

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

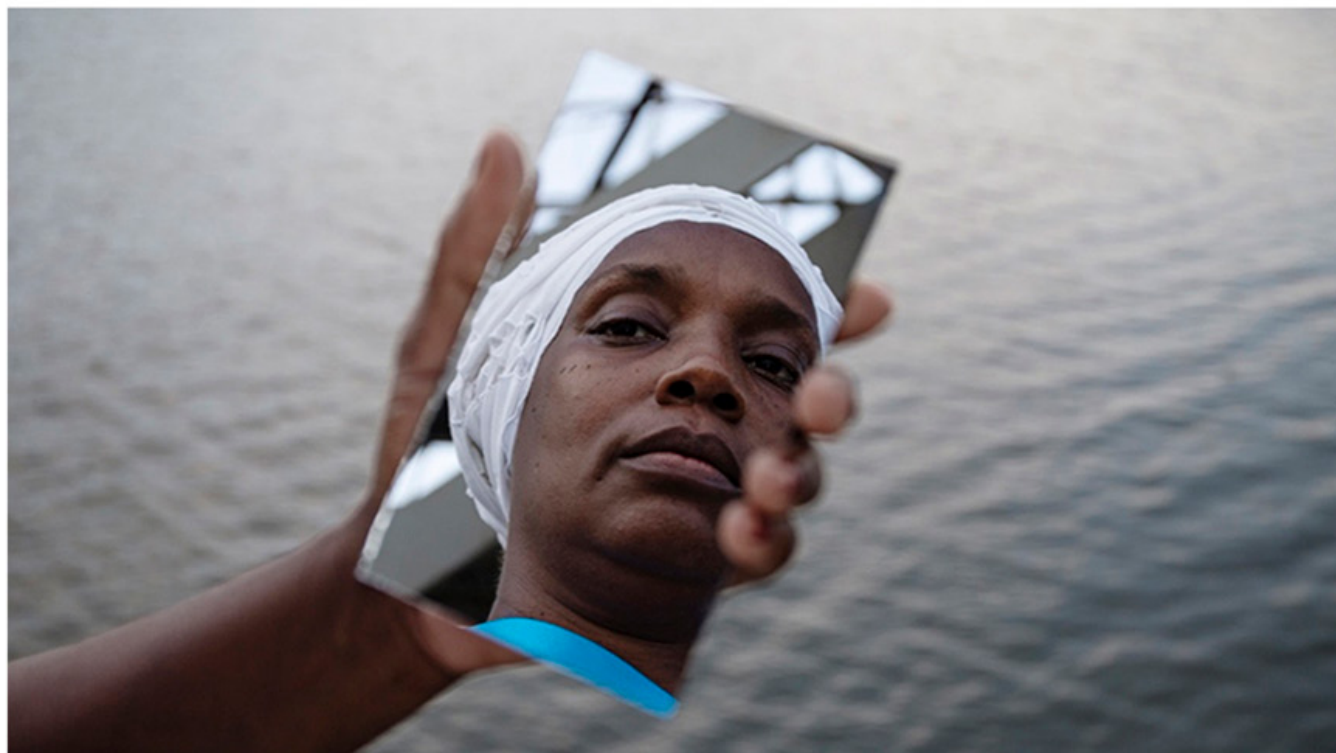


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

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

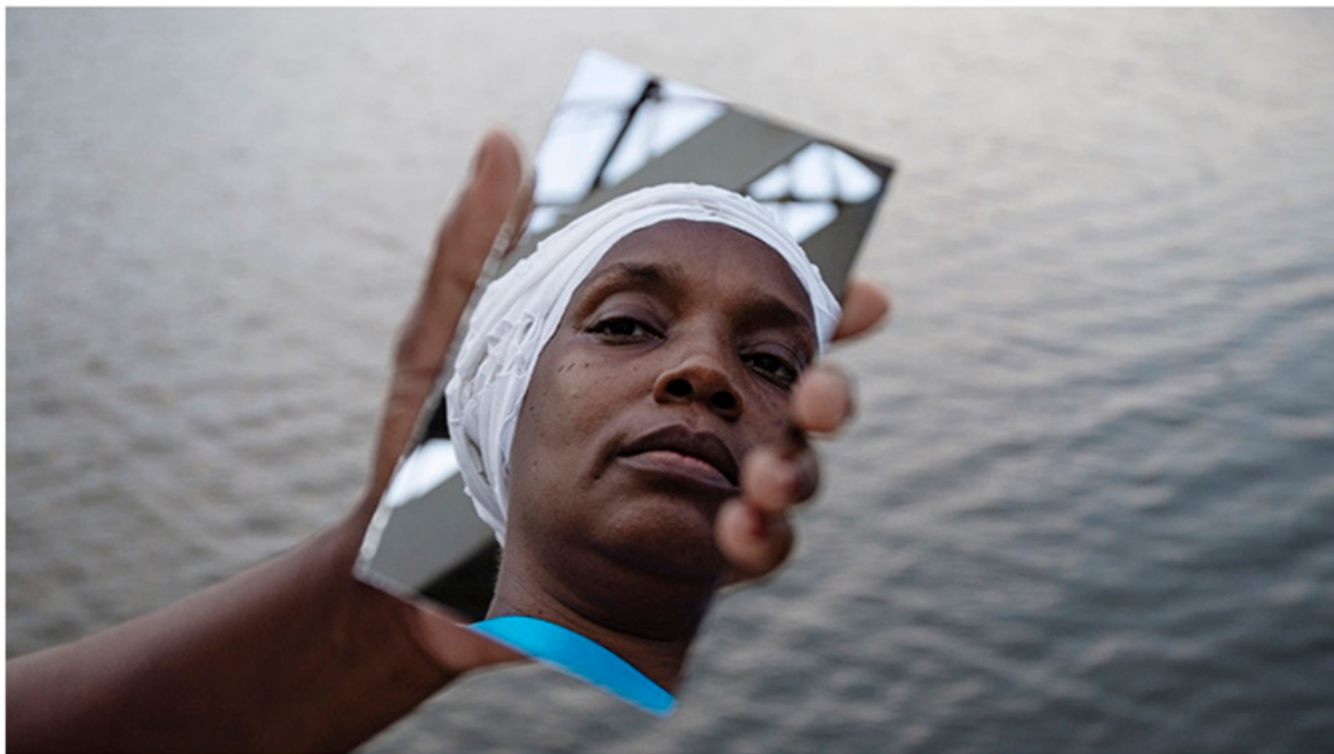


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

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 memoriam*) – 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

Da Argentina ao MAM Rio: as individuais de Fridl Loos, Raquel Forner e Alicia Penalba

Renata Gomes Cardoso, PPGA-UFES/
<https://orcid.org/0000-0003-2228-3526>
regomescardoso@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta três exposições individuais internacionais realizadas no MAM Rio: de Fridl Loos (1958), Raquel Forner (1960) e Alicia Penalba (1962), no sentido de discutir a circulação destas artistas no Brasil e o impacto destas exposições na crítica de arte e no meio brasileiro. O texto também aborda em parte as relações institucionais estabelecidas entre o MAM Rio, os museus argentinos e demais personalidades daquele contexto, evidenciadas nos trâmites de organização das mostras. Para a análise, foram considerados os catálogos, do arquivo do MAM-Rio, notas e críticas na imprensa brasileira, bem como cartas trocadas entre agentes brasileiros e argentinos, disponibilizadas pelo Fundo Ignacio Pirovano, do arquivo do MAM Buenos Aires. Esses dados contribuem para estabelecer um debate sobre circulação e práticas artísticas na América Latina, via trajetória de mulheres.

Palavras-chave: Mulheres Artistas. Exposições Individuais. Arte e Instituições. MAM RIO. Arte Argentina.

Abstract

This article presents three international solo exhibitions held at MAM Rio: by Fridl Loos (1958), Raquel Forner (1960) and Alicia Penalba (1962), in order to discuss the circulation of these artists in Brazil and the impact of these exhibitions on brazilian artistic scene. The text also addresses the institutional relations established between MAM Rio, museums and other personalities from Argentina, for the organization of the exhibitions. For this analysis, it was considered the catalogues, from the MAM-Rio archives, notes and reviews in the Brazilian press, as well as letters exchanged between Brazilian and Argentinian agents, from Ignacio Pirovano's collection at the MAM Buenos Aires's digital archives. This approach aims to contribute to the debate on artistic practices in Latin America, by observing the presence and circulation of women artists.

Keywords: Women Artists. Solo Exhibitions. Art and Institutions. MAM Rio. Argentinian Artists.

O número de mulheres participando do contexto artístico do Rio de Janeiro de fins do século XIX a meados do século XX é significativamente crescente, o que pode ser observado a partir de uma grande quantidade de nomes que aparecem sucessivamente em fontes como catálogos de salões, de exposições e comentários críticos na imprensa, apesar de, nem sempre, tais nomes reaparecerem especificamente aprofundados em publicações e pesquisas, ou, como analisa Ana P. C. Simioni, na construção de narrativas sobre contextos históricos específicos (2022, p. 19 e 20). Este artigo propõe observar a dinâmica desta circulação considerando exposições e os trâmites de suas organizações, sobretudo para o caso de exposição individual, específica, que pressupõe, por seu formato e característica, um destaque de trajetória em determinado contexto, contribuindo para, ou reafirmando, uma “estratégia de consagração” (SIMIONI, 2022, pp. 17-37), do qual participam instituições e seus agentes, bem como artistas, críticos etc.

As características desta nova circulação, se comparada à estrutura de formação dos centros artísticos no Brasil, vinculam-se ao próprio desdobramento histórico do sistema artístico carioca, de um cenário de exposições gerais e salões nacionais para uma sucessiva transição dada por discussões e posições modernistas. A criação do MAM Rio está situada neste processo de transições e debates, promovendo esta abertura de sistema, que foi dada também por uma maior circulação de exposições fora do circuito oficial, organizadas por grupos, instituições e indivíduos da cena cultural brasileira. Como ponto de transição, o museu foi palco de importantes exposições, abrangendo o fenômeno das experimentações nas décadas de 1950 e 1960.

Do conjunto de exposições que integram o MAM Rio desde sua criação, há um número reduzido de exposições individuais de mulheres. No caso de artistas brasileiras, há registro de exposições de Maria Martins (1956), Lygia Clark (1963), Lygia Pape (1968) e Tarsila do Amaral (1969). No caso das individuais internacionais, destaca-se um número de cerca de onze exposições¹ de mulheres, em trinta anos, em um arco que vai de 1948 a 1978. Nas primeiras, há um destaque para artistas latino-americanas ou ainda estrangeiras aqui estabelecidas em sua trajetória: primeiro da Argentina, com exposições em 1957, 1958, 1960 e 1962, seguida por Chile, em 1964 e Bolívia, com duas exposições em 1966. Quebrando esta sequência de exposições de artistas latino-americanas, identifica-se a presença de Yolanda Mohalyi (1909-1978), artista europeia que se estabeleceu no Brasil em 1931, com uma individual realizada em 1965. Na sequência dessas primeiras exposições, o museu destacou individuais de artistas da Polônia, Alemanha e Estados Unidos.

1 Tal número vem sendo levantado a partir de listagem do MAM Rio, de acordo com documentação e catálogos; algumas exposições, pelo título, indicam por vezes apenas categorias genéricas, sendo necessário recorrer a mais fontes para concluir sobre os nomes de artistas. Ver também a nota 2.

Este artigo aborda as primeiras exposições internacionais de mulheres no MAM Rio, com artistas da Argentina: de Fridl Loos (1905-2000) em 1958, Raquel Forner (1902-1988) em 1960 e Alicia Penalba (1913-1982) em 1962, no sentido de discutir estas exposições nos aspectos de organização e circulação, a partir de instituições ou contexto de origem, e a recepção no Brasil, com comparação sobre suas participações em outros eventos no país. Esses dados contribuem para estabelecer um debate sobre o processo de reconhecimento de trajetórias, como mencionado, considerando as características específicas de exposições individuais e coletivas. A presença destas artistas no MAM contribui igualmente para levantar questões e compreender a correlação entre práticas artísticas na América Latina, o debate sobre arte no cenário brasileiro dos anos de 1950-1960 e a participação de mulheres neste contexto. Tal abordagem faz parte de uma pesquisa em andamento, integrada ao Grupo de Pesquisa Geopolíticas Institucionais: arte em disputa a partir do Pós-Guerra, que vem se dedicando, no primeiro recorte de pesquisa do grupo, a exposições e relações geopolíticas no MAM Rio, no período que se estende entre sua criação, 1948, ao incêndio, em 1978, que interrompeu brevemente as ações no MAM.

Essas primeiras exposições individuais de artistas argentinas ocorreram em meio a um grande número de exposições coletivas e algumas individuais realizadas entre 1948 e 1962 no MAM Rio, que, no geral, apresentaram artistas “consagrados”, como Fernand Léger e Alexander Calder. Configuram-se também como exemplos de um processo crescente de intercâmbio artístico entre Brasil e Argentina, desde o início do século XX, que se intensifica nos anos de 1950 e 1960. Tal processo de circulação e internacionalização foi e vem sendo debatido por pesquisadores brasileiros e argentinos, como Aracy Amaral (2006), Andrea Giunta (2001), Maria Amália Garcia (2004, 2011), Maria de Fátima Morethy Couto (2014, 2016), Elisabeth Catoia Varela (2017), dentre outros, em abordagens sobre formação de redes institucionais para circulação de artistas em museus, galerias, mostras e grandes exposições, pesquisas que ressaltam também a presença e importância de Jorge Romero Brest neste intercâmbio. A primeira mostra no MAM Rio, neste processo, foi inaugurada em 1953, justamente com organização e texto de Romero Brest. A partir de seu catálogo, é possível verificar a presença de duas artistas, Lidy Prati e Sarah Grilo, que ainda não foram identificadas com mostras individuais no mesmo museu, no período aqui focado.

Os trâmites de organização das três exposições das artistas argentinas, observados em cartas, nos catálogos, bem como em textos críticos à época das mostras, evidenciam a dinâmica desta geopolítica institucional, neste caso entre o MAM Rio, em um primeiro momento na figura da diretora Niomar Muniz Sodré Bittencourt e o crítico, colecionador e intelectual Ignacio Pirovano, amparados por embaixadores nos dois países, bem

como pelo crítico de arte Rafael Squirru, fundador do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, que assina o catálogo da exposição de Raquel Forner, como Diretor do referido museu. A rede de circulação de artistas argentinos no Brasil, a partir de iniciativas institucionais, fica evidente também pela participação do grupo nas Bienais, com nomes que coincidem no processo de organização da representação argentina nas bienais de Veneza de 1960 e de São Paulo, de 1961, bem como nas mostras do MAM Rio.

Uma das primeiras exposições individuais de artista estrangeira no MAM Rio foi realizada com trabalhos de Fridl Loos² e chama a atenção por ter articulado dois formatos de mostras em museus. Fridl Loos é conhecida, na Argentina, como uma artista da área da moda. Natural da Áustria e formada na Escola Superior de Artes Aplicadas de Viena, deixa a região no contexto da Segunda Guerra, fazendo uma passagem pelos Estados Unidos e se estabelecendo na sequência em Buenos Aires. A mostra no MAM foi organizada para apresentar algumas pinturas, colagens, tramas e projetos, no andar térreo, com a previsão de três “desfiles de moda concreta”³ integrados à mostra, de acordo com nota divulgada pelo Jornal do Brasil, em novembro de 1958. O objetivo dos desfiles seria o de apresentar ao público do Rio de Janeiro tecidos e roupas “que ela mesma desenha e fabrica”⁴. Os desfiles foram realizados na inauguração, no meio e ao final da mostra e ganhou mais destaque na imprensa do que a exposição de trabalhos no térreo, em si [Fig. 1]

2 Em uma primeira listagem de exposições individuais de artistas estrangeiras no MAM Rio desde a inauguração do museu, a de Fridl Loos estava indicada como primeira. Entretanto, com mais documentos e dados foi possível identificar a presença de Lucrecia Moyano Muniz em exposição de “tapetes argentinos”, realizada em 1 de agosto de 1957, de acordo com carta de Niomar Muniz Sodre à artista, com cópia endereçada a Ignacio Pirovano. Tais exposições sobre tapeçaria e arte têxtil no MAM Rio vêm sendo analisadas por Patricia Leal Azevedo Corrêa e parte da pesquisa foi apresentada neste CBHA (Ver 42º. Colóquio do CBHA - Cadernos de Resumos, p. 106), incluindo uma abordagem sobre esta exposição de Fridl Loos.

3 Jornal do Brasil, 21 de novembro de 1958, p. 7.

4 Correio da Manhã, 21 de novembro de 1958, p. 1.



Figura 1.

Fotografias no Correio da Manhã, 21 de novembro de 1958, p. 1 e p. 3.

Técnica, Dimensões.

Acervo.

Fonte. Hemeroteca - BNDIGITAL
Crédito da imagem.

Do ponto de vista da articulação institucional para a realização da mostra, é possível perceber a presença de agentes do MAM Rio, na figura de Niomar Muniz Sodre Bittencourt e na Argentina, via Ignacio Pirovano. Mas os documentos sobre a exposição relevam outros nomes. O catálogo da mostra é assinado por Amancio Williams, arquiteto do círculo social do casal Loos e, ao mesmo tempo, uma figura que esteve em contato com Carmem Portinho e Afonso Reidy, à época do processo de construção da sede do MAM Rio, via Ignacio Pirovano, que mediou a realização de um dossiê de Williams para o processo de habilitação do MAM.⁵ No texto, Williams faz referência ao trabalho de modista de Fridl Loos, mas indica que é a relação com o universo da

5 Cartas de Ignacio Pirovano a Carmem Portinho, Afonso Reidy e Niomar Muniz Sodré sobre o dossiê, fevereiro e março de 1957. Fundo Ignacio Pirovano, Arquivo Digital do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.

arte concreta que condiciona o êxito em seu trabalho: “talvez um dos traços de Fridl Loos seja sua relativa independência na moda; sua obra é mais de uma artista moderna do que de uma modista, isso quer dizer que seu trabalho está muito mais na linha de uma época do que da linha que impõe no momento os caprichos da moda”; os vestidos elaborados estariam portanto conectados aos trabalhos expostos, no sentido construtivo: “esses quadros são feitos de materiais simples, de cores limpas, que se relacionam notavelmente. (...) evidentemente são os quadros da mesma artista - que faz esses vestidos simples e frescos com fazendas que nunca são de luxo rebuscado (...)”. A artista estaria, portanto, apresentando no MAM trabalhos que deixavam evidentes as relações com uma pesquisa construtiva, naquele momento em amplo debate no Brasil.

As cartas de Niomar Muniz Sodre Bittencourt também indicam que a presença de Fridl Loos no Rio de Janeiro foi adiada, para que a mostra ocorresse já no novo prédio do MAM, pois “seria um fracasso na sede provisória”⁶ e fora do período do verão, tendo em vista que “seria inútil ter uma inauguração tão importante como queremos que seja a sua, durante os dias quentes de janeiro, fevereiro e março”, em que, “poucas pessoas que importam permanecem no Rio”. A exposição de Fridl Loos constituiu, portanto, um evento que promoveu a conexão entre arquitetura, pintura, colagem e moda, ao fazer circular, na nova sede do MAM, reconhecida pela configuração de uma arquitetura moderna, a correlação entre arte concreta e as artes aplicadas.

Na sequência das mostras individuais internacionais no MAM RJ há a presença da artista argentina Raquel Forner. Inaugurada em novembro de 1960, tal apresentação individual está inserida no contexto de outras apresentações de artistas argentinos neste intercâmbio Brasil-Argentina no MAM, nas bienais e também na inauguração, no Brasil, da Galeria Bonino, em maio do mesmo ano, que entra como contribuição para essa circulação, em âmbito privado, das obras dos argentinos. Jayme Maurício, escrevendo no Correio da Manhã do RJ, indica que a obra de Raquel Forner era exclusiva da Galeria Bonino. As notícias nos jornais da época sobre a inauguração da mostra de Forner vinham acompanhadas de notas sobre a galeria, em termos de exposição de arte argentina, bem como de informações sobre outras exposições paralelas no MAM.

A longa trajetória de Raquel Forner é descrita no catálogo da exposição, através da indicação de participação em exposições individuais e coletivas, até 1960, incluindo a Bienal de Veneza de 1958. Contando a esta época com vários prêmios internacionais, a presença das obras de Forner no contexto carioca foi discutida por Ferreira Gullar em pelo menos dois artigos publicados no Jornal do Brasil, um de 13 de novembro, com entrevista de Forner, e outro de 19 de novembro de 1960, mais analítico-crítica,

⁶ Carta de Niomar Muniz Sodre a Fridl Loos, com cópia para Ignacio Pirovani, 3 de abril de 1957, livre tradução. Arquivo Digital do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires

compondo a mesma página em que o autor dava notícias da organização e realização da II Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro. Gullar inicia este segundo texto⁷ analisando justamente “um estranho alheamento” no intercâmbio Brasil-Argentina, ressaltando que Forner já havia transitado pelos Estados Unidos e Europa, mas só então naquele contexto via sua obra circulando no Brasil. Gullar atribui o distanciamento ao “isolamento” passado pelos artistas argentinos no período peronista. Neste ponto, o crítico resalta a importância das ações que procuravam estreitar as relações nas artes plásticas entre os dois países, com o apoio de “órgãos oficiais” que patrocinavam, facilitavam e viabilizavam tal intercâmbio. Após essa referência ao apoio estatal para a circulação de artistas, Gullar mergulha na trajetória e obra de Forner, concedendo-lhe análise à altura das discussões que permeavam o debate sobre arte e pintura no período, considerando a questão abstrata, concreta e neoconcreta, em uma articulação que indica como a observação do crítico estava impregnada por esse debate no Brasil. No período que vai de 1957 a 1960 a artista passou a fazer uma abordagem abstrata, substituindo uma pintura de viés mais expressionista, que Gullar articula com a difusão do muralismo mexicano [Fig. 2], com uma pintura “alegórica e participante, em que procura exprimir a angústia do homem contemporâneo em face da guerra e dos regimes de terror”, mas, nesta nova fase, Forner parece atender ao debate característico da arte brasileira deste início de anos 60, “em uma linguagem mais direta, menos alusiva”, baseada “na relação interna dos elementos plásticos e cromáticos, nas tensões estabelecidas entre os núcleos de formas (...) [cuja] qualidade evidente está no movimento interior que organiza os elementos de maneira inevitável” [Fig. 3]. Gullar finaliza comparando essa organização das formas a “símbolos mágicos primitivos” configurando uma linguagem cifrada comparável ao alemão Wols, dentre outros, cujas obras estariam pautadas neste “espírito primitivo”.

7 Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 19 de novembro de 1960, p. 3.



Figura 2.

Raquel Forner (1902-1988). *El Drama*, 1942.

Óleo s/ tela, 126 x 174 cm. [Apresentada no Salón Nacional de Artes Plásticas, 1942]

Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Fonte. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. Acervo Digital.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6401/>

Crédito da imagem. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. Acervo Digital.



Figura 3.

Raquel Forner (1902-1988). *Torre y astroseres*
(*Serie Las Lunas*), 1960.

Óleo s/ tela, 200 x 130 cm.

[Apresentada no MAM, n. 1 do catálogo]

Col. Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires, Argentina.

Fonte. Col. Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires, Argentina.

Acervo Digital

<https://forner-bigatti.com.ar/project/torre-y-astroseres/>

Crédito da imagem. Col. Fundación Forner-Bigatti,

Buenos Aires, Argentina. Acervo Digital.

No catálogo que acompanha a mostra de Raquel Forner o texto é de Rafael Squirru, então diretor do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Em sua introdução, ressalta a relação institucional como definitiva para a concretização deste processo de circulação de artistas argentinos no MAM Rio. A figura de Niomar Muniz Sodré Bittencourt é mencionada para reafirmar o prestígio da instituição dentre intelectuais e artistas argentinos, que, somado ao mérito de Raquel Forner como artista, o leva a iniciar o texto do catálogo com uma “homenagem ao espírito de luta da mulher americana”. Squirru também traz em seu texto uma análise sobre o dado “artista mulher”, em referência a uma crítica de arte que partia de estereótipos de gênero para analisar obras de mulheres, sobretudo pelo viés de uma concepção estética de “feminino” na abordagem dos trabalhos, mas procurando fazer um contraponto com tal abordagem negativa.

Carolina Guzman contribui para a compreensão deste prolongado nicho de avaliação crítica da obra de Forner, desde seu destaque no Salão argentino, em 1924, a partir do qual, por uma crítica de José Maria Lozano Moujá, se constituiria uma “dupla valência de Forner, como renovadora viril e como mulher sensível, [que] se transformaria em uma constante na literatura artística nacional” (GUZMAN, 2018, p. 60). Tal ponto de vista foi também convencional na crítica de arte brasileira, ao abordar trabalhos das artistas, como analisado por Ana P. C. Simioni em “Profissão artista” (2008, pp. 35-84). Nesta tentativa, Squirru indica no texto do catálogo que “a pintura de Raquel Forner nada tem de feminino, no mesmo sentido em que a pintura de um bom pintor nada tem de masculino, e insisto neste ponto porque sobra pintura feminina como acusação injusta à autêntica mulher artista”. Ao distanciar do artifício da crítica que em certa medida menospreza tal produção artística no embate com um contexto e universo artístico dominado pela presença masculina, Squirru reafirma, na análise da pintura apresentada, uma noção de autonomia, conduzida pela observação da artista ao processo das transições artísticas dos anos 1950, sobre a abstração informal: “com consciência alerta, a mensagem plástica das novas tendências não lhe foi indiferente (...) a tônica informalista está incorporada, não ao preço de um afastamento, mas com a determinação de um contato cada vez mais íntimo de si mesma”. Essa mostra de Forner foi bastante mencionada no período, em um contexto de debate, divulgação e a circulação de artistas da Argentina, que vai se intensificar em 1961 com a participação do grupo na VI Bienal de São Paulo, de 1961, edição que premiou a escultora Alicia Penalba, na categoria escultura internacional⁸.

O MAMRio apresentou também, em julho de 1961, nova mostra coletiva de artistas

⁸ Alicia Penalba foi analisada no contexto dos prêmios às artistas nas primeiras Bienais de São Paulo, sobretudo a partir do campo da escultura, na tese de Marina Cerchiaro, premiada neste CBHA.

argentinos, sob organização da Embaixada da Argentina no Brasil, de acordo com a apresentação inicial no catálogo da mostra⁹. A mostra do MAM foi organizada antes da abertura da Bienal, mas ambas indicam, pelos representantes, a mediação institucional para a inclusão de nomes nesta promoção e divulgação. No caso do MAM, a exposição contou com vários nomes do governo e de instituições artísticas da Argentina, tal como o já mencionado Rafael Squirru, diretamente ligado à mostra de Forner, que aparece agora como “diretor geral de relações culturais do ministério das relações exteriores e culto”. O catálogo também destaca os nomes do presidente, do ministro das relações exteriores, do sub-secretário, bem como do embaixador da Argentina no Brasil. O texto que introduz o catálogo, mais uma vez, ficou a cargo de Jorge Romero Brest.

A exposição de Alicia Penalba no MAM foi realizada em abril de 1962, ocorrendo, portanto, após o prêmio e sucesso consecutivo conquistados na Bienal de São Paulo [Fig. 4]. Uma nota do Correio da Manhã indica que a mostra do MAM apresentava todas as obras participantes da Bienal, com a inclusão de uma, do próprio acervo do MAM e que a organização foi realizada pela artista, também escultora, Zelia Salgado¹⁰. Outro comentário do Correio da Manhã salienta que a artista, que morava na França, teria ficado profundamente aborrecida por não ter “orientado a organização da mostra”¹¹, ao não ter conseguido viajar ao Brasil por falta de passagens.



Figura 4.

Fotografia na Revista O Cruzeiro, de 21 de outubro de 1961, da sala de esculturas de Alicia Penalba na VI Bienal.

Acervo.

Fonte. Hemeroteca BNDigital

Crédito da imagem. Revista Cruzeiro.

9 Essa exposição e os trâmites de organização entre instituições brasileiras e argentinas foram analisadas por Moema de Bacelar Alves em apresentação neste CBHA (Ver 42°. Colóquio do CBHA - Cadernos de Resumos, p. 141).

10 Correio da Manhã, 27 de abril de 1962, p. 1.

11 Correio da Manhã, 7 de Junho de 1962, 2°. Caderno, p. 2.

O texto de apresentação no catálogo de Penalba é assinado por Michel Seuphor, artista, crítico e escritor belga, que já havia publicado, 1960, um pequeno livro sobre Alicia Penalba. No catálogo, ele considera que nas obras “a natureza não está ausente, aparece musicalizada, intencionalmente empobrecida, reconstruída com poucos elementos”, “2 ou 3 temas”, entendendo uma “ciência de redução dos elementos”, como em “Brancusi e Pevsner” [Fig. 5]. Com uma trajetória passada em grande parte na França, a artista se declara como “discípula” de Ossip Zadkine, depois de um início de formação na Argentina, tendo passado pela Escola de Belas Artes de Buenos Aires. Outros nomes de destacados escultores modernos completam sua biografia neste campo: Hans Arp, Brancusi e Giacometti, de acordo com informações do Centro de Pesquisas Alicia Penalba, localizado na Bélgica.



Figura 5.

Alicia Penalba (1913-1982).
Totem do Amor, 1954.
Bronze e Granito. [Entrada na coleção 1958, doação Galerie Claude Bernard, Paris, 1957].
Acervo. MAM - Rio
Fonte. Catálogo de Exposição - Estado Bruto Obras - MAM-Rio.
<https://mam.rio/wp-content/uploads/2021/08/estado-bruto-obras.pdf>
Crédito da imagem. Catálogo de Exposição - Estado Bruto Obras - MAM-Rio.

A discussão da crítica de arte do período sobre a exposição de Penalba apenas situa a inauguração da mostra do MAM Rio, passando a analisar o prêmio recebido na Bienal. Nomes importantes do cenário brasileiro do período, como Lourival Gomes Machado, Geraldo Ferraz e um jovem José Roberto Teixeira Leite publicaram textos na imprensa em 1961 com polêmicas sobre o prêmio de escultura da Bienal, não apenas no caso de Penalba, mas também de Lygia Clark. Penalba é defendida por este último como único prêmio pertinente, “excelentemente dados a Vieira da Silva e Alicia Penalba”, ao passo que outros foram equivocados. Lourival Gomes Machado defendia que prêmio deveria ter sido concedido a Nicolas Schoffer, desdenhando de Penalba em sua crítica, ao dizer que aquele artista não fora observado pelo júri, pois se o fosse, “ser-lhe-ia impossível atribuir o prêmio internacional de escultura a Penalba, uma escultura “abstrata e vibrante”.

O processo de reconhecimento e prestígio das três artistas no período em questão pode ser entendido pela via da importância dada à organização das mostras e as críticas sucessivas a elas, publicadas na imprensa brasileira. No caso de Forner e Penalba, tal presença como destaques do contexto artístico argentino é também entendido pela participação de ambas nas diversas exposições coletivas de arte argentina que seguiram em circulação, em diversos países. Por outro lado, as informações são mais raras sobre Fridl Loos: pouco conhecida no mundo artístico, mas indicada como relevante no universo das artes aplicadas, pela crítica em circulação sobre a mostra, é hoje pouco citada em fontes, aparecendo em algumas do campo da moda. Poucos exemplares de sua produção são conhecidos ou preservados em museus ou coleções, tendo uma peça, indicada como anterior a 1989, no Victoria and Albert Museum. Já nos casos de Raquel Forner e Alicia Penalba, é possível compreender sua relevância, atuação e a circulação no período dentre os nomes em divulgação na constituição de uma arte argentina – sobretudo pela presença em coletivas como a do MAM e das bienais de Veneza e São Paulo. No entanto, observa-se um número muito modesto de suas obras em coleções de alguns museus argentinos, como o MAM de Buenos Aires, o Malba e o Museu Nacional de Belas Artes: o MAM BA possui duas obras de Forner em seu acervo, nenhuma de Penalba, nenhuma de Loos. Os dois últimos, apenas uma obra de Penalba e uma de Forner, cada, em suas coleções. As duas artistas, porém, estão contempladas em instituições dedicadas, como a Fundacion Forner-Brigatti, na Argentina e o Penalba Research Center, na Bélgica, ambas com plataformas digitais. A Fundacion Forner-Brigatti foi fundada pela própria artista, passando a funcionar em 1982, e abriga informações e dados sobre ela e o marido, o também artista e escultor Alfredo Brigatti, na casa em que o casal morou. A cronologia de participação de Forner em exposições internacionais, muitas delas com premiação, indica um reconhecimento de trajetória no contexto, o que se repete no caso de Penalba.

Um ponto a se observar, como continuidade desta pesquisa, já considerando os limites deste artigo, seria a recorrência de exposições individuais de outros artistas argentinos no Brasil e a recepção crítica, de forma a comparar como tal circulação contribuía para enfatizar posicionamentos e narrativas sucessivas.

Referências

Alicia Penalba. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1962. Catálogo de Exposição, Acervo MAM Rio.

ALVES, Moema de Bacelar. "Arte exposta, intercâmbios traçados: a mostra de artistas argentinos no MAM Rio (1961)". Caderno de Resumos do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2022.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos da Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

CERCHIARO, Marina Mazze. *Escultoras e Bienais: A construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, USP. São Paulo, 2020.

CORRÊA. Patricia Leal de Azevedo. "Tramas têxteis da modernidade artística segundo o MAM-RJ (1948-1978)". Caderno de Resumos do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2022.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Estratégias de Internacionalização e de resistência: a arte no Brasil e na Argentina na década de 1960". *Revista Vis-UnB*, vol. 13, n. 1, jan-jun 2014 [2015]

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Jorge Romero Brest e o Brasil: considerações sobre o livro *Pintura Brasileira contemporânea (1948)*". *Anais do 25º. Encontro da ANPAP - Arte: seus espaços e/em nosso tempo*. ANPAP, UFRGS, 2016.

Fridl Loos. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1958. Catálogo de Exposição, Acervo MAM Rio.

GARCIA, María Amália. "A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas". *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: UFMG, CBHA, 2004.

GARCIA, María Amália. *El arte abstrato: intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, Internacionalismo y Política: el arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GLUZMAN, Georgina G. "Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, n. 71, p. 51-79, dez. 2018, p. 60.

Raquel Forner. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1960. Catálogo de Exposição, Acervo MAM Rio.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

VARELA, Elisabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa: Brasil, Argentina e MAM Rio*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017.

Como citar:

CARDOSO, Renata Gomes. Da Argentina ao MAM Rio: as individuais de Fridl Loos, Raquel Forner e Alicia Penalba. *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. 424-437, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.033>

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