

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

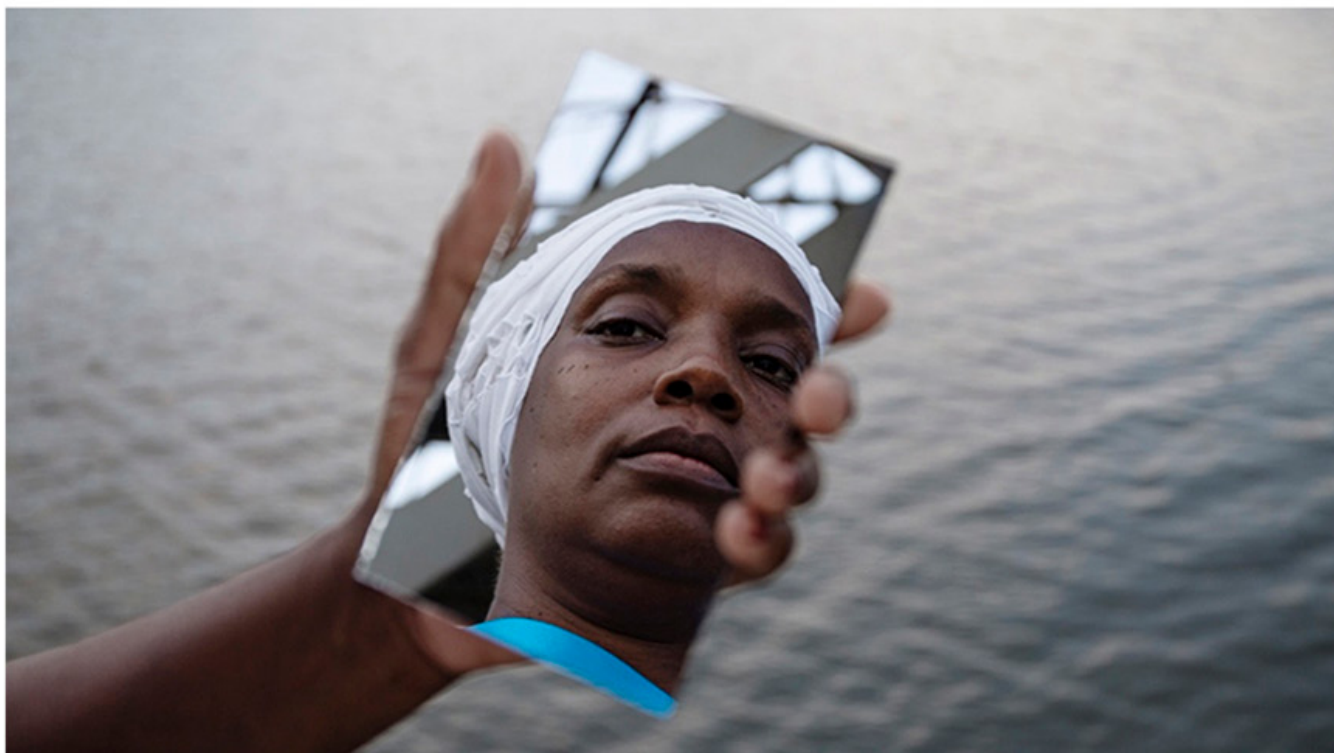


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Tramas têxteis da modernidade artística segundo o MAM-RJ (1948-1978)

Patricia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro /
<https://orcid.org/0000-0003-2788-024X>
patricia.la.correa@eba.ufrj.br

Resumo

A partir de uma pesquisa mais ampla sobre exposições internacionais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1948 e 1978, investigamos os sentidos da presença muito expressiva de produções têxteis nesse contexto. Apesar de deslocadas de um conceito mais estrito de arte, a tapeçaria e a tecelagem artesanal ou industrial revelam-se partes ativas de um campo de referências para a modernidade artística e têm um papel relevante na construção de um ambiente social moderno que, com suas contradições, o MAM projetava como sua missão. Um levantamento dessas exposições permite-nos acompanhar algumas das principais linhas de renovação e discussão da arte têxtil no século XX – das conexões com as vanguardas europeias às pesquisas de abordagem mais concreta no segundo pós-guerra; de releituras de tradições artesanais locais ao cosmopolitismo da produção industrial e do design.

Palavras-chave: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Exposições internacionais. Produção têxtil. Tecelagem artesanal. Tecelagem industrial.

Abstract

Based on a broader research on international exhibitions at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro between 1948 and 1978, we investigate the meanings of the expressive presence of textile productions in this context. Despite displaced from a stricter concept of art, tapestry and artisanal or industrial weaving reveal to be active references for artistic modernity and play an important role in the construction of a modern social environment that, although contradictory, MAM projected as its mission. A survey of these exhibitions allows us to follow some of the main lines of renewal and discussion of textile art in the 20th century – from connections with the European avant-gardes to more concrete approaches in the second post-war period; from reinterpretations of local craft traditions to the cosmopolitanism of industrial production and design.

Keywords: Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. International exhibitions. Textile production. Artisanal weaving. Industrial weaving.

Tecidos são boas metáforas para as tramas da vida coletiva: o cruzamento e mútuo tensionamento de elementos que se autossustentam, redes que podem ser frágeis, resistentes ou aprisionantes, como na ideia de tecido social. Mais concretamente, a produção têxtil atravessa inúmeras dimensões das atividades e espaços humanos, como a arte, a artesanaria, a indústria, a moda e o design, onde objetos têxteis mediam relações materiais e simbólicas. Aqui nos debruçamos sobre a presença desse tipo de objeto em um contexto específico: as exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Apresentamos os resultados iniciais de uma pesquisa vinculada ao projeto *Conexões internacionais e a formação de redes locais: as exposições circulantes no MAM Rio (1948-1978)*, coordenado pela professora Maria de Fátima Morethy Couto e financiado pelo CNPq. O objetivo desse projeto, que reúne pesquisadores de diferentes instituições brasileiras, é levantar e compreender os debates estéticos suscitados pelas mostras internacionais de artes visuais que passaram pelo MAM Rio no período recortado. Interessam as dimensões políticas e ideológicas subjacentes às exposições selecionadas e as articulações institucionais e diplomáticas estabelecidas para sua circulação, bem como o papel do MAM como agente dinamizador de circuitos nacionais e internacionais e como núcleo difusor de experiências de modernidade conectadas às tramas geopolíticas da Guerra Fria no Brasil e na América Latina. O recorte temporal toma como marcos o ano de fundação do MAM Rio e seu devastador incêndio.

Nesse sentido, cada pesquisador estabeleceu um recorte temático que pudesse contribuir para o mapeamento das exposições internacionais no Museu e seu impacto na cena artística local. É muito expressiva a presença de mostras que a princípio não se encaixariam em um conceito mais estrito ou convencional de arte, mas que eram certamente parte ativa de um campo de referências para a modernidade artística e disputavam um papel relevante na construção de um ambiente social moderno que o MAM projetava como sua missão, não isento de contradições. Referimo-nos a mostras de livros, cartazes, artesanato, protótipos industriais, eletrodomésticos, moda, mobiliário, pinturas de crianças e tapeçarias, por exemplo. Pareceu-nos, então, que o recorte nas mostras com produções têxteis poderia revelar aspectos ainda pouco considerados nos estudos de história das exposições e na historiografia da arte no Brasil, pois identifica-se uma presença acentuada dessa temática nas exposições do MAM no período recortado. Tal presença também se evidencia no contexto ampliado das exposições no Brasil nesse mesmo período, como em edições da Bienal de São Paulo e do Panorama da Arte Brasileira ou em mostras que circularam por museus e instituições de São Paulo, Porto Alegre, Brasília, Salvador e outras cidades. Daí a importância de um estudo sobre a agência de mostras têxteis na construção da modernidade e da contemporaneidade artísticas brasileiras – algo ainda pouco explorado, mas a respeito

do qual, por isso mesmo, merece destaque a pesquisa de mestrado de Maria Isabel de Souza Gradim, *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*, com valiosos dados e referências (GRADIM, 2018).

Permitimo-nos, pelo menos nesta fase inicial da pesquisa no acervo documental do MAM Rio, uma definição abrangente de “produção têxtil”, podendo nela incluir mostras de tapeçarias murais, tapetes e tecidos para uso industrial, decorativo ou vestimentar, que têm presença frequente no museu. Essa amplitude se justifica por um esforço de captar o perfil tão variado das exposições no MAM e nele encontrar tramas sociais talvez inesperadas. Num primeiro momento, chamaram atenção as exposições de tapeçaria e tapetes, que em geral se identificam pela tecelagem manual, porém logo despertaram interesse as exposições com tecidos de produção industrial. Esse enfoque mais amplo revela o movimento tipicamente modernista de abolição das fronteiras entre artes menores e artes maiores, bem como a matriz do artesanal/autóctone fundamental às estéticas industriais/modernas do século XX, muito marcantes no modernismo de que o MAM se fez baluarte.

Portanto, apresentamos aqui um resultado preliminar do levantamento realizado no Setor de Pesquisa do MAM Rio¹ e alguns apontamentos da análise em processo. Os documentos consultados até o momento no arquivo do MAM são catálogos, folders, cartas e telegramas, listas de obras e recortes de jornais de época, arquivados em pastas para cada exposição. Ainda deverão ser consultadas neste arquivo a documentação sobre empréstimos de obras e fotografias das exposições, que não existem em todos os casos. Fora do arquivo do MAM, foi realizada pesquisa preliminar bibliográfica e na internet.

Identificamos 18 exposições internacionais com obras têxteis entre 1948 e 1978 no MAM Rio, algumas mostrando apenas têxteis, outras misturando têxteis com objetos em outros suportes e técnicas. Há ainda neste período quatro exposições com peças têxteis de artistas nacionais que merecem atenção por permitirem relações interessantes com as internacionais. E vale mencionar o caso de duas exposições em que as peças têxteis aparecem apenas em reproduções fotográficas, mas não deixamos de notá-las porque foram sobre a Bauhaus, referência importantíssima para o design têxtil modernista. Tanto para a mostra *Bauhaus* de 1963 quanto para a de 1974 – definidas como mostras didáticas, concentradas nos métodos de ensino dos professores e especialmente no seu curso preparatório –, não vieram tecidos de seu famoso ateliê de tecelagem, apenas fotografias reproduzidas em painéis ou no catálogo, razão pela qual as duas exposições não estão incluídas nas 18 identificadas.

¹ Agradeço à Moema Alves, do Setor de Pesquisa e Documentação do MAM-Rio, pelo apoio neste levantamento.

Numa abordagem geral, é possível perceber como essas exposições no MAM permitem paralelos com as principais linhas de renovação e discussão da arte têxtil no século XX, o que demonstra a grande atualidade da orientação que Niomar Moniz Sodré soube imprimir na ação institucional do MAM depois de se tornar sua diretora executiva em 1951, dando início a uma nova fase do museu depois da primeira iniciada com sua fundação em 1948 sob a gestão de Raymundo Ottoni de Castro Maya (ZÍLIO, 1999). A gestão de Moniz Sodré está ligada à instalação do museu na sua sede provisória no então Ministério da Educação, hoje Edifício Gustavo Capanema, em 1952 e, depois, à instalação na sede definitiva no Aterro do Flamengo em 1958. Mas mais do que mudanças de sede, ela implementou uma política de aproximação e cultivo do público, buscando abrir o museu à vida social para além da esfera restrita da alta cultura. Ela estabeleceu uma ênfase em exposições temporárias de curta duração, deu início ao ensino artístico no museu e pôs em prática uma concepção de arte moderna como interação entre linguagens tradicionais, eruditas ou populares, e linguagens mecânicas ou industriais, como o cinema, a fotografia, o design e a moda. Apesar desta concepção já constar na Ata da Assembleia Geral de constituição do MAM de 1948 (SANT'ANNA, 2011, p. 50-51), foi de fato a partir da gestão de Moniz Sodré que o MAM assumiu uma visão do artista como um criador visual que tanto retifica quanto potencializa esteticamente a produção industrial e os ambientes cotidianos que desta derivam, parte ainda do projeto das vanguardas, de uma fusão entre arte e vida.

A primeira exposição de arte têxtil no MAM foi pessoalmente organizada pela diretora a partir de contatos com manufaturas e casas de decoração da França, e aconteceu no primeiro ano de sua gestão, em 1952 (CORREIO DA MANHÃ, 1952). *Tapeçarias Modernas Francesas* reuniu obras de Jean Lurçat, Pablo Picasso, Juan Miró, Georges Rouault, Le Corbusier e outros, sendo seguida em 1954 por uma individual de Lurçat e, em 1956, pela exposição *Tapeçarias Abstratas* proveniente da Galeria Denise René, de Paris, que novamente reuniu peças de diferentes artistas, como Jean Arp, Auguste Herbin, Wassily Kandinsky e Victor Vasarely. Com isso, vemos no MAM a expressão da primeira grande renovação da tapeçaria artística na primeira metade do século XX, atribuída em larga medida ao pintor, ceramista e tapeceiro francês Jean Lurçat. Abandonando o mimetismo dos tonalismos pictóricos de matriz renascentista e adotando a redução e planarização da cor moderna, Lurçat “restituiu a dignidade primitiva e a plenitude plástica” à tapeçaria, eliminando a “tirania da aparência” e “voltando à técnica” (MACHADO, 1954, s/p).

A França tem longa tradição tapeceira, com ateliês especializados desde o século XVII como a Manufatura de Gobelins, as Manufaturas Reais de Aubusson e os ateliês de Beauvais, que entraram pelo século XX produzindo tapeçarias a partir de cartões

criados por pintores (GRADIM, 2018, p.141). A produção desse tipo de cartão para ser traduzido por artesãos especializados em tapeçarias de grandes dimensões se tornou uma prática muito comum entre artistas modernos como Lurçat e os demais citados, e é ainda a expressão desse fenômeno o que vemos na individual do arquiteto e artista francês André Bloc em 1959 e na exposição *Le Corbusier*, que em 1966 homenageou o conhecido arquiteto então recém-falecido. Enquanto as mostras coletivas de 1952 e 1956 foram exclusivamente compostas por tapeçarias, as individuais de Lurçat, Bloc e Le Corbusier reuniram trabalhos em diferentes suportes, como pinturas, desenhos, cerâmicas, esculturas e maquetes de arquitetura, além de suas tapeçarias. Nota-se como a tapeçaria compõe o caráter multidisciplinar da obra desses artistas, um traço da imaginação livre do artista moderno ideal, capaz de transitar e reinventar antigas práticas. Em geral, esses artistas propunham peças para parede, ao modo de um trânsito entre a pintura e a arquitetura, o que teria inspirado a criação do termo *muralnomad* por Le Corbusier para designar suas tapeçarias (FROISSART, 2020). A coletiva *Tapetes Franceses Contemporâneos*, de 1970, também segue esse amplo movimento, com peças de Georges Braque, Alexander Calder, Fernand Léger, Victor Vasarely e Sonia Delaunay, entre outros, executadas nos centros tapeceiros tradicionais da França e selecionadas da coleção pública do Mobilier National desse país.

Mas se o MAM esteve sintonizado com essa primeira grande renovação moderna da tapeçaria artística, de forte matriz francesa, também acompanhou o movimento da chamada nova tapeçaria que emerge a partir dos anos 1960 e ganha fôlego com a Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne, na Suíça, criada por iniciativa de Lurçat em 1962 (GERSCHULTZ, 2016). Ao longo das edições dessa Bienal nas décadas de 60 e 70, se observou uma tendência ao experimentalismo técnico e formal que se afastava do padrão dominante das tapeçarias planas, executadas por artesãos profissionais com base em cartões pintados por artistas. Além disso, a Bienal de Lausanne passa a canalizar a produção têxtil de diversos países, extrapolando o contexto da Europa Ocidental e revelando outras tradições. Já em sua primeira edição, começam a se destacar produções do leste europeu que exploram materialidades e volumetrias inéditas, que se afastam da parede e assumem espacialidades mais escultóricas, normalmente executadas diretamente por seus próprios criadores. Artistas poloneses, iugoslavos e romenos marcaram fortemente essa mudança que deu nova vida à arte têxtil e também chegou ao Brasil pela VIII Bienal de São Paulo em 1965 e ao MAM Rio, em 1966, com a exposição da representação polonesa intitulada *Trajes Poloneses*. Sob esse nome genérico, foram expostos dois conjuntos bastante distintos entre si: trabalhos de artistas experimentais da nova tapeçaria, como Wojciech Sadley e Magdalena Abakanowicz – que havia recebido medalha de ouro por sua obra têxtil na VIII Bienal de São Paulo –, e uma seleção de figurinos folclóricos de uso teatral. Na mesma linha, o MAM receberia

em 1968 a exposição itinerante *Tapeçaria Romena Contemporânea*, que reuniu peças de 25 artistas, entre releituras de tradições locais e obras mais experimentais, também afirmando as raízes autóctones e populares de uma modernização marginal ao cânone ocidental (LAUS, 1966).



Figura 1.

Catálogo da exposição *Trajes Poloneses*,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966. Acervo MAM Rio.

Observa-se, portanto, que o MAM acompanhou as transformações da tapeçaria internacional, e isso não se deu sem contrapartidas nacionais, como as exposições *Tapeçarias Genaro* do artista baiano Genaro de Carvalho, em 1957, e *Tapeçarias do Atelier Douchez-Nicola* em 1963, da dupla tapeceira paulistana Jacques Douchez e Norberto Nicola. Mencionamos essas duas exposições porque elas podem ser tomadas, de certo modo, em diálogos com a produção internacional – tanto Genaro quanto Douchez tiveram contato direto com Lurçat e foram ativos na Bienal de Lausanne. O primeiro se manteve sempre ligado à tapeçaria plana baseada em cartões pintados, já o segundo iniciou processos mais experimentais a partir do final dos anos 1960, indo em direção à volumetria expandida de seus “objetos tecidos” (DOUCHEZ; NICOLA, 2022, p.113), nos quais podemos rastrear aspectos da nova tapeçaria e também de outros desdobramentos escultóricos contemporâneos. De fato, o interesse pela tapeçaria artística parece ter crescido no Brasil paralelamente à Bienal de Lausanne: em 1976 aconteceu a I Trienal de Tapeçaria de São Paulo, organizada pelo MAM desta cidade e seguida por mais duas edições, em 1979 e 1982.

Mas há ainda muitos outros aspectos a serem percebidos numa visão panorâmica da presença têxtil no MAM Rio: além dessas exposições revelarem os processos de renovação da tapeçaria artística no século XX, elas também trazem uma discussão fundamental que de certa maneira passa ao largo dos vínculos entre tapeçaria e arte priorizados nos casos mencionados até este momento. Trata-se da relação entre tapeçaria e o ambiente material da vida coletiva e cotidiana, fora da excepcionalidade artística que ainda define o status das obras têxteis feitas pelos artistas citados. Afastando-se de atributos de excepcionalidade e distinção, encontramos a produção têxtil fortemente vinculada a dois campos: por um lado, ao campo das tradições artesanais populares e anônimas; por outro, ao campo do design e da moda que, mesmo assinados, visam sistemas de produção industrial. Esses dois campos também constituem sensível presença nas exposições internacionais do MAM Rio, dando materialidade ao seu projeto de modernidade.

No campo do artesanato, encontramos exposições que apresentam o têxtil quase como bastião de tradições autóctones pré-industriais, e outras exposições em que ele aparece como elo entre tradição e modernidade, ou seja, sustentando possibilidades de se forjarem linguagens modernas porém localmente lastreadas. Nesses dois casos, frequentemente o “autóctone” é apresentado de modo a justificar o “nacional”, o que dá margem a uma longa reflexão sobre como as exposições de tapetes e tecidos no MAM serviram ao discurso das identidades nacionais na geopolítica da segunda metade do século XX, com as questões candentes da guerra-fria e da busca por relevância política e econômica no processo de globalização que se iniciava. Não podemos desenvolver

essa reflexão aqui, mas apenas indicar alguns aspectos: as exposições *Arte Popular e Artesanato Húngaro* em 1965, *Artesanato Húngaro* em 1969 e *Artesanato Peruano* em 1975 foram mostras de objetos em técnicas e suportes variados, como metal, vidro, cerâmica, cestaria, couro, madeira e peças têxteis como toalhas, passadeiras, mantas, tapetes e vestuário tradicional – repertórios sugestivos de referências nativas e suas origens rurais. Sobre a dimensão geopolítica dessas exposições de artesanato, vale mencionar que a exposição peruana integrou um conjunto de iniciativas da Missão Econômico-Comercial Peruana e foi a ocasião escolhida para o lançamento das operações da empresa estatal Aeroperu no Brasil, que então inaugurava linhas aéreas entre os dois países (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1975).



Figura 2.

Catálogo da exposição *Arte popular e artesanato húngaro*,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1965. Acervo MAM Rio.

Quanto a uma maior ênfase no elo entre tradição e modernidade em mostras com tecidos artesanais – ênfase que é sempre uma afirmação do ethos nacional –, encontramos as exposições Arte Decorativa Finlandesa, de 1958, e Artes Decorativas Modernas do Japão, em 1965. Na primeira, foram expostas peças provenientes de manufaturas e indústrias finlandesas, como móveis desenhados por Alvar Aalto, copos, jarras, pratos e cinzeiros fabricados em vidro e tapetes da associação Amigos do Artesanato Finlandês. A exposição foi celebrada como prova da qualidade do design industrial moderno e como modelo para o Brasil (MAURÍCIO, 1958), naquele momento às voltas com os primeiros esforços de instituição do ensino do design junto à política de industrialização do país (NIEMEYER, 2007). Nos comentários da imprensa, foi frequentemente identificada como exposição de arte industrial e artesanato devido à seleção que incluía exemplares de tapete ryjy, antiga tradição tecelã finlandesa, “inspiração” para a “qualidade material e espiritual” da indústria nacional (GUMMERUS, 1958, p. 2-3). A exposição japonesa, por sua vez, trouxe peças de produção artesanal em cerâmica, laca, metal, bambu, madeira, vidro e tecido – neste caso, trajes e tapeçarias tsuzure, de longa tradição – que, segundo o catálogo, “emitem mais intimamente os eflúvios da vida cotidiana dos japoneses” ao mesmo tempo em que carregam uma “consciência formativa moderna” (MUSEU DE ARTE MODERNA, 1965, p.3), capaz de orientar o desenvolvimento do país.

Passamos, finalmente, às exposições internacionais com peças têxteis que se aproximam mais do campo do design e da moda, com apelos diretos ou indiretos à produção industrial. Identificamos quatro exposições: *Tapetes de Lucrécia Moyano Muñiz* em 1957, *Fridl Loos* em 1958, *Boa Forma Industrial na Alemanha* em 1962 e *Argentina no Desenho Industrial* em 1973. Muñiz e Loos são artistas e designers argentinas pouquíssimo conhecidas entre nós, mas cujas mostras permitem articulações inéditas entre a história do MAM e outras narrativas fundantes de nossa modernidade, como a história do concretismo e do design nas conexões geopolíticas da América do Sul. Também há aqui possibilidades de uma ampla reflexão, porém apenas indicaremos questões para desenvolvimento futuro.

A primeira exposição mostrou 18 tapetes criados por Muñiz para a empresa tapeceira Dándolo y Primi, que propunha a modernização do ambiente doméstico argentino por meio de desenhos abstratos originais. Apesar de ainda confeccionados manualmente por tecelãs profissionais a partir de cartões pintados, podemos ver no trabalho de Muñiz a ideia da artista que orienta a forma da indústria, papel que ela também desempenhou como diretora da linha industrial de vidros das Cristalerías Rigolleau na Argentina. Uma das consequências das inovações de Muñiz estaria no MAM Rio em 1973, na exposição *Argentina no Desenho Industrial*, que reuniu produtos como móveis, eletrodomésticos,

utilitários diversos, vidros, louças, brinquedos e tecidos, entre os quais três tapetes da mesma Dándolo y Primi, criados pelo designer argentino Alberto Churba. Promovida pelo Instituto Nacional de Tecnologia Industrial, a exposição incluía esses tapetes manufaturados junto a produtos da indústria têxtil, com a intenção de mostrar uma “consciência educativa da indústria”, ou seja, a busca por soluções formais para se “produzir sistematicamente qualidade irradiante na indústria” (URIBE, 1973, s/p).



Figura 3.

Catálogo da exposição *Tapetes de Lucrécia Moyano Muñiz*,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1957. Acervo MAM Rio.

O MAM irradiava, desde os anos 50, a profícua relação entre arte e desenho industrial. Tal relação remonta pelo menos ao ideário da Bauhaus, em seu propósito de “impedir a escravização do homem pela máquina” (GROPIUS, 1974, p.12), que concebia a arte como retificadora da indústria. Mas o caminho dessas ideias até o Rio de Janeiro passa seguramente pela Argentina, mesmo que tenha se consolidado a visão eurocêntrica de uma matriz bauhausiana, via Max Bill e Escola de Ulm, no design brasileiro. Elizabeth Catoia demonstrou como o concretismo argentino foi uma referência de primeira hora no Brasil, especialmente pela atuação e circulação do artista, designer e professor argentino Tomás Maldonado, que em larga medida intermediou a recepção brasileira de Bill (CATOIA, 2017, p.35). De fato, foi a Maldonado que Niomar Moniz Sodré pediu um programa de ensino para a escola de desenho industrial que ela pretendia criar no MAM a partir de sugestão de Max Bill em 1953, projeto que não se realizou.

As exposições *Fridl Loos e Boa Forma Industrial na Alemanha* participam dessa trama se consideramos os experimentos que Loos apresentou no MAM em 1958. Pintora e estilista austríaca que migrou para a Argentina em 1940, Loos desenvolveu pesquisas de estampas abstratas para tecidos a partir da técnica do fotograma, muito explorada na fotografia de vanguarda e na Bauhaus, que ela produziu em colaboração com o designer Tomás Gonda, migrante húngaro que viveu 10 anos na Argentina antes de se tornar professor na Escola de Ulm (MEDER, 2002). Foi um conjunto desses fotogramas que ela expôs no MAM, junto com colagens, têmperas, mostras de tecidos com padronagens criadas por ela e vestidos. *Boa Forma Industrial na Alemanha*, por sua vez, tinha tecidos na configuração dos ambientes que compunham a expografia: cortinas e tapetes que demarcavam espaços ocupados por móveis e eletrodomésticos, como geladeiras, luminárias, mesas, liquidificadores e máquinas de costura – uma ode à “beleza da técnica” promovida pelo Instituto das Relações Estrangeiras daquele país, que circulou pela América do Sul em 1962. Novamente a imprensa repercutiu a mostra como exemplo para uma “nova consciência do industrial design brasileiro” (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1962), no mesmo ano em que se criou a Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro – desdobramento tardio da proposta que Max Bill e Tomás Maldonado haviam feito a Niomar Moniz Sodré em 1953.

No estágio atual de nosso levantamento e pesquisa, percebemos que a presença difusa mas persistente de produção têxtil no MAM Rio pode revelar a complexidade da proposta institucional do museu e seu compromisso em superar os próprios limites entre arte, artesanato e design – o que poderia resumir sua filiação estética à modernidade.

Referências

- CATOIA, Elizabeth. *Arte Concreta além da Europa*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2017.
- CORREIO DA MANHÃ. Magníficas tapeçarias modernas francesas compõem a quinta exposição do já vitorioso Museu de Arte Moderna do Rio. Rio de Janeiro, 10 out. 1952.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Peru mostra o seu artesanato no Rio. Rio de Janeiro, 30 set. 1975.
- DIÁRIO DE SÃO PAULO. A conquista da forma industrial na Alemanha. São Paulo, 02 ago. 1962.
- DOUCHEZ, Jacques; NICOLA, Norberto. Manifesto [1969]. *Os pássaros de fogo levantarão voo novamente: as formas tecidas de Jacques Douchez e Norberto Nicola*. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022.
- FROISSART, Rossella. La tapisserie, art mural: *muralnomad* avant Le Corbusier. *MODOS*. Campinas, v.4, n.2, p.91-116, mai. 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4582>
- GERSCHULTZ, Jessica. Mutable form and materiality. Toward a critical history of New Tapestry networks. *ARTMargins*, v. 5, n. 1, p.3-29, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/11080912/Mutable_Form_and_Materiality_Toward_A_Critical_History_of_New_Tapestry_Networks
- GRADIM, Maria Isabel de Souza. *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- GROPIUS, Walter. A ideia Bauhaus na minha concepção. *Bauhaus*. Catálogo da exposição. Stuttgart: Instituto Cultural de Relações Exteriores, 1974.
- GUMMERUS, H. O. *Arte Decorativa Finlandesa*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1958.
- LAUS, Harry. A Polônia no MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 jan. 1966.
- MACHADO, Aníbal. *Lurçat e a tapeçaria*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1954.
- MAURÍCIO, Jaime. O desenho industrial na Finlândia (e no Brasil). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1958.

MEDER, Iris. Fridl Loos: Vertriebene Moderne. *Artmagazine*, 05 mar. 2002. Disponível em: <https://www.artmagazine.cc/content3408.html>

MUSEU DE ARTE MODERNA. *Artes Decorativas Modernas do Japão*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1965.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Construindo a memória do futuro. Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

URIBE, Basilio. *Argentina no Desenho Industrial*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1973.

ZÍLIO, Maria del Carmem. *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. São Paulo: Banco Safra, 1999.

Como citar:

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. Tramas têxteis da modernidade artística segundo o MAM-RJ (1948-1978). *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 380-392, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.029>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>