shows that followed. MoMA sought, with these two exhibitions, to export the legitimating criteria for the artistic photography adopted by its Department of Photography, based on direct photography of an authorial character³¹². Not coincidentally, both shows featured only vintage prints.

It was not possible to consider the reasons that prevented the continuation of the collaboration between MAC USP and MoMA. However, Walter Zanini is emphatic in describing the numerous difficulties that, during the period of the military dictatorship, the MAC USP had to face for the release of the works at the customs³¹³. This would have been one of the main factors for the discontinuity of the exchange, in addition to the financial limitations of the Museum, since the arrival of the exhibition required considerable expense.

309 The MAC USP collection has 107 photographs by Alice Brill. It was not possible to get up to date details about how these photos entered the collection. In the Museum Archive, it is only stated that they were acquired in 1974, and there is no *Boletim* that deals with the subject.

310 "MAC has just acquired several works in different techniques for its national and foreign collection. In addition to drawings, paintings, a photographic album by Luiz Alphonsus, the *Circumambulatio* audiovisual by Anna Bella Geiger and three audiovisuais [...] by Barrio". See MAC USP *Boletim*, São Paulo, n. 209-A, 1 Sept. 1973. A series of photos by Jean Otth, taken from connected TVs, were donated to MAC by the São Paulo Bienal in November 1973. MAC USP, São Paulo, *Boletim* 215-A, Nov. 14, 1973.

311 Also belonging to the MAC USP collection, Waldemar Cordeiro's *The Kiss*, dated 1967, can be classified as a photographic object. However, it was only incorporated into the collection in a later period, from the donation of the Cordeiro family. MAC USP Archive.

312 I did not find the justification for sending to the USP MAC these two individual exhibitions of European photographers from the MoMA archive.

313 The interview was given to the author in April 2006. On this subject, see also a letter from Walter Zanini to John Stringer, then assistant director of the MoMA International Program, apologizing for the retention of the Cartier-Bresson photos at customs on the occasion of the exit of the Brazilian exhibition: "It is clear that the bureaucratic obstacles are so heavy in Brazil that discouraged in receiving foreigner exhibition". Correspondence dated 25 May 1971. Folder 0154/001, vol.1. MAC USP Archive.

The leaders of Latin America have made their American colleagues feel the difficulty represented by the sometimes very high fees charged by MoMA, aside from the expenses it must pay for transportation, insurance and catalog printing. [...] Problems related to Customs, particularly serious in Brazil, have been discussed and have seriously contributed to its exclusion from the itinerant route³¹⁴.

In spite of the efforts of the American museum to export its concept of artistic photography, what seems to me most significant in relation to the process of assimilation of photography by MAC USP is that it occurs on two concomitant fronts: one, which invests in photography as an autonomous language; and another which understands photography in the context of contemporary artistic practices, especially in the scope of conceptual art. These are two instances of legitimacy that are essentially antagonistic in their premises. On the one hand, photography considered for its aesthetic qualities; and, on the other, photography inserted in the broader discussion of contemporary art, serving as a critical element to discuss the autonomy of the work of art and the limits of representation. The first was the so-called author photography, or artistic photography, and the second, experimental photography or photolanguage³¹⁵.

In fact, if we consider the whole set of exhibitions held at MAC USP in the 1970s, and not just those of photography, we will see that the second front eventually prevailed. Exhibitions such as the *Jovem arte contemporânea* (JACs) or Multimedia, in its various editions, presented numerous photographs and/or works including photographic images. At the time, Roberto Pontual called attention to the importance of this phenomenon and its relevance, when analyzing the programming of MAC USP:

As for the specifically experimental shows of the photographic language, it collected them in exhibitions such as *Fotografia experimental polonesa* (1974), *Arte catastrófica do Oriente* (1975) and in the three *Multimedia* (1975/1976), observing also many proposals in this sense in *Prospectiva-74*. An interest sufficiently proven, therefore - and more appropriate still when we know the role currently represented by photography, with its consequent photolanguage, among the means of greater use among our artists and around the world³¹⁶.

In order to justify the deactivation of MAC USP's Photography Sector, Walter Zanini recalls that he tried to attract to the Museum professionals of the area, from different segments, who could carry out a specific photography program. However, the difficulty of contracting the work of third parties by MAC USP would not have favored the continuity of these collaborations. Claudia Andujar and George Love, for example, had ties to MASP where they acted as photography professors and course coordinators. Andujar would be the first coordinator of the Museum's Department of Photography, created in 1976. Boris Kossoy, in turn, also worked at the same time at the Museu de Arte de São Paulo, where he presented his photographic production in an individual exhibition in 1973, and organized an exhibition on the history of

314 Conference of Directors of Art Museums of the Hemisphere in New York. In MAC USP, *Boletim*, São Paulo, n. 167-B, p. 2, 29 Mar. 1972. This is a report by Walter Zanini on the X Conference of Directors of Art Museums in the Hemisphere, held March 5-7, 1972. MAC USP Archive.

315 The term photolanguage was used by artists and critics of Rio de Janeiro, such as Iole de Freitas and Roberto Pontual. A Nova *Fotografia, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 Nov. 1976, MAC USP Archive. See also Roberto Pontual (1987, p. 424).

316 Roberto Pontual, A Nova *Fotografia, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 Nov. 1976. MAC USP Archive. On conceptual art in the MAC USP, see Cristina Freire (1999).

Brazilian photography in the same year. In 1977, Kossoy assumed the direction of the Department of Photography, replacing Claudia Andujar, who left to dedicate herself to the cause of the Yanomami Indians. In addition, Boris Kossoy would intensify his work as a teacher, critic and researcher in the field of photography in those years³¹⁷. On the other hand, the other members of the Photography Commission, appointed by Zanini, coming from other segments of the photography area, such as photoclubism and photography schools, did not actually work in MAC USP, for reasons that we were unable to clarify³¹⁸.

I think it fair to suppose that it was not only the material conditions that prevented the members of the Photography Commission from staying at MAC USP, but the very orientation of the Museum, which prioritized the understanding of photography in the context of contemporary art. The dilution of the specificity of the medium was not particularly interesting for professionals seeking the institutionalization of photography and the sedimentation of specific fields of work and study. In this sense, it can be said that Pietro Maria Bardi's orientation towards photography in MASP was much more in keeping with such expectations³¹⁹. Bardi had a longstanding interest in photography, which had accompanied him even before his arrival in Brazil. This motivated him, from the early years of the Museu de Arte de São Paulo, to implement a regular agenda not only of exhibitions, but also of courses, lectures, book launches and other events related to photography³²⁰.

Walter Zanini evaluates that the MAC USP exhibitions held in the 1970s started a "multimedia collectionism" in the Museum³²¹. In fact, this multimedia bias became a priority in relation to the incorporation of photographs of an authorial nature, which ended up defining the profile of the set of works that entered the MAC USP collection in that decade. Zanini's administration still determines the profile of the MAC USP photography collection to this day. After the 1970s, the University would no longer provide funds for the acquisition of works. In addition, policies to encourage the

317 In the late 1970s, Boris Kossoy served as professor of the Specialization Course in Museology, attached to the School of Sociology and Politics of São Paulo, in which he taught a discipline on the history of photography. In 1977, he organized the *Tendências* show at MASP. In 1978, he defended a Master's thesis on *Militão de Azevedo*, at the School of Sociology and Politics, and then the doctoral thesis that resulted in the book *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. In 1980, he took over the direction of the Museum of Image and Sound, where he remained for three years.

318 It is necessary to map the agents who worked in this period in museums and other institutions linked to photography, taking into account their origins, formations and interests, to better understand the power relations that were established in the area at that time. The first thing that stands out is the remarkable presence of foreign immigrant photographers working in the cultural institutions and the press among us, such as Claudia Andujar, George Love and Maureen Bisilliat, to mention only those dealt with in this essay. Also noted is the international transit of these agents, such as Claudia Andujar, who in 1958 exhibited her work at George Eastman House in Rochester, and in 1960 had photographs incorporated into the MoMA collection through Edward Steichen. See Claudia Andujar (2005). Boris Kossoy, on the other hand, already had in his curriculum photographs incorporated into the MoMA collection in the early 1970s and, some time later, had his research work on the invention of photography in Brazil by Hercules Florence recognized and certified by George Eastman House of Rochester. (Information obtained in public testimony of Boris Kossoy, provided to the author in a class of the Specialization in Museums of Art at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo in the first semester of 2005).

319 Throughout the 1950s and 1960s, Bardi gathered a large set of photos, mainly views and portraits, which did not officially integrate the MASP collection. See Ricardo Mendes 2004.

320 See Pietro Maria Bardi (1987); and Carolina Coelho Soares (2006).

321 Interview granted to the author in April 2006.

donation of photographs to the MAC USP have not been established, nor have projects implemented to expand the collection. The incorporation of photos taken in the 1980s, 1990s and 2000s (at least until 2004) did not significantly transform it³²².

The work of conservation and diffusion of institutional collections cannot be viewed as a purely technical activity. Preserving and diffusing must necessarily pass through the operation of giving meaning to a certain heritage. Only then can conservation and diffusion gain social relevance and justification. The lack of research on the set of photographs belonging to the collection of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo has entailed a systematic silence about its existence, even in the exhibitions and publications of the Museum produced in the last thirty years³²³. Only an in-depth understanding of the constitution of this collection and the debate in which it is inserted will make it possible to transform this situation. Perhaps this study is the first step to such a rescue.

(Almost) Final Considerations

The long journey outlined in this essay was intended to provide support to reflect on the entrance of photography into the art museums of the city of São Paulo³²⁴. If the Museum of Modern Art in New York was a mandatory reference in this process, this does not mean that Brazilian museums have followed its lessons to the letter. Nor could they. Photography was assimilated by MoMA based on the modernist theory and, as support, a complex social network of amateur and professional photographers, linked to the markets of advertising, fashion and photojournalism; of few, but active, collectors and critics; besides the industry and the commerce of equipment and photographic materials³²⁵. Upon the appearance of our modern museums in the late 1940s, we were far from having a similar support structure for the institutionalization of art in general, and even less so for photography. This led to the absence of theoretical reflection on the admission of photography to local museums and the lack of necessary financial support. The concept of vintage print, for example, was not discussed at that time in the museological institutions of São Paulo, although it was fundamental for the legitimization of artistic photography in

322 In late 2005, the 6th Federal Criminal Court transferred to MAC USP part of the collection of the banker Edemar Cid Ferreira, in which is an expressive set of around a thousand photographs. These photos are under the temporary custody of the Museum and depend on a court decision to be definitively integrated into the collection. If so, there will be a major transformation in the profile of the MAC USP photography collection. See Museu de Arte Contemporânea Ampla Seu Acervo Iconográfico, in USP. *Calendário de Cultura e Extensão*, São Paulo, USP -Pro-Rectoria of Culture and Extension, June, 2006. Also available at <<http://www.usp.br/prc/calendario/sumario.php?link=1&mes=junho>>. Accessed May 2008.

323 The exceptions, especially with regard to the exhibitions, are the photographs by Hildegard Rosenthal and Alice Brill, who - because of their documentary nature, the theme linked to the city of São Paulo and the recognition obtained by their authors - are more easily assimilated and, therefore, have been exhibited with some regularity at the Museum.

324 A complete picture of the institutional situation of photography in São Paulo in the 1970s must necessarily include the performance of MASP and the Pinacoteca do Estado de São Paulo, which is not part of the objectives of this essay. It should be noted the experience of the Cabinet of Photography of the Pinacoteca, brainchild of Fábio Magalhães, and with curatorship by Rubens Fernandes Júnior.

325 The foundations of this structure and its functioning are very well described in Diana Dobransky's doctoral thesis (2008).

modern museums abroad³²⁶. Some photographers, especially those with experience outside Brazil, were concerned with signing the copies they sold or donated to museums and/or limiting the production of new print runs. There were, however, no institutional requirements regarding the adoption of these procedures, as can be seen in the evaluation of the photographic copies incorporated into the museum collections studied in the 1970s.

The assimilation of photography by national museums occurred belatedly in comparison to the American experience and in very different historical circumstances. From the beginning, MAM SP opened space for exhibitions of photographers linked to photoclubism, and began to value the documentary photo and photojournalism on the occasion of the assimilation of photography in its collection. This itinerary reflects well the paradigm shifts that occurred, in the field of photography considered artistic, between the end of the years of 1940 and the end of the decade of 1970. This is when a profound transformation of the political conjuncture of the country, and the formation of a market for photography, even if incipient, took place. In this regard, it is essential to point out the phenomenon of the emergence of several commercial galleries that exhibited and sold artistic photographs in the 1970s³²⁷.

On the other hand, we can draw a parallel between the MAC USP and the Bienal de São Paulo regarding the understanding of the role of photography in the 1970s. Their position reveals the change that occurred in the passage from modern art to contemporary art and indicates a certain independence from the values that were being established by the incipient local market of artistic photography. This freedom of action, in the case of MAC USP, was largely due to its university profile, which includes the academic training of its director.

A rereading of Walter Benjamin can help us reflect on the process of incorporating photography into the collections of art museums. The German philosopher proposes, as early as the early 1930s, that a change of point of view to analyze the relationship between art and photography may in some cases make a big difference. "It is characteristic that the debate has focused on the aesthetics of 'photography as art', while few have been interested, for example, in the much more evident fact of 'art as photography'³²⁸".

If we accept Benjamin's suggestion, we will be able to recognize the richness of the process of incorporating photography into the MAC USP collection. The Museum made it possible for its public to observe photography from radically different points of view by fostering exhibitions that affirmed photography as art of an authorial nature, and others based on the premise that one could also make art through photography. We can say that, at that moment, the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo fully assumed its contemporary vocation, by denying the autonomy of the work of art, enhancing the dissolution of frontiers between the different artistic means and offering the possibility of access to interpretations of the artistic phenomenon.

326 Vintage print is considered to be the photographic copy produced by the photographer himself or by someone authorized and/or supervised by the photographer from the original negative for a certain period of time after the photographic act. This length of time is a source of controversy among different authors and may span a few weeks, months, or even years (usually one to five). A simplified definition of vintage print can be found in Gilles Mora (1998, p.166).

327 We can mention: *Enfoco* (1971), *Imagem-Ação* (1976), Galeria Bonfiglioli (c. 1973); *Fotóptica* (1979); *Álbum* (1980); *Salão Fuji* (1980).

328 Walter Benjamin (1994 p. 104).

The beginning of one of Lucy Soutter's texts reminds us of the disconcerting experience of several researchers, among whom I include myself, of collecting testimonies from conceptual artists who deny that they are interested in photography - even those who have used it intensely. Despite the evidence, these artists claim to have employed photography only in a restricted and instrumental way. For many years, Soutter notes, curators, critics, and historians corroborated this reductionist view of the role of photography in conceptual art. Nowadays, with the proliferation of research on conceptualism in the most diverse latitudes, we can see how present photography was in the works of the artists of the 1970s and we are led to observe that its use was not as circumstantial as the artists claim, but quite the opposite. In that decade, the photographic image began to interest artists because of its many properties: either by its capillary presence in the social fabric, by its affiliation with the conventions of representation and by its supposed verisimilitude, or by its ability to record ephemeral actions and establish an apparently direct connection with the visible world. We must not forget that photography was one of the most powerful tools of approach between art and life, an option so dear to artists in those troubled years.

It is worth noting a crucial phenomenon in this process. If the aesthetic discourse of modernism managed to restrict the strengths of photography, conceptual art has narrowed its limits to the extreme, collaborating, even if involuntarily, in taking ontological awareness of the medium. Conceptual art showed the adaptive flexibility of photography to the most varied artistic practices and its permeability to the most varied discourses. Jeff Wall even goes so far as to hypothesize that, only after "biting and radical criticism" of the aesthetic presuppositions of artistic photography carried out by conceptual art, would the system finally accept photography as art. According to him, although the aesthetic conditions for the assimilation of photography as art had already been there since the 1940s, they were not accompanied by compatible social conditions to do so and, therefore, did not result in the formation of a market for photography before the 1970s.

Photoconceptualism led to a total acceptance of photography as art (autonomous, bourgeois and collectible art) because of the insistence that this medium could enjoy the privilege of being the very negation of the concept of art at all levels. When this denial was constituted, all barriers were broken. Photography, inscribed in the new avant-garde and combined with elements of text, sculpture, painting or drawing, has become the quintessence of the "antiobject." While the neo-avant-gardes re-studied and rediscovered the orthodoxies of the 1920s and 1930s, the boundaries of the field of autonomous art expanded unexpectedly rather than narrowed³²⁹.

Wall's hypothesis, however paradoxical it may seem at first glance, deserves an in-depth analysis of its premises and implications. However, it is sufficient for us at this time to consider that it provides an efficient and particularly insightful interpretive key to try to understanding the phenomenon that has resulted in the strong presence of photography in the art of these days. Including conceptual art in the history of photography, or rather in the history of recent visual culture, of which photography is an inseparable part, is perhaps the only possibility of transposing the theoretical abyss which, in most studies on the subject, still persists today between the photograph of the first and the second half of the twentieth century. Moreover, including the Museum in these reflections seems to me the key to returning to this process the complexity that is inherent to it.

329 Jeff Wall (1998, pp. 222-223). The discussion proposed by Jeff Wall is much broader and involves many other aspects, such as the relationship between conceptual art and photojournalism, which we do not have space to examine here.

Still on the relations between art and photography in the Museum

If nowadays the relationship between art and photography seems to be very well resolved in the art market - see the massive presence of photography in contemporary art exhibitions and the successive price records it achieves in international auctions - we cannot say the same for the collections of art museums. Photography continues to challenge practitioners in the documentation and curatorial areas of art museums, who are generally ill-prepared to deal with the consequences of the multiple condition inherent in photography, and with the hybrid character it acquires by interfering in the most varied artistic practices. Two weights, two measures: how to combine, in the same collection, the treatment given to the photograph considered artistic, according to the modernist theory, and the treatment given to the photographic record, often precarious, of an artistic action? From the typological point of view, both works are apparently identical, but radically different with regards the process of attribution of artistic value to which they were subject. This means that they have entered the collection of museums from different discourses of legitimation. Artistic value, as we know, is not materialized in the photographic copy itself and depends on attributions based on certain social practices.

What, then, of the objects that in their constitution add photographic images? The classification of "mixed technique" - applied to the most disparate works, present in the technical reserves of museums - has only contributed to transforming them into a set of unseen objects. This is only a brief outline of some of the dilemmas with which the museum professional is faced given the multiform presence of photography in the field of art, without considering the vast problem brought about more recently by electronic images.

To conclude, I take the liberty of appropriating the words of Douglas Crimp, when he states that "photography will always go beyond art institutions, always participate in non-artistic practices, it will always be a threat to the insularity of art discourse"³³⁰. The author's warning serves to alert us that the relationship between art and photography in the museum may never actually be tamed.

REFERENCES

X BIENAL sem fotografia. *Íris*, São Paulo, n. 209, 28 Oct. 1969.

A FOTOGRAFIA na VIII Bienal. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 150, p. 18-19, Dec. 1965.

AMARAL, Aracy. História de uma coleção. In: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *Perfil de um acervo*. São Paulo, Techint, 1988, pp.11-51.

AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo, Projeto, 1989.

ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do Ser*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

A Nota do Mês. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 93, p. 9, Oct.-Dec. 1954.

ARAÚJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a vanguarda e a tradição*. 2002. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *Fernando Lemos: à sombra da luz, à luz da sombra*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Mãos na obra. *Veja*, São Paulo, pp. 70-71, 2 Jan. 1974.

330 Douglas Crimp (1993, p. 134).

BAJAC, Quentin; GALLUN, Lucy; MARCOCI, Roxana & MEISTER, Sarah (Eds.). *Photography at MoMA: 1920 To 1960*. New York, Museum of Modern Art, 2015.

_____. *Photography at MoMA, 1960 To Now*. New York, Museum of Modern Art, 2016.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *As bienais no acervo do MAC, 1951-1985: Catalog*. São Paulo, MAC USP, 1987.

_____. (Ed.). *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo, Banco Safra, 1990.

BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris, 1987.

BARROS, Geraldo. A sala de fotografia. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 87, p. 12-17, Feb.-Mar. 1954.

BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949*. 2002. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas, 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 91-107.

_____. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas, 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.165-196.

BIENAL DE SÃO PAULO, 8, 1965, São Paulo. *General catalog*.

BIENAL DE SÃO PAULO, 9, 1967, São Paulo. *General catalog*.

BIENAL DE SÃO PAULO, 10, 1969, São Paulo. *General catalog*.

BOLETIM FOTO CINE. São Paulo, FCCB, n. 148-149, Sept.-Nov. 1965.

CAMARGO, Mônica Junqueira & MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CAMPANY, David. *Art and photography*. New York, Phaidon, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

CHEVRIER, Jean-François. The adventures of the picture form in the history of photography. In: FOGLE, Douglas. *The last picture show: artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis, Walker Art Center, 2003, p. 113-128.

CHIARELLI, Tadeu. (Ed.). *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Banco Safra, 1998.

_____. A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: MESQUITA, Ivo et al. (Org.). *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM SP, 2002, p. 8-17.

COSTA, Helouise. Entrando por uma porta lateral. In: *FotoGrafia: a experiência alemã dos anos 50: catalog*. São Paulo, AS Studio, 1995.

_____. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo, Cosac Naify, 2001.

_____. A fotografia no Brasil nas décadas de 1940 e 1950: a reinvenção das vanguardas. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Arte brasileira no século XX*. São Paulo, ABCA/ MAC USP/ Imprensa Oficial do Estado, 2007, p. 191-204.

_____. Farkas. In: LUDGER, Derenthal & TITAN JR., Samuel (Orgs.). *Modernidades fotográficas, 1940-1964*. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2013, p.26-31.

_____. O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo. In: PEDROSA, Adriano (org.). *MASP FCCB - Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante*. São Paulo: MASP, 2016, p.13-25.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge, MA, The MIT Press, 1993.

DOBRANSZKY, Diana. *A legitimação da fotografia no museu de arte: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no departamento de fotografia*. 2008. 2 vols. Tese de doutorado em Multimeios, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008.

DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se fotográfica)? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas-SP, Papirus, 1994, p.251-299.

DRYANSKY, Larisa. *Le musée George-Eastman: une autre histoire de la photographie américaine? Études photographiques*, Paris, n. 21, p. 74-93, Dec. 2007.

ENWEZOR, Okwui. Archive Fever: Photography between history and the monument. In: _____. *Archive fever: uses of the documents in contemporary art*. New York; Göttinger, International Center of Photography/Steidl, 2008, p.12-51.

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL de arte fotográfica na IX Bienal de São Paulo. *Íris*, São Paulo, n. 180, 10 May. 1967.

FABRIS, Annateresa. Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Seminários panorama da imagem: caderno de textos*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1996, p. 3-9.

_____. A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Rio de Janeiro, n. 27, pp. 290-229, Dec. 1998.

FREIRE, Cristina. *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo, Annablume, 2014.

_____. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

FRIZOT, Michel; VEIGY, Cédric. *Photo trouvée*. London, Phaidon, 2006.

FOGLE, Douglas. *The last picture show: artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis, Walker Art Center, 2003.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GODFREY, Tony. Looking at others: artists using photography. In: _____. *Conceptual art*. London, Phaidon, 1998, p.299-342.

GONÇALVES, Paula Chrystina Scarpin. *Vale das rosas*. Hildegard Rosenthal, pioneira do fotojornalismo no Brasil. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HERZOGENRATH, Wulf. *Distanz und nahe*: catalog [encarte em português]. São Paulo, Instituto Goethe, 2003. Available at: <www.culturgest.pt/docs/encarte.pdf>. Accessed in November 2008.

JACHULA, Michal & MEIER, Tobi (Eds). *Józef Robakowski*. Leipzig (Germany), Spector Books, 2011.

JURECKI, Krzysztof. *The history of polish photography to 1990*. Available at: <http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_historia_fotografii>. Accessed in March 2008.

JURECKI, Krzysztof & ZJEZDZALKA, Ireneusz (Eds). *Jerzy Lewczynski. Archeologia fotografii, 1941-2005*. Wrzesnia, 2005.

KICKEN, Annette and Rudolf (Ed.). *Adventures in the visual field - subjektive fotografie*. Berlin, Galerie Kicken, 2013.

- _____. *More adventures in the visual field - subjektive fotografie 2*. Berlin: Galerie Kicken, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. Les espaces discursifs de la photographie. In: _____. *Le photographique*. Paris, Macula, 1990.
- KRAUSS, Rosalind. *Le photographique*. Paris, Macula, 1990.
- KOSSOY, Boris. *Viagem pelo fantástico*. São Paulo, Kosmos, 1971.
- _____. Fotografia. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil, 2*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, pp.867-913.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo, Edusp, 1999.
- LUZ, Celina. Os espelhos da vida de Sérgio Augusto Porto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 Oct. 1973.
- MAC USP. *Beleza de pedra*. São Paulo, exhibition catalog, 1969.
- _____. *Cartier-Bresson, fotografias recentes*. São Paulo, exhibition catalog, 1970.
- _____. *Hildegard Rosenthal. Fotografias*. São Paulo, exhibition catalog, 1974.
- _____. *Fotografia experimental polonesa*. São Paulo, exhibition catalog, 1974.
- _____. *Fotógrafos contemporâneos V*. São Paulo, exhibition catalog, 1973.
- _____. *Fotógrafos de São Paulo*: exhibition catalog, 1971.
- _____. *O fotógrafo desconhecido*. São Paulo: exhibition catalog, 1972.
- _____. *70 fotos de Brassai*. São Paulo, exhibition catalog, 1974.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno: Margherita Sarfatii e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo, Alameda Editorial, 2016.
- MANJABOSCO, Angelo. *O Brasil não é para principiantes: Lew Parrella, George Love e David Zingg. Fotógrafos norte-americanos na Revista Realidade, 1966-1968*. São Paulo, Interunit Program in Aesthetics and History of Art, Universidade de São Paulo, 2016.
- MARTINS, Mariana. *Presenças e ausências: a fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948-1980*. 2005. Final Paper (Specialization Course in Art Museums). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MENDES, Ricardo. Reflexos do Brasil: uma leitura inicial da Coleção Pirelli/Masp de fotografia. *Jornada de estudos representações do Brasil: Da viagem moderna às coleções fotográficas. Comunicação*. São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Dec. 2004.
- _____. Para que servem as coleções (Fotográficas)? In: MESQUITA, Ivo et al. (Org.). *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM SP, 2002, pp.18-21.
- _____. Once upon a time: A história da história da fotografia brasileira. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, nova série, n. 6-7, pp. 183-205, 1998-1999 (published 2004).
- MORA, Gilles. *Photo Speak. A guide to the ideas, movements and techniques of photography, from 1839 to the Present*. New York, Abbeville, 1998.
- NEWHALL, Beaumont. *Focus. Memoirs of a life in photography*. Boston, Bulfinch, 1993.
- NOGUEIRA, Thyago. *Claudia Andujar: no lugar do outro*. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2015.
- OITICICA FILHO, José. Os brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 54, Oct. 1950.
- OLIVEIRA, Rita Alves de. *A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção Cultural*. 2001. Tese de Doutorado em Ciências Sociais – Programa de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2001.
- PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes: Mário Pedrosa*. São Paulo, Edusp, 1995, p.217-284.
- PFEIFFER, Wolfgang. Ademar Manarini: fotógrafo. In: CAMP, Freddy Van (Org.). *Ademar Manarini: fotografia*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1992.
- _____. Relações históricas entre o MAM, a Bienal e o MAC. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *As bienais no acervo do MAC, 1951-1985: catalog*. São Paulo, MAC USP, 1987, pp. 15-18.
- PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography. *October*, vol. 22, p. 27-63, Autumn, 1982.
- PONTUAL, Roberto. Villalba: a mística da dor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 Aug. 1974.
- _____. *Entre dois séculos*. Rio de Janeiro, Editora JB, 1987.
- RADÓ, Jorge. Fotografia na 5ª bienal. *Fotoarte*, São Paulo, n. 21, [s. p.], Jan. 1960.
- ROBERTS, John (Ed.). *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London, Camerawork, 1997.
- SHAPIRO, Roberta and HEINICH, Nathalie (eds.). *Del'artification. Enquête sur le passage à l'art*. Paris, Éditions EHESS, 2012.
- _____. “Quando há artificação?” *Revista Sociedade e Estado*, vol. 28, n. 1, Jan./Apr. 2013, p. 14-28.
- SHARF, Aaron. *Art and photography*. London, Penguin, 1979.
- SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli-Masp de fotografia: fragmentos de uma Memória*. 2006. Dissertação de Mestrado em Artes - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SOBOTA, Adam. *Polish Photography*. Available at <http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_fotografia_polska>. Accessed in March 2008.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Essays on photography, history, institutions and practices*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- SOUTTER, Lucy. The photographic idea: reconsidering conceptual photography. *Afterimage*, Rochester, NY, vol. 26, n. 5, Mar.-Apr. 1999.
- SZARKOWSKI, John. *Looking at photographs: 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art*. New York, MoMA, 1973.
- _____. *Modos de olhar*: catalog. São Paulo/New York, MAM/ MoMA, 1999.
- _____. *The photographer's eye (1966)*. New York, MoMA, 2007.
- UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA. *Dicionário eletrônico de termos literários*. Available at: <<http://www.fcsh.unl.pt/>>
- VIALE, Marie-Laure. *Quelle(s) définition(s) du tableau photographique?* 1994. Dissertação de Mestrado em História da Arte - Université Rennes II, Rennes, 1994.
- WALL, Jeff. Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el Arte Conceptual o como Arte Conceptual. In: PICAZO, Glòria & RIBALTA, Jorge (Ed.). *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- ZANINI, Walter. Fotografia, arte? *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 92, p. 13-14, set. 1954.

_____. (org). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

_____. Arte e história da arte. *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 8, n. 22, p. 487-489, 1994.

Sites

<<http://bienalsaopaulo.globo.com/>>.

<<http://www.boriskossoy.com/>>.

<<http://www.culture.pl/en/>>.

<<http://www.edruscha.com/site/chronology.cfm>>.

<<http://www.dariovillalba.com/>>.

UNCERTAIN BOUNDARIES: ART AND PHOTOGRAPHY IN THE MAC USP COLLECTION • (FROM SEPTEMBER 28, 2013 TO MAY 03, 2015)

In 1974, at the headquarters of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), the exhibition *Fotografia experimental polonesa* was presented, resulting in the incorporation of 38 works into the Museum's collection. Forty years later, this set testifies to a period of intense debate, not only about breaking the boundaries between the territories of art and photography, but also about the incipient presence of the photographic image in museums and galleries in those years. These works also indicate that the 1960s and 1970s were marked by experimentation and by the internationalization of certain procedures that led to the establishment of what has become known as the "expanded field," in which photography has moved beyond the limits of the two-dimensionality of its traditional support, merging with other imaging devices and becoming a recurring element in contemporary art.

This exhibition brings together works incorporated into the MAC USP collection in the 1970s, as well as recent acquisitions, dating from the last four years. In smaller numbers, photographs from the Banco Santos Collection are included under the temporary custody of the Museum. The time period ranges from 1962 to 2010, from the decline of modern photography, through the pioneering moment of assimilation of photos into the collections of art museums in Brazil, to the present day when digital technologies have released the images from their material supports, giving them unprecedented fluidity and malleability. As we have seen, since the late 1960s, they are hybrid images resulting from a cross-over dialogue between techniques and knowledge such as painting, sculpture, photography, video, cinema, installation, performance, computing, science, literature, theater, design, fashion and journalism, to name just a few of the many possibilities.

The works in this exhibition are distributed into six segments based on certain common discussions: 1. the fragmentation of the body; 2. the resignification of the portrait; 3. approximations between photography, architecture and urban space; 4. between the pictorial and the photographic; 5. about memories and fictions; 6. almost cinema: from photography to moving image.

These segments were organized around the works from the 1970s, in order to identify recurrences of procedures and concerns in artists from different generations and different cultural backgrounds. Thus, the works from the 1970s are considered the predecessor to certain discussions revisited by more recent works. The aim was not to take them as indications of stylistic innovations, but rather as the materialization of the innumerable anxieties that mobilized photographers and/or artists concerning art, culture, politics and society in general at that time of profound transformation.

What this exhibition shows, at its bottom line, is that the works incorporated by a museum give a new meaning to the already existing collection, while this same collection, as a whole, enables the new works to gain historical perspective. From these reciprocal contaminations, in constant transformation, new possibilities for understanding the artistic phenomena and the contribution of museums in contemporary times emerge.

1. The fragmentation of the body and the resignification of the portrait

The exhibition begins with an expressive collection of works by Polish artists committed to a conceptual reflection and who chose photography as the platform for their experiments. Here the photographic image becomes highly malleable matter, either through appropriations, photomontages and deformations, or through its integration into the most diverse types of objects. It gains volume and materiality, and mobilizes the space around itself. The group's emphasis on the fragmentation of the body and the multiple re-readings of the portrait are noteworthy. These characteristics also appear in the works of artists who worked in Brazil in the 1960s and 1970s, such as Waldemar Cordeiro, and reverberate strongly in contemporary national and international production, in the works of John Copas, Cris Bierrenbach, Rafael Assef and Rochelle Costi, present here.

Janus Bakowski. Untitled (Study of the ear), c. 1973. Untitled (Study of the mouth), c. 1973

The shredding and reordering of body fragments is transformed into a rigorous method by Janus Bakowski. He starts with mathematical calculations for the shredding of the photographic copies chosen as the raw material for these works. Based on this first operation he performs the precise cutting of the countless parts that will be part of the final work. They will eventually be embedded with millimetric precision in order to form images with a hypnotic effect due to the repetitions and the refolding of the forms. Performed in a period prior to the existence of image manipulation programs by means of computers, these montages were produced totally by hand. The two works presented here were present at the exhibition *Fotografia experimental polonesa* at MAC USP in 1974 and were donated to the museum by the Polish Consulate that same year.

Waldemar Cordeiro, *O Beijo*, 1967

O Beijo, by Waldemar Cordeiro, takes on an important role in this exhibition. The work establishes a connection between the first and last segment of the show, by materializing the fragmentation of the body by means of a kinetic structure. After adhering to Concretism over a long period, Cordeiro abandoned the rigid principles of the movement and began to produce works that established a direct relationship with the political and cultural events of the 1960s, using among other strategies the appropriation of everyday images and objects. Augusto de Campos named the works of Cordeiro of that period *Popcretos*, a neologism that indicates the fusion of pop art with the previous concrete investigations of the artist.

O Beijo is an electromechanical kinetic object, characteristic of Waldemar Cordeiro's concrete phase, the movement of which seems to reproduce the repetitive tempo of industrial assembly lines. Aimed at the observer, the promised kiss never reaches him, as the seductive close-up image of the female mouth shatters before completing the act. Appropriated from the mass media, the mouth is probably that of Brigitte Bardot, actress also referred in other works of the artist of the same time. The image of Bardot is at once an icon of female freedom, which intensified in the 1960s, and the target of the exploitation of women as a sex symbol in the press. With humor and irony, *O Beijo* is about the advance of the mass media in Brazil, the phenomenon of the appropriation and continuous reappropriation of images by the system and the commercialization of human relations.

In this exhibition we can see that *O Beijo* takes on new possibilities of contextualization compared to the works of the MAC USP collection of the 1960s and 1970s, especially the artists participating in the *Fotografia experimental polonesa*

no MAC USP exhibition. This approach allows us to perceive similarities of themes and purposes in the works of artists from different countries who began to dedicate themselves to the production of objects in those years, aiming to break with the specifics of the artistic means based on an experimental attitude.

Hudinilson Jr., *Narcisse/Exercício de me ver VII*, 1984

Hudinilson Jr.'s artistic career began when he entered Faculdade Armando Álvares Penteado, where he studied art between 1975 and 1977. In spite of the formal bond with Faap, Hudinilson also attended the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP). The university environment gave him experiences that marked him and determined the direction of his artistic concerns from then on. At ECA USP he met Rafael França and Mário Ramiro with whom he formed the group 3N0S3, active between 1979 and 1982. It was also at ECA that he obtained privileged access to a xerox machine, which was then a new technology, but used almost exclusively for commercial and bureaucratic purposes. The three friends performed numerous experiments, using the equipment in their artistic experiments. Hudinilson Jr., in particular, had a great interest in this practice, to which he devoted himself for a considerable time, even teaching courses and bringing together, in an exhibition under his curatorship, works done with xerox by several artists.

Boldly challenging the pragmatic use of photocopiers, Hudinilson began to perform performative sessions, during which he interacted with the machine, entirely naked, promoting the reproduction of parts of his body on sheets of copier paper. Criticism, at the time, identified in this action a parallel with the mythological figure of Narcissus. *Exercícios de me ver* is the title of a series of works resulting from that unusual experience that would take on varied forms, such as dossiers, books, notebooks, collages, etc. The work presented here is the result of one of those sessions and reveals details of the body of the artist recomposed in the form of a great mosaic. The masculine human body was the great subject of the work of Hudinilson Jr. and is also represented in this exhibition with the work Untitled, 2002. It is an object/box in which he imprisons everyday objects next to the image of a torso of man from a magazine.

2. The resignification of the portrait

Antoni Micolajczyk. Untitled (Life-size Man), c.1973.

This work is the life-size cut-out figure of a man, and is probably a self-portrait. To the body are attached several photographic images that refer to personal memories, such as a wedding photo, a man playing an instrument and street scenes. Micolajczyk subverts the two-dimensional support of photography and explores the theme of the body, concerns common to many other artists of the same era, as seen in this segment of the exhibition. The cut-out image reminds us of advertising media that used the human figure as a propaganda vehicle in old photographic material stores. This work was presented at the *Fotografia experimental polonesa* exhibition at MAC USP in 1974 and donated to the Museum by the Polish Consulate in the same year. Also on display is the Untitled work (Head), 1973, by the same artist, in which he combines a double portrait, front and profile, in a montage in relief.

Claudia Andujar, *Inês*, 1971

Claudia Andujar and George Love, Untitled, 1970

The works *Inês* by Claudia Andujar and Untitled, which she produced along with George Love, were some of the first photographs acquired by Walter Zanini for the MAC-USP collection. Having been shown at the 9 *Fotógrafos de São Paulo* exhibition, held at MAC USP in 1971, they were acquired in the same year. The two works are characterized by the use of three-dimensional elements on flat images, which makes the photograph gain an object dimension. *Inês* is the portrait of a woman, in which only her duplicated face is seen, as if it were the enlargement of two consecutive photographic negatives with the edges of the film apparent. One of the images lies under a piece of transparent acrylic, which seems to simulate a magnifying glass. This work reminds us of the process of producing photographic images and editing procedures, usually invisible in the final result. It is a little-known work in the trajectory of Claudia Andujar which was consecrated by work with the indigenous Yanomami population.

Cris Bierrenbach, *Desafio*, 2003; *Fiz*, 2003; *Love*, 2003; *Ruptura*, 2003 and Untitled (frontal, profile and back), 2003

The resumption of primitive photographic processes is a strategy used in contemporary production as a counterpoint to the automatism of current photography. This is the case of the use of daguerreotype, a single and positive image engraved on metal plate. Considered as the first photographic process of image production, it fell into disuse during the second half of the nineteenth century, replaced by faster and more economical processes that allowed reproducibility. In producing her self-portraits in daguerreotype, Cris Bierrenbach goes back to a kind of prehistory of photography, as if seeking to recover the foundational moment of representation. The daguerreotype confers a materiality peculiar to the image that seems to fit perfectly to the capture exercise of fragments of her own body developed, some years earlier, by Bierrenbach. In addition, the metallic surface promotes the fusion between the artist's portrait and the reflection of the observer, who is required to seek the best point of view in order to visualize the work. Finally, it should be pointed out that daguerreotype involves a strong risk dimension in the handling of metals and toxic substances, which makes its manufacture a complex experience of conflict with matter, far beyond the capture of a fleeting moment.

Cristiano Mascaro, Untitled, 1969. *O enterro de Barrientos*. Series

The series of ten photographs by Cristiano Mascaro, presented here, was produced by the then young photographer during a trip to Bolivia. Mascaro was sent by *Veja* magazine to cover the death of the president of that country, René Barrientos, victim of a helicopter accident. Conservative military man, Barrientos came to power by means of an armed coup and was president between 1964 and 1969. In 1967, however, he became a presidential candidate in direct elections and was elected easily due to his enormous popularity. His widespread acceptance among the disadvantaged population of the country was due to his dual origin - Spanish and Quechua -, which allowed him to address the natives and peasants in their own language and to make himself out as one of them. Barrientos was considered a suspect in the death of Che Guevara and the accident that killed him, in April of 1969 - was never properly clarified. According to speculations that circulated at the time, his disappearance was connected with the death of the guerrilla.

Cristiano Mascaro chose to cover the burial of Barrientos based on the reaction of the people, rather than recording the official protocol of the event. He portrayed the local population, mostly of indigenous origin, expressing their grief over the loss of the populist leader, whom they regarded as a benefactor. Taken together, the series proposes an almost cinematic narrative and uses features such as internal subtitles to create greater visual impact. The bodies of each individual, when united by suffering, seem to be transformed into a single collective body. The photographic series *O enterro de Barrientos* was presented in 1971 at the MAC USP in the collective 9 *Fotógrafos de São Paulo*, the first exhibition in which Cristiano Mascaro participated. The photographic copies were mounted on rigid supports, in poster format, a resource widely used at the time and alluding to the strong presence of the image in the domestic space, as a decorative element. Acquired by the Museum that same year, the series witnesses the incorporation of photojournalism into the collections of art museums, a phenomenon not usual at that time in Brazil.

3. Approximations between Photography, Architecture and Urban Space

The relationship between photography, architecture and urban space is present in different ways in the works assembled in this segment of the exhibition, which is organized around the installation *Verti-o*, by Bia Gayotto. By standing on the edge of the mirror that integrates the work, the observer experiences at the same time the experience of the vertigo suggested by the title and the possibility of observing the other works of the exhibition from unusual points of view.

Three of the photographers present in this segment turn their concerns to modern Brazilian architecture: Guido Mocafo, Candida Höfer and Odires Mlászho. We must not forget that the bold design of the buildings designed by Oscar Niemeyer had already won over the world in the 1960s, through photographic images of strong formal rigor that sought to emphasize the clarity and precision of the constructions, contributing to the creation of an imaginary that lasts to this day. Various photographers have set out to revisit the icons of modern Brazilian architecture from a contemporary point of view. Guido Mocafo presents Brasilia as a city of great beauty, but shadowy and desert like. The German Candida Höfer prefers to return her camera to the interior of the São Paulo Biennial building, which she registers from a frontal point of view, highlighting the rigorous and precise architecture. Odires Mlászho dares to deconstruct the representation of one of the most important modernist landmarks of the city of São Paulo. The *Copan* building seems to collapse before our eyes, through the surgical incisions that the artist makes in the photographic image.

Bia Gayotto. *Vertigo*, 1991.

Of ingenious design, this work is an installation, constituted of a photographic assembly of four large images, fixed to the ceiling, reflected in a mirror situated in the floor beneath it. This artifice permits the expansion of the spatial dimension of the image that expands its limits beyond its edges and makes the observer an active participant in the reception of the work. The images record the point of view of those looking down from the top of a building, and the mirror enhances the effect of spatial disorientation. When approaching one of the edges of the reflecting surface the observer is taken by the feeling of vertigo suggested by the title. The installation seeks to recreate the kind of disturbing experience characteristic of life in large metropolises. This work was first presented at the exhibition *Pisourbano*, held at the MIS SP in 1991, and donated by the artist to MAC USP in 1993.

Cássio Vasconcellos, *Av. Juscelino # 01*, 2002 (*Noturnos Series*) and *Untitled (Casa das Caldeiras # 3)*, s.d.

The São Paulo that Cássio Vasconcellos presents, in his series *Noturnos*, seems to have been reconstructed to appear like the setting for a science fiction film. They are images in which the place where they were made is barely recognizable, were it not for the presence of the subtitles that reveal street names. *Noturnos*, rather than a photographic series, was a long-term project developed initially by Cássio Vasconcellos in the city of São Paulo, between 1998 and 2004.

Against the pasteurized representations of the great-globalized metropolises, Vasconcellos recreates the urban landscape based on the combination of several devices. An example is when he subverts the usual mode of use of an old Polaroid SS-70 automatic camera. When shooting at night, using daylight film, you get unprogrammed chromatic distortion. Another feature employed is his direct interference in the scenes by means of light projections of varied colors with the help of spotlights and colored filters. Although this set of photos was produced with photographic films, the resulting images - unique since they were polaroids - were scanned to generate copies by means of an inkjet printer. The effect obtained, which is partly due to the use of special paper, is very close to that of an engraving.

As a result of this work Cássio Vasconcellos published the book *Noturnos - São Paulo* in 2001 and in the following years extended his project to several cities in France, England, the United States and Japan. In 2010, he produced an installation in the post office building in center of the city of São Paulo, with 48 photos from the *Noturnos* series enlarged to large dimensions, forming a mosaic on the windows of the building.

Nancy Davenport, *Incêndio na Varanda*, 2001 (*Os apartamentos series*); *Untitled (747)*, 2001; *Revolucionária (Night)*, 2001 (*Os apartamentos series*); *Bombardeio*, 2001 (*Os apartamentos series*)

The four Nancy Davenport images at this exhibition belong to the *Apartments* series. Although at first glance they may look like photographs taken from real life, they are actually digital photomontages simulating urban disasters caused by fire or explosion. The images that indicate the imminence of catastrophes by the action of airplanes circling large buildings call attention. Produced in 2001 after the attack on the Twin Towers in New York, they make sense only from the new imagery that was formed due to the spectacularization of the tragedy by the globalized media. In this exhibition, Davenport's images set a counterpoint to the imposing photograph taken by Jay Misel, a New York photographer for whom the World Trade Center buildings was for years his favorite theme. *The Apartments* series was shown at the XXV Bienal de São Paulo in 2002.

4. Between the pictorial and the photographic

The relations between painting and photography date back to the appearance of the first photographic processes in the nineteenth century. The appearance of a new type of image, characterized by reproducibility, ease of execution and low cost, called into question the role and social place of painting in the context of the transformations arising from the industrial revolution. From then on, painting and photography would establish relationships of greater or lesser complexity, crisscrossed by tensions that are not always explicit.

This segment of the exhibition deals with the approximations between the pictorial and the photographic through artists who break with these borders in different ways. Jeanloup Sieff, Benedetta Bonichi and Aldir Mendes de Souza pay explicit homage to Georges Seurat, Lucien Freud and Arcangelo lanelli, respectively. Krzysztof Manchete alludes to a series of paintings by Van Gogh in which the Dutch painter records old pairs of boots worn by time. The classical tradition of sculpture is revisited by Jan Saudek in two hand-painted photographs, while Edu Marin challenges modern contemporary landscape as an artistic category. The relationship between performance and painting materializes in the work of Heiner Kielholz who recreates, in four large juxtaposed canvases, records of an environment he creates around the figure of a Dalmatian. Luiz Braga and Vicente de Mello make color the raw material of their photographs, while Ding Musa ironically revisits the legacy of constructivism in Brazilian painting by photographing less noble environments covered with tiles.

Heiner Kielholz, *Cão dálmata*, 1971

Divided into four parts, this work presents a Dalmatian in an environment the walls of which are covered with black spots similar to its skin. The brushstrokes of the pictorial surface contrast with the figure of the dog produced by photographic processes. The work is a mixture of record of action, photography and painting. At that time, Kielholz was interested in exploring various spatial relationships based on the planned arrangement of objects in certain environments, integrated based on the repetition of the repetitive pattern of black spots that he would also use in other works. This work formed the Swiss representation at the XI International Biennial of São Paulo in 1971 and was acquired by MAC USP the following year.

Benedetta Bonichi, *A Francis Bacon*, 2000

The nineteenth century sought to inventory and classify the world in its most varied aspects and not by chance was prodigious in the creation of vision machines. It was necessary to see everything in order to know everything and thus to increase dominion over nature. This search expanded the spectrum of the visible, leading to the redefinition of what is real. The human body became a privileged object of the new technologies of the image and in this context radiography, discovered in 1896, would revolutionize ways of seeing, giving access to the interior of bodies, hitherto invisible to the naked eye.

One of the most recurrent operations of contemporary art is the deterritorialization of the meaning of objects and practices. Shifting radiography from the instrumental universe of medical practice to the symbolic universe of art is what Benedetta Bonichi does in many of her works produced using x-rays. She subverts the aseptic ritual of radiological examination to turn it into its opposite: the exaggerated theatricalization of daily life or the staging of allegories.

Bonichi's homage to the English painter Francis Bacon in this work transits between theatricalization and allegory. She recreates, through radiography, a famous portrait of Bacon, produced by photographer John Deakin, in which the artist appears against a black background, holding the carcass of an animal divided down the middle. Francis Bacon is known for the carnal aspect he gives to his paintings, his use of photography in some of his works and the dialogue he establishes with the Western artistic tradition. Benedetta Bonichi dissolves the flesh and, consequently, the individuality of the artist, equating it with the remains of the animal he holds, in a perverse attitude very similar to that which Bacon takes toward his models.

Luiz Braga, *Frestas*, 2010 (Nightvisions Series), *Futebol*, 2010 (Nightvisions Series) and *Sombriinha*, 2010 (Nightvisions Series)

The three images by Luiz Braga in this exhibition immediately call attention to the unusual use of color. This is the subversion of a device, present in widely-used digital cameras, programmed for taking night images. When it is used in broad daylight, a peculiar distortion occurs, which colors all that is recorded green, while at the same time producing areas of luminous white. This effect is due to the capture of infrared rays, invisible to the naked eye, and reminds us of a type of war photography that most resembles screens of old video games. This association transforms the most banal scenes into cold and mysterious images that seem to carry the germ of an event about to erupt violently. The photographer from Pará, who became known for recording the Amazonian landscape and for his pictorial chromatic sensitivity, redefines the use of color here and renews the uneasiness that manifested itself early in his production.

5. About memories and fictions

There are countless artists who explore the ambiguous nature of photography, drawing on its power to create memories or construct fictions. This is what is seen in this segment of the exhibition in the works of Pedro Meyer, Jan Saudek, Joel-Peter Witkins, Mischa Gordon, Mário Cravo Neto, Boris Kossoy and Claudia Andujar, among others. Saudek appears with a large image, hand-colored, giving vent to the not always subtle eroticism that permeates all his work. *Viagem pelo fantástico* was the title of the book published by Boris Kossoy in 1971, in which the author approaches fantastic realism to subvert the documentary character of photography. The image presented here shows a couple in a staged situation at Congonhas airport (São Paulo) which, although part of the series, was not published at the time. In close dialogue with the grotesque, Witkins constructs one of the countless scenes that includes a severed human head. Also in this segment, Claudia Andujar appears again through four photos of the *Sonhos Yanomani* series. Drawing on intervention resources, hitherto unpublished in her work, the photographer tries to give an account of intangible aspects of the Yanomami culture through her images.

Pedro Meyer, *Pégaso Carioca* (Rio de Janeiro, Brazil), 2005

The figure of a stylized horse from a carnival float is the basis of the image produced by Pedro Meyer during a carnival parade in the city of Rio de Janeiro. The tenuous limit between reality and fiction that is observed here characterizes the work of the Spanish photographer, naturalized Mexican, who divides his time between Mexico and the United States. Meyer began his career as a documentary photographer in the early 1960s, having spent many years in photojournalism. In the following decade, he would be interested in the research, still incipient, in the area of production of digital equipment, which would change the direction of his interests. The forty Pedro Meyer photographs belonging to the MAC USP collection show precisely the hybrid nature of his production, which transits between analog and digital, representation and simulacrum, reason and dream, decisive moment and staging. The incorporation of his images into the Museum resulted from the *Heresias* exhibition, an artist retrospective held in 2008, which was attended by some sixty museum institutions from various cities around the world, including MAC USP.

6. Almost Cinema: from Photography to Moving Image.

Motion studies, which enthused photographers and scientists in the late 19th century, paved the way for the phenomenon that some authors call “almost cinema”. There was glimpsed the enormous potential that instant photography and chronophotography had to obtain the record of movement through sequential images recorded by devices. It is the kinetic potential of the photographic image, explored by numerous artists, that is dealt with in this segment of the exhibition. The possibilities of the snapshot appear in *Refrações* by Aldo Simoninha and in Suzanne Lanfont's *Varredor*. Edouard Fraipont explores the dialogues between photography and video, while Gabriel Borba explores color slide projection, widely used by artists and photographers in the 1970s.

David Hockney, *Gregory and Shinro # 9*, 1983/02/18, 1983

In the history of the acceleration of taking and revelation times for photographs, the invention of the instantaneous polaroid process made a great contribution. Although it was invented in the late 1940s, it was only in 1972, with the release of the SX-70 camera, that the system achieved fully satisfactory results and reached a mass audience. Polaroid photography allowed, for the first time, photos to be revealed shortly after the moment they were taken, without the need for the photographer to resort to the services of specialized laboratories. It was not long before various artists realized the potential for experimentation offered by the new process due to automatic disclosure, instantaneousness, low cost and amateur appearance of the images.

David Hockney began using Polaroid cameras in the early 1970s and for over ten years explored the records produced by this system for making collages. By opting to join together numerous photographic images to make portraits, scenes and landscapes, Hockney encourages the shattering of the notions of time and space, characteristics of photography, and approaches his compositions from the principles of Cubism. The artist would soon adapt his method to popular-use cameras equipped with 35mm films, as in the case of the portrait of Gregory and Shinro shown in this exhibition. The work reconstructs not only the action of the two characters, photographed over a short interval of time, but also the gesture of the photographer who seems to want to prove to us the impossibility of the photograph grasping reality in its totality.

Waldemar Cordeiro, *Derivadas de uma imagem*, 1969

In 1968, Waldemar Cordeiro abandoned the production of objects and began to investigate the possibilities of artistic use of the computer. In this work, carried out together with the physicist Giorgio Moscati, who donated it to the Museum, the artist used as a matrix the image of a couple, in profile and full body, published in a Valentine's Day advertisement. A computer program generated three derived images, printed by overlapping letters and graphic sign, since the available dot-matrix printers were not able to print images. This work is pioneering in the artistic exploitation of electronic media in art and points to the dematerialization of images. The movement here takes place not only in the successive transformations of the image, taken as a matrix, but also in its network circulation potential, which in fact only materialized some time later through the worldwide web. In the passage from the object to the art using computers, the two works by Waldemar Cordeiro in this exhibition help us to think about the expansion of the photographic image and its countless developments over recent decades.

LIST OF EXHIBITION WORKS

(See page109)

ANNEX

(See page117)

List of incorporated works between 1963 and 1978 whose techniques are constituted by photographic processes and cataloged until June 2017.

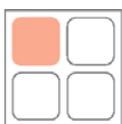


MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo



PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE
ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PRÓ-REITORIA DE CULTURA E
EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP

COLEÇÃO MAC ESSENCIAL



Exposição



Seminários,
simpósios, congressos, etc



Pesquisa



Acervo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor *President* Vahan Agopyan

Vice-Reitor *Vice-President* Antonio Carlos Hernandes

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CONSELHO DELIBERATIVO *BOARD*

Ana Magalhães; Carlos Roberto F. Brandão (**Presidente** *President*)
Cristina Freire; Edson Leite; Eugênia Vilhena; Evandro Carlos Nicolau; Helouise Costa; Katia Canton

DIRETORIA

Diretor *Director* Carlos Roberto F. Brandão

Vice-diretora *Vice-director*

Ana Magalhães

Assessorias *Consulting* Beatriz Cavalcanti e Vera Filinto

Secretaria *Secretary* Carla Augusto

PESQUISA, DOCENCIA E CURADORIA

RESEARCH, TEACHING AND CURATORSHIP

Chefia *Head* Helouise Costa

Docentes *Teaching and Research*

Ana Magalhães; Cristina Freire; Edson Leite; Katia Canton; Carmem Aranha (Professor Sênior *Senior Professor*) e Rodrigo Queiroz (FAU USP vínculo MAC USP *Secondary link*)
Secretaria *Secretaries* Andréa Pacheco; Sara V. Valbon

ACERVO

COLLECTION

Chefia *Head* Paulo Roberto Barbosa

Arquivo *Archive* Silvana Karpinski

Catálogo e Documentação

Registrar Section Cristina Cabral; Fernando Piola; Marília Lopes e Michelle Alencar

Conservação e Restauração - Papel

Conservation and Restoration - Paper
Rejane Elias; Renata Casatti e Aparecida Caetano (apoio *assistant*)

Conservação e Restauração -

Pintura e Escultura **Conservation and Restoration - Painting and Sculpture** Ariane Lavezzo; Marcia Barbosa e Rozinete Silva **apoio assistant**

Conservação Preventiva

Preventive Conservation Silva Meira

Montagem *Art handling* Fabio Ramos e Mauro Silveira

Secretaria *Secretary* Regina Pavão

BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO

LOURIVAL GOMES MACHADO

LIBRARY AND DOCUMENTATION SERVICE

Chefia *Head* Lauci B. Quintana

Documentação Bibliográfica

Bibliographic Documentation

Anderson Tobita; Mariana Queiroz e Liduína do Carmo

COMUNICAÇÃO

PRESS

Chefia *Head* Sérgio Miranda

Equipe *Team* Beatriz Berto e Dayane Inácio

EDUCAÇÃO

EDUCATORS

Evandro Nicolau, Maria Angela

Francoio e Renata Sant'Anna

Secretaria *Secretary* Ana Lucia Siqueira

PLANEJAMENTO E PROJETOS:

EXPOSIÇÕES E DESIGN

PLANNING AND PROJECTS: EXHIBITIONS AND DESIGN

Chefia *Head* Ana Maria Farinha

Editoria de Arte, Projeto Gráfico,

Expográfico e Sinalização **Art Editor,**

Graphic Design, Exhibition and Signage

design Elaine Maziero

Editoria Gráfica **Graphic Editor**

Roseli Guimarães e Ana Beatriz

Rodrigues (estágio *internship*)

Produção Executiva **Executive Producer**

Alecsandra Matias de Oliveira

Projetos **Projects** Claudia Assis

SECRETARIA ACADÊMICA

ACADEMIC OFFICE

Equipe *Team* Neusa Brandão e

Paulo Marquezzini

SERVIÇO ÁUDIOVISUAL, INFORMÁTICA

E TELEFONIA **AUDIOVISUAL, COMPUTER AND**

TELEPHONE SERVICE

Chefia *Head* Marilda Giafarov

Equipe *Team* Bruno Ribeiro; Marta

Cilento e Thiago Santos

SERVIÇO ADMINISTRATIVO E

OPERACIONAL **ADMINISTRATIVE AND**

OPERATIONAL SERVICE

Chefia *Head* Juliana de Lucca

Apoio Operacional

Operational Support

Júlio Agostinho

Secretaria *Secretary* Sueli Dias

Engenharia

Engineering

José Eduardo Sonnewend

Almoxarifado e Patrimônio

Storeroom and Assets

Chefia *Head* Thiago de Souza

Equipe *Team* Clei Natalício Junior;

Daniel de Oliveira Pires; Marilane

dos Reis; Nair Araújo; Paulo

Loffredo e Waldireny Medeiros

Contabilidade

Accounting

Contadores **Accountants:**

Francisco Ribeiro Filho e

Silvio Corado

Apoio **Assistant** Eugênia Vilhena

Pessoal

Personnel

Responsável **Responsible** Nilza Araújo

Protocolo, Expediente e Arquivo

Register, Expedition and Archive

Chefia *Head* Maria Sales

Equipe *Team* Maria dos Remédios do

Nascimento e Simone Gomes

Serviços Gerais

Operational Services

Chefia *Head* José Eduardo da Silva

Copa **Kitchen** Regina de Lima Frosino

Manutenção Predial

Maintenance

André Tomaz; Luiz Antonio Ayres e

Ricardo Caetano

Transporte

Transport Anderson Stevanin

Vigilância

Security

Chefia *Head* Marcos Prado

SPPU USP

Rui de Aquino e José

Carlos dos Santos

Equipe *Team* Acácio da Cruz; Alcides

da Silva; Antoniel da Silva; Antonio

Marques; Clóvis Bomfim; Edson

Martins; Elza Alves; Emilio Menezes;

Geraldo Ferreira; José de Campos;

Laércio Barbosa; Luís Carlos de

Oliveira; Luiz Macedo; Marcos

de Oliveira; Marcos Aurélio de

Montagner

Tesouraria **Treasury**

Responsável **Responsible**

Rosineide de Assis