

Ministério do Turismo e Museu Paranaense apresentam

ISTO NÃO É UM NÍSIO

TONY CAMARGO

Exposição de Longa Duração

ISTO

NÃO

É

UM

NÍSIO

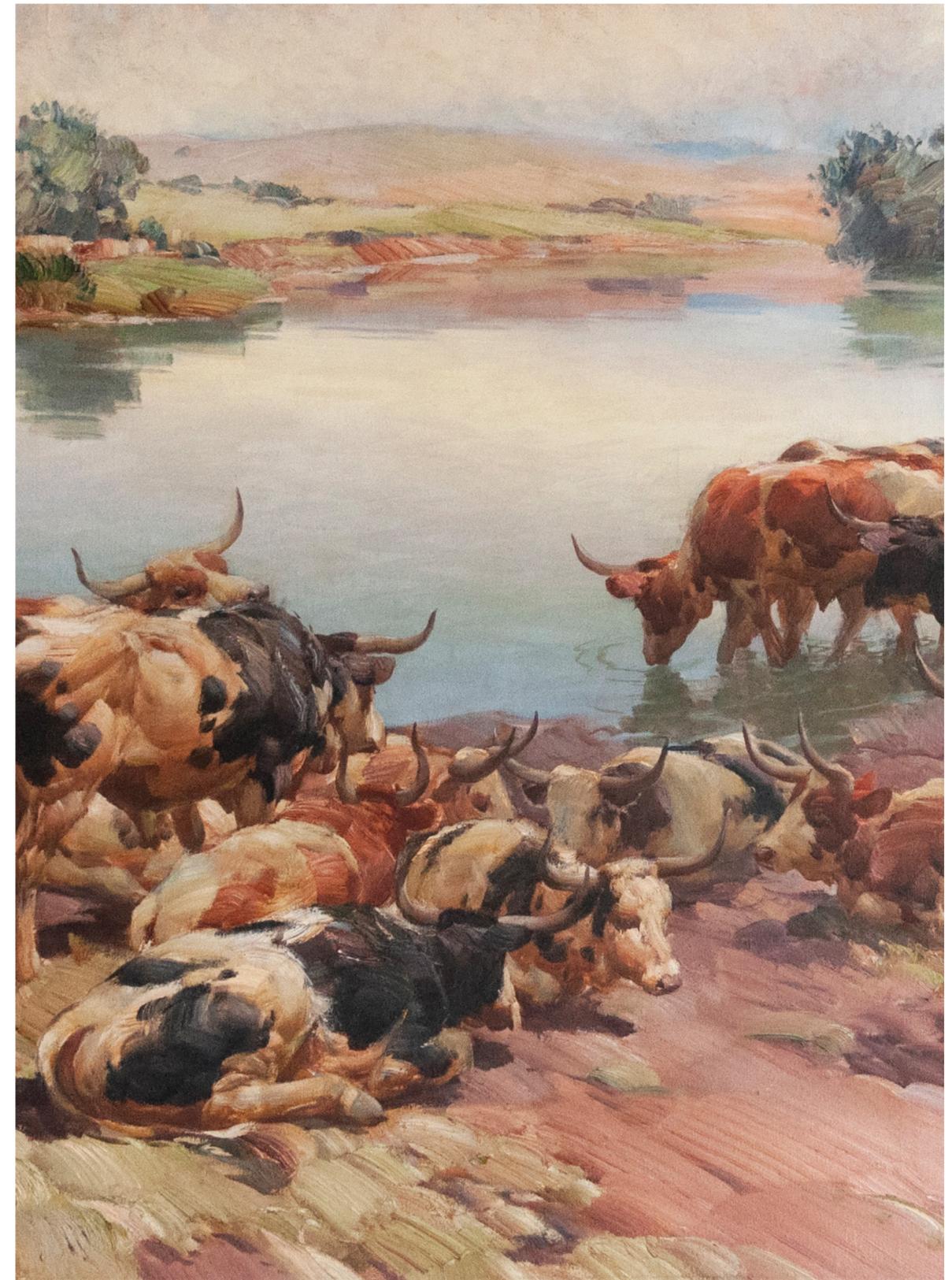


Apresentação As obras de Arthur Nísio (1906—1974) que compõem a pinacoteca do Museu Paranaense (MUPA) certamente figuram como algumas das principais pinturas da instituição. O amplo conjunto de obras realizadas pelo artista ao longo de sua trajetória é formado por naturezas-mortas, retratos, pinturas históricas e sobretudo por paisagens bucólicas marcadas pela presença de animais como cavalos, bois, patos e galinhas, nos quais podemos perceber a excelência de sua técnica na representação de volumes, movimentos e domínio da composição.

Em *Isto não é um Nísio*, a inconfundível obra do pintor moderno é apropriada pelo artista contemporâneo Tony Camargo em uma instalação que faz refletir sobre a reprodução e o original, assim como sobre questões relacionadas à experiência do corpo em contato com o objeto artístico. O trabalho surge de um convite feito pelo MUPA a Camargo, com o intuito de promover o diálogo entre as produções de arte feitas no Paraná, no passado e no presente. A proposição de Tony Camargo no MUPA, que integra a série de trabalhos do artista intitulada *Arte é Deus falando: conosco*, faz um elogio à obra de Nísio, e da mesma forma propõe um jogo ao espectador, convidando-o a pensar o que significa "ver" (e o quanto estamos dispostos a realmente ver) uma obra de arte e como essa atividade exige uma ação consciente e ativa do espectador. É através do fruidor que a instalação se dá, em um efeito de luz no qual o próprio observador dita as "regras".

Desde 2019, o MUPA tem apostado em trazer ao público seus acervos de forma interdisciplinar, convidando agentes de campos científicos e artísticos para lançar diferentes olhares sobre os objetos históricos, antropológicos e arqueológicos que formam o acervo da instituição. A instalação *Isto não é um Nísio*, que também faz partes dessas ações, busca aproximar os trabalhos de Tony Camargo e Arthur Nísio trazendo ao público um instigante e surpreendente encontro de duas produções emblemáticas.

Museu Paranaense



ARTHUR NÍSIO

Boiada, s.d.
Óleo sobre tela
COLEÇÃO VLADMIR KOZÁK, MUSEU PARANAENSE

Por incrível que pareça, um lapso

O passado e o futuro são
duas margens de uma
mesma miragem.
— Mia Couto

Diante de uma *sala de espelhos*, dessas construídas como atração em alguns circos, colocadas ao lado do atirador de facas e das lonas que abrigam seu picadeiro, poderíamos pensar em por que nos submeter a situações que poderiam provocar *desnorreamento* ou a angústia de um *labirinto*. A ideia de se guiar para a saída, pela própria intuição e descoberta, com os sentidos oculares afetados por reflexos distorcidos, pode parecer atrativa enquanto *simulação*. Alguma névoa e instabilidade poderia assim equilibrar os sentidos de uma percepção burocratizada. Quanto maior a sala e mais espelhos, maiores as dificuldades em atravessá-la. Entretanto, maior também a vibração de desafio para o público e mais sucesso para o circo. Ao entrar numa sala de espelhos, podemos perguntar ao guichê o grau de dificuldade, mas somente teremos a *experiência* ao adentrá-la. Uma vez com os pés para dentro, aceitamos participar de um jogo no qual sabemos que seremos enganados.

O mesmo não ocorre ao entrarmos no museu. Não se espera do ambiente museológico a experiência de uma simulação, mas sim que ali estejam preservadas históricas ou avançadas conquistas humanas, originais, reais e autênticas. As suas salas, os seus corredores e as suas paredes foram historicamente adaptadas e criadas para que pudessem receber o reflexo de beleza e do senso de hierarquia, ideais que costurariam o tecido social em sua perfeita ordem. O museu, não fosse pelos artistas, seria um mausoléu. Por que, ao entrarmos no museu, carregamos o *silêncio penitente* das catedrais e não as *vibrações contagiantes* do circo?

O circo moderno carrega consigo a proximidade de seu nascimento com o museu, mas, ao contrário das peças intocáveis, foi onde habitaram por primeiro as artes livres do corpo. Sob essas tendas, diversos pintores se encontraram com artistas circenses e exploraram as potências da imagem como um artifício da visão. Ali estava o corpo como interesse central, gerador de artimanhas que adentravam diretamente os olhos do espectador. Não seria esse o principal motivo de tantos pintores da época, como Renoir, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Tissot e Seurat; e mesmo pintores modernos brasileiros, como Portinari e Di Cavalcanti, terem se voltado aos efeitos desse fascínio? Não mais o herói distante, não mais generais de guerra, exploradores de campos longínquos. Não por um acaso, os soldados modernos, ao retornarem da Primeira Guerra Mundial (1914—1918), *pobres de experiência*¹, se voltaram então às *arenas*, período em que esportes, como o futebol, iniciavam sua popularização em massa, resignificando o poder e a autoridade do espectador sobre suas próprias narrativas, permitindo que fossem capazes de adentrar os campos em comando, aos berros.

As disputas sobre os possíveis caminhos desse território são centrais por quem não aceita com tanta facilidade, *como verdade*, as representações que nos *enganam o olho*, confundem imagem e realidade. Quando tudo o que elas promovem afinal, não seriam portas e janelas para espaços e perspectivas impossíveis, imaginadas ou imaginárias?

O museu, mesmo silencioso, traz consigo as evidências do tempo social no qual foi construído, e tais evidências não estão imunes aos conflitos surgidos de outros tempos. Quando brotam outras sensibilidades, tecnologias, territórios e urgências, toda a imunidade que poderia ter um guardião do tempo entra em questão. Não poderia ser diferente. O museu traz consigo não apenas o passado, mas também o *desejo* pelo presente e o *vislumbramento* do futuro possível, assim como o anseio revelador pelas *sombras do passado*. Não é possível insistirmos em contar histórias apenas por aquilo que foi preservado, que os passeios de escola fiquem lustrando uniformes que foram escudos de tantas bravatas. É preciso que nossos olhos se atentem às *zonas cinzentas*²: dos arquivos, dos acervos, das memórias sabotadas, dos eventos traumáticos.

Os museus, ao contrário do desejo de muitos, não podem se manter apenas como um *almoxarifado do patrimônio burguês*³. Como afirmava o escritor moçambicano Mia Couto, na 23ª conferência do ICOM, em 2013:

Não importa a arquitetura do edifício, não importa o acervo ou a coleção. A verdadeira matéria do museu é sempre a narrativa do tempo. [...] Vamos a um museu não exatamente para ver os artefatos, mas para nos vermos a nós próprios como inventores do tempo.

Truques de perspectiva, ilusões de ótica, duas dimensões que aparentam ter três, narrativas inventadas que ainda permanecem: pintura e arquitetura se encontraram definitivamente no Renascimento pelo *trompe-l'oeil* e construíram um imaginário do qual é difícil se libertar. Deus ganhou um rosto e um corpo, determinantes para todo o Ocidente. Não foi à toa que o pintor surrealista francês René Magritte (1898–1967) escolheu um cachimbo para negá-lo, em sua famosa pintura *La Trahison des Images* (A Traição das Imagens, 1928—1929).

1. Benjamin, W. *Experiência e pobreza* (1933). In.: Obras Escolhidas. / Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114—119.
2. Levi, P. *Os Afogados e os Sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
3. Meneses, U. T. B. de. (1994). *Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a Exposição Museológica e o Conhecimento Histórico*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 2(1). p. 9—42.



ARTHUR NÍSIO

Vaso de flores, s. d.
Óleo sobre Eucatex
ACERVO MUSEU OSCAR NIEMEYER

Nessa tela, a perfeita figuração de um cachimbo aparece acima da inscrição *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo). Ora, o que mais poderia ser? Diante do quadro, a resposta não poderia ser mais óbvia: uma pintura. Em francês, a expressão *nom d'une pipe* (nome de um cachimbo) é um eufemismo que substitui *nom de Dieu* (nome de Deus, considerado uma blasfêmia)⁴. *Nom d'une pipe* assim se tornou largamente utilizada, tal como dizemos, eufemisticamente, um “poxa vida”. É como se o jogo estabelecido por Magritte nos colocasse contra a parede: por que vocês ainda acreditam nessa ilusão? Isto não é um cachimbo, mas a sua representação. Poderia parecer pouco, mas não se lembramos da nossa dificuldade, ou de quem quer que se atreva a subverter a catequese católica, de imaginar Deus com outra face que não seja a do Renascimento.

René Magritte iria insistir nisso, nesse alerta, até o final da sua vida. Ao olhar para sua obra, talvez devêssemos nos lembrar da figura do guichê que nos alerta antes de adentrar a sala dos espelhos. Um ano antes de morrer, ele refaz a versão de *La Trahison des Images* e a intitula *Les Deux Mystères* (Os Dois Mistérios, 1966). Nessa gravura, vemos o mesmo contorno de cachimbo, bem delineado, entretanto são dois: um permanece dentro da moldura de um quadro, assentado sobre um cavalete que se apoia num assoalho, onde vemos novamente a inscrição *Ceci n'est pas une pipe*. O outro permanece ao fundo, flutuando no espaço, numa “mobilidade inacessível de balão”. Talvez Magritte, nascido nos primórdios do Impressionismo, não tenha visto a obra de Joseph Kosuth *One and Three Chairs* (Uma e Três Cadeiras, 1965), feito com uma fotografia de uma cadeira, a definição de dicionário do termo *cadeira*, e uma cadeira real de madeira. Provavelmente também não tenha visto o trabalho *Hang Up* (1966), de Eva Hesse, mas certamente Magritte os influenciou.

São trabalhos que, antes de buscarem alguma representação, mesmo se pensarmos nas representações de energias e tensões em Paul Klee ou Kandinsky, são eles mesmos um espelho labiríntico de si e de suas posições. Eva Hesse, ao criar uma estrutura que nos remete a uma moldura, entretanto vazia, e o seu cabo, suporte de sua conexão com a parede e com o museu, alargada e solta pelo espaço da sala de exibição, cria um espelho de si mesma, nos lembrando de olhar para tudo aquilo que está além da janela de uma moldura. Como se houvesse um lapso de uma artista que se esqueceu de pintar, ela cria um espaço virtual, uma deformação na percepção do espaço e do tempo.

A pesquisa de Tony Camargo, desde seu início, procura seguir essa tradição, e pensar os espaços da virtualidade da arte. Os momentos em que a arte consegue dar um nó no tempo e no espaço, deslocando nosso olho para fora de qualquer ilusão, seja ela a da pintura ou do próprio museu. Nessa mostra, o trabalho de Tony, não por um acaso intitulado *Isto não é um Nísio* (2020), parte de sua série *Arte é Deus falando: conosco* (2004-)⁵, e ocorre em dois diferentes interstícios, pelos quais levanta a sua própria sala de espelhos: a coleção pública de pinturas de Arthur Nísio e a moldura que escolheu para equivaler a pintura original às suas reproduções. O artista elabora, diante de diversos *apagar das luzes*, alguns *fakes*.

Entre esses dois entremeios o trabalho se faz, porém, como um elogio à pintura: nunca haverá *fatura* numa reprodução fotográfica. Por menor que sejam as marcas gestuais do pintor, elas estão ali e não poderão ser encontradas nas reproduções. Seja por sua inexistência ou porque o artista instalou sensores que apagam as luzes, quando tentamos distinguir diferenças no espelho de suas reproduções. O *apagar das luzes*, diante de uma linguagem pictórica por uma produção de arte contemporânea, é literal e metafórica. Como se o artista se perguntasse: por que produzir pinturas hoje? Qual o sentido de criação de imagens que dependem mais de uma fatura do que de um pensamento? As respostas poderiam estar no próprio quadro de Nísio: sem a sua pintura, seu próprio trabalho não existiria.

Quando Velázquez, no auge do Renascimento, em seu quadro *As Meninas* (1656), nos mostra o verso do chassi em que está trabalhando, retratando toda a cena que não estaria nessa pintura principal, virada para nós, ele se utiliza de um pequeno espelho ao fundo para mostrar o assunto da tela que nos é escondido: pálidos, num reflexo evanescente, estão possivelmente o rei Filipe IV e sua esposa Mariana.

*Reconhecemo-los, no fundo do quadro, nas duas pequenas silhuetas que o espelho reflete. Em meio a todos esses rostos atentos, a todos esses corpos ornamentados, eles são a mais pálida, a mais irreal, a mais comprometida de todas as imagens; um movimento, um pouco de luz, bastariam para fazê-los desvanecer-se. De todas as personagens representadas, elas são também as mais desprezadas, pois ninguém presta atenção a esse reflexo que se esgueira por trás de todo o mundo e se introduz silenciosamente por um espaço insuspeitado.*⁶

Ninguém que vivencia a cena está prestando atenção àqueles que estão sendo representados pelo pintor, à exceção do próprio Velázquez, cujo olhar se confunde entre o ponto onde estaria a realza e de onde

4. Cf. tradução de Jorge Coli em FOUCAULT, M. *Isto Não É um Cachimbo*. Trad.: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

5. A série *Arte é Deus falando: conosco* (Tony Camargo, 2004-) se inicia com uma ação na Casa Andrade Muricy em 2004 e ocorre numa sequência de outras ações, no seguintes espaços ou exposições: Galeria Adalice Araújo (Universidade Tuiuti do Paraná, 2011), com o subtítulo *Ação rotatória* em 2018, na exposição *Cada Vez Mais Perto* (curadoria Ana Rocha) e nesta mostra atual do Museu Paranaense, homônima ao subtítulo desta ação do trabalho, *Isto não é um Nísio* (MUPA, 2021).

6. FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 17.



estariamos nós, como espectadores, também em seu campo de visão. São as *figuras olhantes*, pintor, retratados e espectador que tornam possível essa pintura. É o movimento ativo nosso, enquanto parte desse jogo de olhares, que traz à tona a dianteira do quadro em que o pintor trabalha. Dotados de uma visão desejante, a pintura assim nos humaniza, reconhece em nós a sua própria dependência para que exista. O nosso olho é o que constitui a *pele* do quadro. Ao retirar essa mesma possibilidade do olhar com os sensores instalados em suas reproduções, Tony reacende a pintura de Nísio. Assim como Velázquez põe em cena a representação sobre a representação clássica, ao apagar as luzes das suas reproduções, Tony joga luz sobre a ideia de representação do modernismo não só da pintura, mas da própria ideia de museu, que persiste por suas coleções.

Encontros numa mesma miragem, possíveis equivalências

O mesmo não ocorre, entretanto, neste impresso. Sem a materialidade única da peça pública da coleção do Museu Oscar Niemeyer, e sua fatura, a reprodução dos dois trabalhos coincidem: os trabalhos de Tony Camargo e de Arthur Nísio aparecem sob uma mesma fotografia, diferenciados apenas por suas legendas. O artista poderia ter optado por fazer alguma alteração digital que as diferenciasse de alguma maneira, entretanto ele perderia a chance dessa situação provocada se realizar plenamente. Para reproduzir nesse impresso a matriz de seu trabalho, a pintura de natureza-morta de Nísio, Tony precisa de uma fotografia. Por coincidência e fidelidade a esse original, é a mesma que representa parte de sua instalação. Aqui, os registros de ambos os trabalhos, tanto das reproduções quanto da pintura de Nísio, aparecem sob a mesma imagem. São idênticos, indistinguíveis, se equivalem. Tony é um artista que procura, em sua pesquisa, formas de manter a impressão dos registros de sua obra o mais fiel possível à sua própria existência no mundo físico. Em diversos momentos, Tony já revelou que, caso existisse uma outra

RENÉ MAGRITTE (BÉLGICA, 1898—1967)

A traição das imagens (La trahison des images [Ceci n'est pas une pipe]), 1929

Óleo sobre tela
ACERVO LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART
© C. HERSCOVICI/ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NOVA YORK

TONY CAMARGO

ISTO NÃO É UM NÍSIO

lógica do mercado de arte, gostaria que suas *Planopinturas*, por exemplo, fossem seriadas infinitamente. O museu como depositário de objetos preciosos, seja da arte ou da cultura, parece carregar diferentes possibilidades de narrativas. Entretanto, essas narrativas, que estão contingentes, são justamente o que formam o museu, não o contrário. Ao pensar o museu apenas como um lugar de veneração do passado, como um *templo do tempo*, como contrapõe Ulpiano Bezerra de Meneses, alguns outros horizontes, principalmente aqueles que apontam para o presente e para o futuro, são perdidos.

Hoje em dia, criamos o hábito e o método de constituirmos nossa memória pelas imagens que conseguimos preservar. Mas a memória também possui um caráter sensorial. *Somos um corpo*. É pelo corpo que pensamos o mundo, e mesmo por ele é possível a visualidade. O território de atuação do museu passa assim pelas experiências primordiais do corpo. A transferência da fisicalidade para a virtualidade que ocorre em tempos do digital desloca essa percepção central e nos apresenta outra: somos corpos mediados. No caso de uma tela de pintura, a sua moldura foi por muito tempo o campo de mediação desse corpo no museu.

Supressão da moldura e resquícios curatoriais

Em 1960, William C. Seitz, curador do Museum of Modern Art (MoMA), organizou a célebre mostra intitulada *Claude Monet: Seasons and Moments*, reunindo mais de uma centena de obras tardias do pintor impressionista francês. Enquanto curador, Seitz procurava evidenciar a influência dessa larga produção sobre o pensamento que havia se formado no que se convencionou chamar de Escola de Nova York.

Pela primeira vez, os diversos conjuntos de pinturas feitas a partir de um mesmo ponto de vista, que caracterizava o impressionismo, estavam reunidos. Para nós, dois procedimentos de sua curadoria aqui interessam: a retirada de todas as molduras da série de pinturas a óleo *Poplars*, *Wind Effect* (Álamos, Efeito do Vento, c. 1891) e o catálogo produzido na época. No catálogo, as fotografias das obras que foram utilizadas consolidam um padrão repetido até os dias de hoje, em que não vemos mais as molduras nessas imagens, todas também suprimidas. Além disso, Seitz havia estado dois anos antes pesquisando e fotografando as cenas de logradouros de cidades como Londres, Veneza e Paris nos quais Monet armava seu cavalete, financiado por uma bolsa da Lei Fulbright. No mesmo catálogo, ele publicou fotografias de algumas pinturas de Monet ao lado das fotografias que ele mesmo havia tirado, procurando sempre o ponto de vista do pintor impressionista.

Entre o registro das pinturas e o registro dos logradouros estabelecida-se uma pesada hierarquia de linguagem. Qualquer um poderia se dirigir à ponte sobre o Rio Sena ou à Belle-Île e fotografar a comuna de Bougival, ou as agulhas de Port Coton. Entretanto, nenhuma fotografia poderia se equiparar a uma pintura de Claude Monet. Nenhum fotógrafo que se dirigisse a esses lugares poderia ascender à Escola de Nova York, por melhor que fossem as suas fotografias. Nesse catálogo, a pintura se realiza enquanto imagem, independentemente da sua condição material. Muito bem impressa no papel, a arte de Monet estava pronta para ser impressa em canecas, bolsas, chaveiros, pôsteres e camisetas. O museu, que sempre dispendeu recursos para preservar suas coleções, encontrava um lugar em que poderia se assentar financeiramente, estabelecendo, a partir de suas propriedades virtuais, uma espécie de *matriz inesgotável*.

Quase 40 anos depois, uma matéria intitulada "Impressionismo de Monet Chega ao Brasil"⁷ narraria os preparativos para a inauguração da exposição *Monet: O Mestre do Impressionismo*, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA-RJ), que pouco depois seguiu para o Museu de Arte de São Paulo (MASP)⁸. Além das pinturas selecionadas, a descrição da magnitude do orçamento, empresas apoiadoras, coleções de origem das obras, o texto também afirmava que: "A exposição, que deverá ser visitada pelo presidente francês Jacques Chirac, servirá como *mote* para a venda de *produtos culturais*, uma exposição de *reproduções de Monet* no Jardim Botânico do Rio e a promoção de *festivais gastronômicos* da culinária francesa". O *mote* deu resultados expressivos: ao término do período no Rio de Janeiro, a exposição havia logrado recorde de público (432 mil pessoas), além da venda de 40 mil exemplares do livro infantojuvenil "Linéia no Jardim de Monet"⁹, 2 mil bonequinhos Linéia, 4 mil camisetas, 9 mil cartões-postais e 3 mil reproduções da obra do pintor impressionista, além de 6 mil catálogos da exposição e cerca de 8 mil exemplares do livro de receitas "À Mesa com Monet", que, segundo os organizadores, trazia as receitas preferidas do pintor. Essas infinidades de materiais que foram absorvidos pelas cidades por onde passou a mostra são produtos culturais, mas também o que poderíamos chamar como *resquícios curatoriais* de suas instalações nos museus.

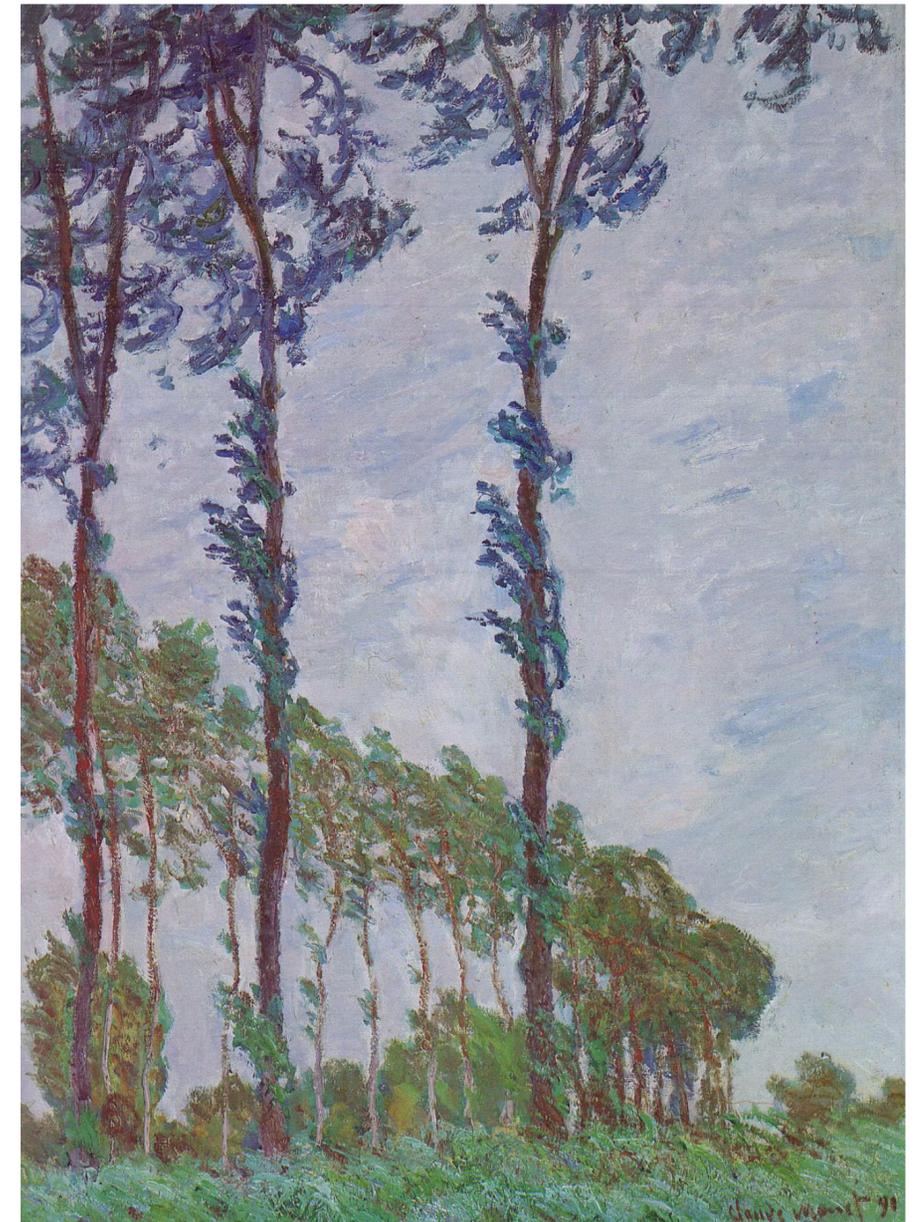
É da potência desses resquícios, da virtualidade da imagem e da arte, que Tony retira a potência de sua instalação. Ao jogar com as noções de autoria, verdade e original, ele cria um lapso do qual somos nós os próprios responsáveis por encontrar alguma saída. Sua série *Arte é Deus falando: conosco* ganha aqui um contorno muito nítido da nossa própria humanidade, de quanto somos nós os responsáveis por nossas próprias escolhas e produção de imagens e, principalmente, de verdades.

Por Arthur L. Do Carmo

7. LIMA, Roni. Impressionismo de Monet Chega ao Brasil. Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada. 21 de fevereiro de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/21/ilustrada/45.html>

8. A exposição "Monet: O Mestre do Impressionismo" esteve no MNBA, entre 19 de março a 19 de maio, e no MASP, entre 28 de maio e 28 de julho de 1997. Reuniu 31 telas do acervo do museu Marmottan-Monet, em Paris, além de nove telas de outros impressionistas como Renoir, Sisley e Berthe Morisot e de outras seis telas emprestadas do MASP (duas de Claude Monet, três de Renoir e uma de Manet), incluindo também três telas do acervo do próprio MNBA-RJ: duas de Eugène Boudin e uma de Alfred Sisley.

9. ANDERSON, Lena; BJÖRH, Cristina. Trad.: Ana Maria Machado (Rio de Janeiro: Salamandra, 1992). Agência Estado. Masp Mostra Monet. 26 de maio de 1997. Disponível em: <https://www.folhadondrina.com.br/folha-2/masp-mostra-monet-23172.html>



CLAUDE MONET (FRANÇA, 1840—1926)

Wind Effect, Series of The Poplars (Effet de vent, série des Peupliers), 1891

Óleo sobre tela
ACERVO MUSÉE D'ORSAY
© MUSÉE D'ORSAY, DIST.RMN/PATRICE SCHMIDT

TONY CAMARGO

Entrevista Entrevista realizada pelo crítico e curador Arthur Lauriano do Carmo com o artista Tony Camargo durante o desenvolvimento do projeto expositivo “Isto não é um Nísio”, no Museu Paranaense, em 2021. A transcrição foi feita por Mônica Ludvich e a revisão técnica e edição por Arthur do Carmo, Giselle de Moraes e Tony Camargo.

Por Arthur Do Carmo
e Tony Camargo

Arthur Lauriano do Carmo — Tony, bom dia. Primeiramente, vou fazer uma dupla pergunta: entre todo o acervo presente no Museu Paranaense, por que você optou por uma pintura e por que uma pintura do Arthur Nísio? Como você nomearia essa proposta, no sentido técnico?

Tony Camargo — Na verdade, o convite foi do Museu para mim, partindo da premissa de ter uma pintura do Nísio e o trabalho apresentar uma relação com a obra dele. Eu pensei sobre as possibilidades e propus adaptar ao meu trabalho/série “Arte é Deus falando: conosco”. Uma situação, uma intervenção – ainda estou pensando em como chamar exatamente – na qual o trabalho do Nísio seria mostrado e o meu também, em uma certa medida, mas não haverá nenhum quadro ou outro trabalho externo meu; digamos que a própria situação será um novo trabalho.

Arthur — Você não chegou a pensar também em colocar outras peças do acervo numa relação com o Arthur Nísio, já que ele seria, de toda maneira, o ponto inicial e ponto inescapável da produção?

Tony — Pensamos em mais de um quadro, pensamos também em objetos do Museu. A gente pensou em tudo que podia, de certa forma, dentro da ideia... Mas acabamos optando por focar em apenas uma obra. Foi difícil de definir essa obra por várias razões técnicas... Demorou, até o momento em que a gente conseguiu um empréstimo do MON [Museu Oscar Niemeyer – Curitiba/PR] para definir a obra. Não haverá obra do acervo do MUPA na exposição, mas haverá uma obra que é do acervo na entrada do Museu, na chamada para a exposição.

Arthur — Você comenta que essa obra integra a série “Arte é Deus falando: conosco”. Essa série me chama bastante atenção pelas múltiplas possibilidades que ela carrega, trabalhando com uma transfiguração de objetos comuns em diversas situações, a materialidade plástica do mundo num movimento performático, principalmente com o seu corpo ou o corpo do espectador. Como você vê esse trabalho, que não parte de um objeto ordinário do mundo, especificamente, mas parte de uma obra de outro artista? Como é que você vê, afinal de contas, “Isto não é um Nísio” dentro dessa série maior “Arte é Deus falando: conosco”?

Tony — O “Arte é Deus falando: conosco” aconteceu pela primeira vez em 2004. Eu estava, desde 2003, muito intensamente submerso numa pesquisa que eu chamava, para mim mesmo, de “ciência”, onde eu criava imagens e escrevia textos no computador. Não era um momento, necessariamente, de formalização de objetos, como eu já tinha feito até então, mas era um momento de análise sobre isso, sobre a natureza da forma das coisas, sobre o que seria fazer um trabalho de arte, o que seria a própria arte, e de onde ela veio. Claro que aí há uma influência muito forte do [Marcel] Duchamp, ou do Cildo Meireles, por exemplo... Eu comecei a pesquisar e me joguei de cabeça. Então, no início de 2004, fiz uma exposição individual no MUMA [Museu Municipal de Arte — Curitiba/PR] – na época era Museu Metropolitano de Artes — e essa exposição chamou-se “Experiência com Expurgos”, e do resultado que obtive nela, meses depois, em junho de 2004, surgiu o “Arte é Deus falando Conosco” na Casa Andrade Muricy. Mais tarde, em 2011, realizei uma nova exposição com outra forma na Galeria Adalice Araújo, na Universidade Tuiuti, e em 2018 uma terceira ação da série, novamente em Curitiba, desta vez uma ação performática nas ruas da Cidade, e agora surgiu essa quarta situação, no MUPA. O “Isto não é um Nísio” faz parte da série “Arte é Deus falando: conosco” na medida em que a pesquisa se tornou uma busca de espaço, uma busca de pensamento para os lugares onde a arte possa existir e que não seja um lugar necessariamente estabelecido pelo museu, ou pela galeria, ou pelo espaço da arte, mas pelo próprio mundo... Como transformar o mundo num museu. Então eu vejo ele inserido na medida em que a proposição é mais uma situação de arte do que um objeto, mas continua existindo com a mesma intensidade que um objeto, como se fosse uma coisa de tinta, como se fosse uma escultura de bronze. Então, “Arte é Deus falando: conosco” é, para mim, uma pesquisa que busca encontrar um lugar para as operações artísticas. E outra coisa que eu gostaria de pontuar é que tenho grande dificuldade, e eu admito, de criar trabalhos particulares, ou seja, exclusivos ou independentes de

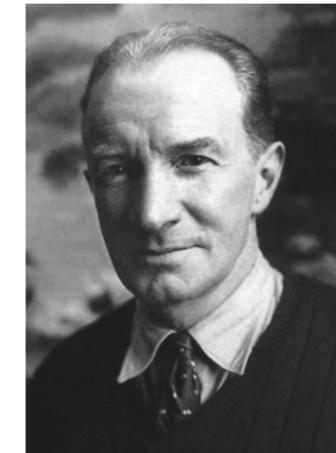
Foto: Mariana Alves



assunto abordado em série... Eu não consigo fazer nenhum trabalho novo que não seja parte de minha pesquisa já em desenvolvimento... Por isso talvez haja várias séries diferentes, para eu variar, mas mesmo entre elas há ligação, não consigo fugir disso. Eu preciso continuar pesquisando dentro do meu assunto geral, então tem esse aspecto. Seria bem mais complicado, para mim, conceber um trabalho desligado da pesquisa que eu já estou desenvolvendo. No momento em que pensei em encaixar no “Arte é Deus falando: conosco”, a ideia veio com tudo. Esse nome, “Isto não é um Nísio”, claramente é uma referência ao [René] Magritte, e me agrada fazer referência e relação com Magritte, porque ao mesmo tempo em que a gente está falando de arte como operação de sentido, o que de uma maneira geral, nos remete a Duchamp, a gente também está falando de pintura. Na obra-prima “Isto não é um cachimbo”, Magritte nos mostrou numa linguagem técnica específica, que aquilo de fato não era um cachimbo, que aquilo era uma pintura, era tinta, como [Paul] Cézanne já nos tinha mostrado com suas maçãs, que não “rolam” da superfície da mesa, mesmo ela estando fortemente inclinada. Então a referência que faço com esse título, “Isto não é um Nísio”, aos objetos do mundo e, coincidentemente, à especificidade da pintura, ajuda muito, porque embora não esteja pintando, também estou fazendo um trabalho de pintura, e isso, “fazer pintura sem pintar”, é perfeito para minha pesquisa geral.

Arthur — O que acontecerá com essas três réplicas da pintura do Nísio que estão nessa exposição [“Isto não é um Nísio”], quando acabar a mostra? Elas serão desfeitas? Qual é seu plano para esses objetos que estão no Museu Paranaense agora, no dia seguinte ao término da exposição?

Tony — Para mim, eles acabam. Mas a Biba [Gabriela Bettega] sugeriu que depois o trabalho fique para o acervo do MUPA. A princípio eu fiquei meio temeroso, afinal os objetos, ou seja, as três reproduções, não são em si uma obra de arte a ponto de precisar conservar, necessariamente... O trabalho é uma ação, que inclusive pode se repetir com objetos diferentes numa outra instância. Mas pensando bem, temos que aproveitar – foi o que ela me falou e acho que ela tem razão. É um trabalho que pode ser visto de novo, e a parte estrutural dele já estará confeccionada, digamos assim... Eu só não tenho, porém, idolatria, ou misticismo, com o objeto. Enfim, para mim, a natureza do trabalho está muito mais na ação do que no objeto em si. Embora, claro, o objeto seja tudo para que a coisa aconteça, embora ele seja fundamental, ele não é necessariamente a coisa, mas eu acho bacana sim ficar no acervo, pois se eventualmente no futuro houver uma situação em que possa ser mostrada essa instalação de novo, será interessante. Eu gostei muito de chegar a um formato, a uma maneira de fazer o trabalho, que privilegia e mantém o protagonismo e o foco na obra do Nísio, algo que mostra o trabalho dele de fato. Para mim, além dessa experiência, que vai ser muito legal, eu vou guardar isso sim como um trabalho, “na manga”, e provavelmente não será apenas essa situação, mas ele é também ao mesmo tempo um trabalho absolutamente autônomo e especial, e não depende do conhecimento dos trabalhos anteriores da série para funcionar.



Arthur — O Arthur Nísio, falando de pintura, foi um grande animalista... A sua construção carrega nuances de movimento, de tempo, de força que não é simplesmente um retrato, é como uma pulsação da vida primordial que carrega. Poderíamos pensar numa aproximação, figurativa, que também surge pelo tema, pelo assunto, com seus desenhos. Você também faz animalistas, apesar de eles serem monstros, como você mesmo citou, eles ainda são animalistas. Você vê essa relação entre o assunto do Nísio e o assunto do seu trabalho?

Tony — Acho que vejo, talvez, na questão da etnia, de lugar. Eu sempre tive uma relação muito forte, acho que por ser do interior, com vários tipos de bichos, por ter em casa muitas espécies de animais e criar uma proximidade com eles. E ao mesmo tempo porque eu fui muito cruel, também. Quando menino minha vida era muito diferente, eu caçava passarinhos com estilingue. Então eu carrego essa culpa, esse peso... Eu ainda não estudei a história de Arthur Nísio a fundo para poder afirmar com maior convicção, mas acho que em algum momento ele se aproximou muito da vida e dos costumes do interior do Paraná. Curitiba mesmo teve muitos dos seus bairros atuais originados em história recente de fazendas e distritos rurais, e acho que ele viu, acompanhou e retratou a vida nesses lugares e se aproximou tematicamente dos animais por isso.

→

Arthur — Em que dimensão você acha que isso [a intervenção “Isto não é um Nísio”], de uma certa maneira, cria uma afronta à pintura em si, cria uma afronta à materialidade? Porque quando você diz que, ou a própria história da arte vai afirmar tanto em Magritte que dizia “isto não é um cachimbo, isto é uma pintura”, ou então com Cézanne dizendo que o fundamental ali era a materialidade das coisas transformadas em tinta. Quando você faz uma transposição dessa materialidade da tinta em materialidade fotográfica, em imagem, de certa maneira, você não está se contrapondo ao Duchamp, que rejeitava a produção retiniana e por isso mesmo tentava escapar. Você não estaria justamente afirmando que arte é sim retiniana e que ela não poderia existir de outra maneira?

Tony — Boa pergunta... Eu não sei. Na verdade, para mim, isso é uma dúvida, isso é o que me move a fazer o trabalho, aliás. Acho que a gente sempre sabe e não sabe ao mesmo tempo. Algo que é fato, é que se por um lado não sendo uma afronta, um ataque à pintura — o que não é mesmo, pelo contrário, é um elogio — é sim, por outro lado, um tipo de ataque à forma como a gente se habitua a ver o mundo e as coisas, e nele também a pintura, pois às vezes a gente olha uma pintura no museu sem estar olhando de fato, sem analisar a forma com que foi feita, sem prestar a necessária atenção à obra. Se a gente considerar as coisas de uma forma superficial, elas de fato serão superficiais. É explícita essa banalização do olhar no mundo hoje, por isso eu acho que faz sentido no atual contexto, essa sugestão... Nós estamos menos críticos, e por incrível que pareça, no momento em que mais deveríamos estar sendo críticos. As imagens hoje são dadas como informações efêmeras, coisas que passam de uma forma muito rápida, superficial, e mais preocupantemente, não real. Então as pessoas às vezes esquecem que as coisas são matéria, e não apenas imagem, que elas são o que são, e não são sua imagem.

Arthur — Ao transformar a pintura em fotografia, em um objeto reproduzível, uma réplica, de certa maneira sem fatura, sem materialidade, a gente poderia afirmar então que você, no fim das contas, elimina a possibilidade do teu trabalho enquanto pintura para criar com isso uma fissura que vai revelar a pintura que existe? Penso aqui no elogio que você chama nesses trabalhos. Mais que uma afronta, talvez um elogio à pintura, um alerta, um lugar onde o lapso que você cria faz com que a gente procure dar um passo pra trás, como se você se autossabotasse no sentido de produção pictórica, sem criar nenhuma materialidade pictórica, chegando no limite então desse lugar, que são essas produções infinitas, esses lugares no momento em que as pinturas saem do museu e vão parar na camiseta, no button, na caneca, e aí você tem essa relação com a pintura, não mais a relação ritualística, aurática, ao material especificamente, mas você afirma ou então leva isso ao extremo justamente para que a gente dê um passo para trás, nesse sentido?

Tony — Embora eu não tenha uma intenção específica, acho perfeita essa sua análise. Se pensarmos, por exemplo, no trabalho do Andy Warhol... É difícil definir o que é original e o que é referência, mas é fundamentalmente pintura. Eu acho sim importante lembrar e pensar sobre isso através da pintura, sobre a dicotomia de ilusão e realidade do mundo, até por um temor inevitável que tenho de que a gente perca de vez a vontade de refletir sobre a vida. No fundo, penso que se pode até entender esse trabalho como pintura, mas com certeza uma pintura que se dá numa espécie de processo inverso, o de tirar, e não de colocar a mão, ou de não pintar, para assim encontrar o lugar da pintura.

Arthur — E a ideia de desaparecimento... Eu acho que no momento em que você vai no museu para ver uma imagem desaparecer é muito significativo para nossa situação cultural e política.

Tony — A metáfora que surge naturalmente refletindo o contexto cultural, assim como, por ocasião da pandemia, o isolamento social, é absolutamente pertinente, embora isso não tenha sido planejado e nem mesmo haja essa pretensão no trabalho. Mas o que justifica esse ato, não falando no mau sentido, mas esse ato idôlatrico que temos de ir até o museu para ver uma obra, é o fator físico, o material, a realidade, o palpável. De outra forma não se justifica ir ao museu. Porém muitas vezes a

gente vai para ver algo que por natureza não necessita ser visto pessoalmente para ser analisado de maneira íntegra e suficiente...

Arthur — Como foi o processo de incorporar o trabalho de outro artista na sua própria produção?

Tony — A princípio admito que senti a “resposta”, principalmente por ser alguém tão importante como o Nísio, mas depois fiquei tranquilo, porque sabia que o trabalho funcionaria também como uma exposição da arte dele, e que a minha interferência não se sobreporia à obra dele, pelo contrário, criaria um aparelho para projetá-la. É um trabalho que mantém o foco no Nísio.

Arthur — Literalmente mantém o foco no Nísio. O foco no Nísio é o único que não se apaga, né?

Tony — É verdade, ele não se apaga, justamente... E eu acabei ficando muito feliz com isso, poder estar colaborando com o MUPA para prestarmos esta homenagem a esse grande artista, que ainda não foi reconhecido suficientemente como deveria, nem mesmo no Paraná. Quem buscar conhecer a história do Nísio verá o quanto ela é comovente, o quanto é forte. Sinto mesmo um orgulho grande por essa honra, poder fazer um trabalho que homenageia o trabalho dele. Espero que faça jus.

A entrevista completa em breve estará disponível para consulta no arquivo institucional do MUPA.



Imagens da segunda exposição individual da série “Arte é Deus falando: conosco”, de Tony Camargo, realizada na Galeria Adalice Araújo, na Universidade Tuiuti do Paraná, em 2011



Cronologia da vida de Arthur Nísio

15 de maio de 1906 — Nasce Arthur José Nísio, na cidade de Curitiba, Paraná. Neto de imigrantes italianos e alemães, Nísio foi o primeiro dos seis filhos de Julio Reginato Nísio e Inês Reimann Nísio. Em 1918 a família se muda para Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, onde permanece até 1923.

1923 — Arthur Nísio frequenta o Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde recebe uma bolsa de estudos cedida pelo diretor da instituição, o professor Levindo Ferraz.

1924 a 1927 — Retorna a Curitiba e continua os estudos de pintura com o artista e professor Frederico Lange de Morretes. Além disso, frequenta o curso de modelagem e escultura ministrado por João Turin.

1928 — Em maio, Nísio realiza sua primeira exposição individual formada por desenhos, xilogravuras e pinturas. Ao final da mostra, o artista recebe do Governo do Paraná e da Prefeitura de Curitiba uma bolsa de estudos para aperfeiçoamento artístico na Europa, com duração de três anos.

1928 a 1946 — Durante esses anos ele reside em Munique, na Alemanha, onde cursa a Academia de Belas Artes, sendo discípulo de Angelo Lank. O período ficou marcado também pelo aprofundamento de seus estudos com Max Bergmann, no qual as representações de animais passaram a ganhar cada vez mais contornos importantes em seu trabalho.

1931 — Nísio foi selecionado para o Salão Anual da Alemanha, em Munique.

1938 a 1942 — Nesse período, participa de inúmeros Salões Oficiais em cidades alemãs durante a Segunda Guerra Mundial.

1942 — Nasce Gudrun, única filha de Nísio, na cidade de Karlsruhe, Alemanha.

1943 a 1945 — Por conta das dificuldades em decorrência da guerra, Nísio passa a trabalhar no campo, e na sequência é obrigado a mudar-se com a esposa e filha para o sul da Alemanha, deixando tudo que possuía para trás. Com o fim da guerra em 1945, a família é transferida para um campo de refugiados na França. Em seguida mudam-se para Paris.

1946 — O artista e sua família voltam a residir em Curitiba. Nesse momento fez parte do grupo de artistas fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Contudo, por ter perdido os documentos que comprovam suas atividades artísticas, Nísio não pôde, de imediato, assumir nenhuma disciplina na instituição.

1947 — Recebe a Medalha de Ouro no *IV Salão Paranaense de Belas Artes*.

1949 — Participa do *2º Salão de Belas Artes da Primavera*, do Clube Concórdia, em Curitiba, no qual recebe a Medalha de Ouro com a tela "Camélias".

1953 — Por ocasião do Centenário da Emancipação Política do Paraná, Nísio realiza diversas obras históricas, dentre elas a pintura em grandes dimensões "A chegada de Zacarias de Goes e Vasconcelos", que pertence à coleção do Palácio Iguazu. Um dos estudos a óleo que o artista faz para a obra integra o acervo do Museu Paranaense.

1954 — Recebe o Prêmio Viagem no *XI Salão Paranaense de Belas Artes*.

1956 — Participa do *XIII Salão Paranaense de Belas Artes* e recebe os prêmios de aquisição Impressora Paranaense, com a tela "Tamanduá", e Cyro Pereira, com a obra "Cavalos".

1960 — No *12º Salão de Belas Artes da Primavera* do Clube Concórdia recebe o prêmio Prosdócimo com a pintura "Estouro da Boiada".

1964 — Na EMBAP, Nísio atua como professor de Modelagem e de Desenho de Modelo Vivo, ocupando os lugares deixados por Oswald Lopes e Guido Viaro.

1967 — Participa da mostra *Assim Vemos os Animais* com onze pinturas.

1972 — Participa da Exposição Coletiva de Artistas Paranaenses, realizada na Galeria Cocaco, em Curitiba.

1973 — Integra a *Mostra Itinerante da Pintura do Paraná*.

24 de abril de 1974 — Arthur Nísio falece em Curitiba, aos 68 anos, vítima de uma bronquite asmática crônica.





ARTHUR NÍSIO
Boiada, s.d. / Óleo sobre tela / COLEÇÃO VLADIMIR KOZÁK, MUSEU PARANAENSE

CAPA
ARTHUR NÍSIO
Vaso de flores, s.d. / Óleo sobre Eucatex / ACERVO MUSEU OSCAR NIEMEYER

Créditos da exposição

Concepção e Projeto
Tony Camargo
Museu Paranaense

Texto crítico
Arthur Lauriano do Carmo

Fotografia das reproduções
Antonio Wolff

Técnico de instalação
Felipe Gomes

Iluminação
Iluminarte

Consultoria de Ação Educativa
Andrew Carlin

Revisão
Mônica Ludvich
Alessandro Manoel

Controller
Luiz Roberto Meira

Governador do Estado do Paraná
Carlos Massa Ratinho Júnior

Secretário de Estado da Comunicação Social e da Cultura
João Evaristo Debiasi

Diretor-Geral da SECC
Cap. Diego de Oliveira Nogueira

Superintendente-Geral da Cultura
Luciana Casagrande Pereira

Coordenador do Sistema Estadual de Museus
Jorge Fam Neto

Assessoria de Comunicação
Dani Brito

Assessoria de Design
Rita Solieri Brandt

Diretora
Gabriela Bettiga

Direção Artística
Richard Romanini

Gestão de Conteúdo e Produção
Giselle de Moraes

Departamento de Arquitetura e Design
Nicolas Marques de Oliveira
Juliana Ferreira de Oliveira

Departamento de Antropologia
Josiéli Andréa Spenassatto

Departamento de Arqueologia
Claudia Inês Parellada

Departamento de História
Felipe Vilas Bôas

Departamento Educativo
Neusa Cassanelli
Rejane Zimmer da Costa
Sandra Mara Gutierrez

Gestão de Acervo
Denise Haas

Laboratório de Conservação e Restauro
Esmerina Costa Luis
Janete dos Santos Gomes

Supervisor de Infraestrutura
Rogério Rosário

Segurança
José Carlos dos Santos



Lei de Incentivo à
CULTURA

PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA
MINISTÉRIO DO
TURISMO



Agradecimentos

O Museu Paranaense agradece aos patrocinadores, sem os quais a exposição *Isto não é um Nísio*, prevista no Plano Anual 2020, não aconteceria.

Além disso, reiteramos nossos agradecimentos ao Museu Oscar Niemeyer e aos diversos profissionais que fizeram parte deste trabalho e se dedicaram à sua realização.

Por fim, agradecemos às equipes da Superintendência-Geral da Cultura, da Secretaria de Estado da Comunicação Social e da Cultura, à qual fazemos parte: ao seu corpo administrativo, bem como aos técnicos, estagiários e voluntários.

Esta exposição está localizada na sala 5.

Abertura:
14 de setembro, 2021

Terça a domingo
10h—17h30

Entrada gratuita

MUSEU PARANAENSE

Rua Kellers, 289
Alto São Francisco
Curitiba, Paraná, Brasil
+55 41 3304 3300
museupr@secc.pr.gov.br

🌐 museuparanaense.pr.gov.br
f museuparanaense
@ museuparanaense