UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

HELOISA OLIVI LOUZADA

Contrastes na cena artística paulistana:
MAC USP e MAM SP nos anos 1970

São Paulo

2013

HELOISA OLIVI LOUZADA

Contrastes na cena artística paulistana:
MAC USP e MAM SP nos anos 1970

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós Graduação
Interunidades em Estética e
História da Arte para obtenção
do Título de Mestre.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte
Orientador: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

São Paulo

2013

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

Louzada, Heloisa Olivi.

Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970.

Orientador: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire – São Paulo, 2013.

Dissertação (Mestrado) – Universidade São Paulo, 2013.

Bibliografia

1. História Contemporânea
 2. Arte Conceitual
 3. Exposições Museológicas
 4. Museus de Arte
- I. Freire, Maria Cristina Machado – orientador. II. Título

Nome: LOUZADA, Heloisa Olivi

Título: Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____

Para os meus pais.

Em homenagem ao Prof. Walter Zanini

In memoriam

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais. Todos os obrigados do mundo não seriam suficientes.

A minha orientadora, Cristina Freire, pela confiança, pelo exemplo, pelo rigor e por todo crescimento que nossa convivência me proporcionou.

Às professoras Helouise Costa e Maria Cecília França Lourenço, pelas leituras sempre muito atenciosas, pela generosidade das críticas, pela oportunidade de convivência constante.

Ao professor Maurício Cardoso.

A CAPES que possibilitou minha total dedicação a essa pesquisa.

A Silvana Karpinsky, meu muitíssimo obrigada pela paciência e atenção de sempre.

A Águida, Anderson, Leia, Sara, e demais funcionários do PGEHA e das bibliotecas do MAM SP e do MAC USP.

Aos amigos do GEACC-CNPq: Eduardo Shoji, Arthur Medeiros, Andreia Rocha, Jonas Pimentel, Carolina Castanheda, Douglas Romão, Bruno Sayão, Emanuelle Schneider, Talita Trizoli, Marina Vianna. Obrigada pelos cafés, pela troca, pelo bom humor de sempre, pelo incentivo e, principalmente, por fortalecerem minha crença no trabalho coletivo.

As minhas irmãs – a de sangue e as do coração – Mariana Louzada, Renata Sbaraglia, Luiza Mader, Marina M., Anna Soares, Tai Sbizzera.

A Adriana Palma, que me ajudou de tantas maneiras ao longo desse percurso.

A toda luz e toda força que me trouxeram Tiago Scoqui, Marcelo Batistini, Carolina Zoli, Yara Scoqui, Lyryah, Ana Estaregui.

Ao Vinicius Cione, por ter acreditado nessa pesquisa e nessa pesquisadora desde o primeiro instante.

Ao Pablo Tallavera, Thais Assunção, Gustavo Motta, Vera Barros, Renata Rocco, Mariana Fernandes.

Ao Ivan e a Zezé Staicov, pelo carinho e pela leveza.

Ao Marcos, Duda e Elaine, pela paz que me trouxeram e me ensinaram a alcançar.

Aos artistas Genilson Soares, Lydia Okumura, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Isidoro Valcárcel Medina, Hervé Fischer, cujas contribuições, conversas e entrevistas enriqueceram profundamente essa pesquisa.

Aos amigos de sempre e de vida toda Gregório Sanches, Bruno Nardini, Pedro Damin, Julio Guerra, Paulo Nicolini, Alessandro Funari, Michelli Scapol, Marina Galvanese, Renata Nogueira, Marcela Camara, Laura Artioli, Analu Oliveira, Rosângela Vieira, Clarice Gonçalves, Drika Coelho, Vitor Santos, Eric Yamanaka, Luiza Moura, Matt Beckley, Flavio Ferreira.

A minha tia Martha Olivi, que ficaria feliz em ver o encerramento desse ciclo.

“A atitude crítica
É para muitos não muito frutífera
Isto porque com sua crítica
Nada conseguem do Estado.
Mas o que neste caso é atitude infrutífera
É apenas uma atitude fraca.
Pela crítica armada
Estados podem ser esmagados.
A canalização de um rio
O enxerto de uma árvore
A educação de uma pessoa
A transformação de um Estado
Estes são exemplos de crítica frutífera.
E são também
Exemplos de arte.”

Bertold Brecht

RESUMO

A arte brasileira durante a década de 1970 se destacou pelo alto grau de experimentalismo e de contestação aos cânones tanto artísticos como museológicos. As exposições anuais Panorama da Arte Atua Brasileira e Jovem Arte Contemporânea, organizadas respectivamente pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, se dedicaram a expor e legitimar determinadas tendências da arte dita jovem e atual durante esse período. A análise comparativa proposta por essa pesquisa revela e discute os mecanismos de seleção, organização, premiação e apresentação de obras em ambas as exposições. O foco da pesquisa dá-se no ano de 1972, momento em que a edição da Jovem Arte Contemporânea apresenta grandes inovações, ano de intenso crescimento do mercado de artes paulistano, auge da repressão militar e em que o Panorama discute as categorias escultura e objeto. Buscou-se analisar as exposições dentro desse contexto maior, apontando como referências os encontros internacionais de diretores de museus e outras exposições paradigmáticas para o período realizadas na Europa e na América Latina.

Palavras-chave: Arte Conceitual; Museus de Arte; Exposições de Arte.

ABSTRACT

Brazilian art from the 1970's is known for its high degree of experimentation and for challenging both artistic and museological canons. The annual exhibitions *Panorama da Arte atual Brasileira* and *Jovem Arte Contemporânea*, organized respectively by the Museum of Modern Art of São Paulo and the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, are dedicated to exposing and legitimizing certain art trends during this period. The comparative analysis proposed by this research reveals and discusses the mechanisms of selection, organization, and presentation works in both exhibitions. The focus of the research takes place in 1972, when the show *Jovem Arte Contemporânea* presents major innovations and the *Panorama* discusses sculpture and object categories, the year is also marked by intense growth of the a São Paulo art market, the increase of military repression. We sought to examine the exhibitions within this larger context, taking as references the discussions that occurred in the international encounters of museums directors, and also other paradigmatic exhibitions for the period held in Europe and Latin America.

Keywords: Conceptual Art, Art Museums, Art Exhibitions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig.1 – Vista da exposição *When Attitudes Become Form* no Kunsthalle de Berna, Suíça, 1969.

Fig. 2 – Obra de Walter de Maria apresentada em *When Attitudes Become Form*, 1969.

Fig.3 – Vista da exposição *When Attitudes Become Form*, 1969.

Fig. 4 – Catálogo da exposição *Op Losse schroeven*, Stedelijk museum de Amsterdã, 1969.

Fig. 5 – Vistas da exposição *Op Loose Schroeven*, Stedelijk museum de Amsterdã, 1969.

Fig. 6 – Calendário, cartaz, ficha de inscrição e planta do espaço do MAC USP loteado durante a VI JAC, 1972.

Fig. 7 - Gabriel Borba, “À Brecht”, 1972.

Fig 8 – Gabriel Borba, “À Brecht “,1972.

Fig 9- Genilson Soares e Francisco Iñarra trabalhando, junto com amigos, na montagem dos trabalhos de “Incluir os Excluídos”. Fotógrafo: Gerson Zanini. VI JAC, 1972. Arquivo MAC USP

Fig.10 – Obra de Sérvulo Esmeraldo, parte da proposta “Incluir os Excluídos” do Grupo Conceitual. Fotógrafo: Gerson Zanini. VI JAC, 1972. Arquivo MAC USP.

Fig.11 – Obra de Erica Steinberg, parte da proposta “Incluir os Excluídos” do Grupo Conceitual. Fotógrafo: Gerson Zanini . VI JAC, 1972. Arquivo MAC USP.

Fig 12 – Montagem do Lote 26. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig.13 – Waldemar Cordeiro, “O Beijo”, 1967.

Fig. 14 – Bruno Giorgi, “Labareda”, 1970

Fig. 15 - Ascânio M.M.M., “Escultura Um”, 1972.

Fig. 16 - Ascânio M.M.M., “Escultura Dois”, 1972.

Fig. 17 – Ascânio M.M.M., "Escultura Três", 1972.

Fig. 18 - Yutaka Toyota, “Espaço Negativo”, 1972.

Fig. 19 – Yutaka Toyota, “Espaço Negativo”, 1972.

Fig. 20 – Cildo Meirelles, “Inserções em circuitos ideológicos”, 1970.

Fig. 21 – Hans Haacke, Polls, 1970.

Fig. 22 – Catálogo da V JAC, MAC USP, 1971.

Fig.23 – Vista da Exposição Opinião 65, MAM-RJ, 1965.

Fig. 24 - Manifestação do Corpo à Terra, 1969 – Trabalho de Cildo Meirelles

Fig. 25 – Manifestação do Corpo à Terra, 1969 – Trabalho de Artur Barrio.

Fig. 26 – Joseph Kosuth, “One and Three Chairs”, 1965.

Fig.27 - Equipe 30, VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 28 - Equipe 30, VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 29 - Equipe 30, VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini .Arquivo MAC USP.

Fig. 30 – Claudio Tozzi, “Subida do Foguete”, 1969.

Fig.31 – Antonio Henrique Amaral, “Brasileira 9”, 1969.

Fig. 32 – Vista da Exposição III JAC, 1969. Fotógrafo: Lorca Fotógrafos Limitada. Arquivo MAC USP.

Fig 33- José Resende, “Bibelô: A Seção da Montanha”, 1967.

Fig. 34 – Abertura da V JAC, 1971. Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Fig. 35– Vista parcial da exposição V JAC, 1971. Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Fig. 36– Vista parcial da exposição V JAC, 1971. Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Fig.37 – Vista de Acontecimentos, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini/Derli Barroso. Arquivo MAC USP.

Fig.38 – Vista de Acontecimentos, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini/Derli Barroso. Arquivo MAC USP.

Fig. 39– Lydia Okumura. “T1 – 14h = eu e o Sol e a Parte MAC e a Sombra; T2 – 15h30 = Uma hora e meia para chegar na Coluna e T3 – 16h30 = E Agora Vamos Sair para Ver o Pôr Sol.”, 1971. Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Fig. 40 – Vista da Manifestação Ambiente de Confrontação, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 41 – Francisco Iñarra e Genilson Soares, Projeto de “Dualidade MAC/MAM”, 1977.

Fig. 42 - Calendário, cartaz, ficha de inscrição e planta do espaço do MAC USP loteado durante a VI JAC, 1972.

Fig. 43 – Ocupação do Lote 15 por Paulo Fernandes Novaes Correa com a proposta “Boi Encantado”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 44– Proposta “Incluir os Excluídos” de Lydia Okumura, Genilson Soares e Francisco Inarra. Execução da obra da Janis Kounellis. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 45 – Ocupação do lote 1 por Roberto Smith e Paulina Rabinovitch. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig.46 – Ocupação do lote 47 por Pedro Lopes Soares e Toshibume Nakano com a proposta “Quando o quintal é palco de uma tragédia representada pela Branca de Neve e assistida pelos sete anões”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 47 - Ocupação do lote 3 por Estavan Sunao Takyi. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 48 – Ocupação do lote 28 por Moacir Schnapp para Aldir Mendes de Souza e Rubens Coura. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 49– Ocupação do lote 16 por Acácio Ribeiro Valim Junior com a proposta “Ah! Sweet Mistery of Life”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 50 – Ocupação do lote 10 por Paulo Eduardo Cabral e Maria Judite Meyer. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 51 – Vista parcial da exposição VI JAC, 1972. À frente, ocupação do lote 21 por Claudio Tozzi, com a obra “Mentalspace”. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 52– Performance “O sorriso da Monalisa” de Circe Bernardes. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 53– Ocupação do lote 24 pelo Grupo Huxley, com a proposta “A porta”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 54 – Donato Ferrari, proposta “Núcleo Pensante”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 55 – Ocupação do lote 40 por Tomoshigue Kusuno com a proposta “Fonte de Energia”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 56 –Genilson Soares e Francisco Inarra, “Evento com a Pedra Event”, 1975.

Fig. 57 – Ocupação do Lote 2 por Antônio Celso Sparapan. VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 58 - Ocupação do Lote 2 por Antônio Celso Sparapan. VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig. 59 - Frans Krajcberg, “Vermelho vertical”, 1971.

Fig. 60 – Luiz Paulo Baravelli, Windy Paradise, 1972.

Fig. 61 – Nelson Leirner, “Paletós”, 1972.

LISTA DE SIGLAS

AMAB	Associação de Museus de Arte do Brasil
CIMAM	International Committee for Museums and Collections of Modern Art
ICOM	International Council of Museums
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia
MAM RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. ANTECEDENTES MAM SP/MAC USP.....	41
1.1 A fundação do MAM SP.....	42
1.2 A crise do MAM e a Fundação do MAC USP.....	47
1.3 O MAM e os Panoramas.....	49
1.4 O MAC USP e as JACs.....	54
1.5 “Dualidade MAC/MAM”	69
2. 1972: PANORAMA E JAC NO CIRCUITO ARTÍSTICO.....	74
2.1 ICOM e AMAB.....	75
2.2 VI Jovem Arte Contemporânea.....	81
2.3 Fora do circuito hegemônico: MAC USP e CAYC.....	106
2.4 Panorama da Arte Atual Brasileira.....	113
2.5 O mercado de arte paulistano nos anos 1970.....	115
2.6 Entre o Objeto e a Escultura.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141

INTRODUÇÃO

A comparação entre modelos de institucionalização da arte contemporânea brasileira durante o período da ditadura militar, a partir do estudo comparativo entre duas exposições realizadas anualmente durante as décadas de 1960 e 1970, é o objetivo desse estudo que enfoca as exposições Panorama da Arte Atual Brasileira, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), e Jovem Arte Contemporânea (JAC), realizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).¹

O recorte contempla as edições dessas respectivas exposições realizadas em 1972, ano em que ocorre uma reformulação completa da estrutura das JACs e em que o Panorama da Arte Atual Brasileira é dedicado aos suportes escultóricos e objetuais, numa tentativa de adaptação do tradicional sistema de classificação baseado na divisão por suportes, à produção da época.

A análise das duas exposições se dará comparativamente, como forma de compreender – uma à luz da outra – as diferentes formas de aproximação, apresentação e representação da produção artística da época, as diversas formas de relacionamento entre museu e artista e os modos pelos quais se deu a construção institucional da história da arte brasileira da década de 1970, sobretudo na cidade de São Paulo.

Para tanto, as principais fontes são os boletins informativos, catálogos, fotografias, cartas, atas de assembleias e debates, fichas de inscrição e demais documentos gerados na elaboração e no decorrer das exposições. São igualmente fundamentais para a pesquisa os trabalhos já publicados sobre o MAM e o MAC, entre eles artigos, teses, dissertações e livros – que serão detalhados mais adiante.

Como tentativa de apreender a atmosfera cultural e política das décadas de 1960 e 1970, a partir da memória desse período e da experiência individual vivida pelos artistas, foram realizadas algumas entrevistas com artistas que tiveram uma atuação significativa nas instituições estudadas e que participaram das JACs e/ou dos Panoramas: Genilson Soares, Lydia Okumura, Gabriel Borba e Donato Ferrari.

A partir das fontes documentais, bibliografia e entrevistas, ambas as exposições serão tomadas numa perspectiva mais ampla visando compreender a postura

¹ As JACs ocorrem anualmente de 1967 até 1974 e os Panoramas da Arte Brasileira seguem ocorrendo até hoje, porém bienalmente.

institucional em relação ao meio artístico e ao contexto político, o impacto dessas edições nas respectivas trajetórias institucionais e sua relação com outras exposições e museus paradigmáticos para o período.

O estudo de exposições busca compreender as formas de circulação, os circuitos de legitimação e os enquadres institucionais, agregando elementos políticos e sociais para a escrita da história da arte. Essa metodologia de estudo compreende uma análise que tem como fundamento o entendimento da arte e do meio artístico inseridos dentro de um campo político e social. Os artistas, a produção artística e as instituições culturais, nesse sentido, são entendidos como atores de conflitos políticos e estéticos que se desenrolam dentro e fora do campo artístico.

Mesmo a ideia de autonomia do campo artístico é produto de relações econômicas e sociais que fundaram a crença no pintor gênio, na linguagem artística autônoma – separada das contradições da realidade social em que ela se inscreve - e na concepção modernista de arte, artista e crítica.

Faz-se necessário, portanto, investigar as condições sob as quais esse campo se constitui, visando à escrita de uma narrativa mais ampla, que compreenda os campos social, econômico e político, de modo que não se centre na figura do artista como gênio, tampouco na ideia de autonomia da arte. Essa narrativa deve incluir os locais de exposição (museus e galerias), instâncias de legitimação (como salões, por exemplo), locais de formação e reprodução (escolas, universidades) e os agentes especializados (historiadores da arte, críticos, marchands, diretores de museus, colecionadores), buscando localizá-los dentro de um contexto histórico, social e econômico (BOURDIEU, 2012, p. 259).

Esse entendimento da história da arte, para além de uma abordagem restrita a obras de arte e vidas de artistas, pode ser verificada nos trabalhos publicados por Bruce Altshuler, Christian Rattemeyer, Mary Anne Staniszewski, Bruce Ferguson, Jean-Marc Poinot, Brian O'Doherty e Douglas Crimp:

Nas últimas décadas, a história canônica da arte, centrada em artistas individuais e obras de arte autônomas, tem sido questionada por meio da análise das condições particulares de distribuição, circulação e exibição da arte na esfera pública, ou seja, das exposições de arte. (FREIRE, 2011, p. 8)

Altshuler (2008) realiza um estudo detalhado em *‘Salon to Biennial – Exhibitions that made Art History’* das principais exposições que marcaram a história da arte, no sentido de afirmar modelos e hierarquias ou promover grandes mudanças na forma de percepção ou na própria produção artística. Para o autor, a exposição é um local privilegiado a partir do qual se pode estudar a produção e circulação da arte, pois é o espaço aonde se encontram as forças políticas, sociais e econômicas que as determinam: artistas, críticos, público, colecionadores, marchands, instituições.

SALÕES: BREVES ANOTAÇÕES

As duas exposições com as quais objetos dessa pesquisa se relacionam com a estrutura do salão de belas artes, cuja origem remonta à França do século XVIII. Os salões, em sua origem, eram organizados pela Academia de Belas Artes, exclusivamente para seus membros, e financiados pela aristocracia. Depois da Revolução Francesa, os salões passam a ser abertos à participação de artistas de fora da Academia, constituindo-se em um local de grande visitação do público, com entrada gratuita, sendo “o primeiro espaço público para arte, no sentido moderno, encorajando julgamentos estéticos por parte das pessoas de fora do círculo da patronagem”. (ALTSHULER, 2008, p.12)²

Com o declínio da aristocracia, nos séculos XVII a XIX, os salões passam a atender a demandas privadas, da burguesia, tornando-se assim uma estrutura obsoleta. Os salões independentes, sem financiamento estatal, na segunda metade do século XIX tornam-se um veículo de desenvolvimento econômico para as cidades-sede, aumentando as vendas de artistas locais, dando origem às exposições universais e às bienais.³

A estrutura do salão vem sendo usada desde então como forma de incentivar e legitimar a produção artística recente, bem como promover o desenvolvimento econômico local por meio da venda da produção de artistas locais. O salão tornou-se, ao longo dos séculos, um espaço fundamental para a construção de narrativas para a história da arte, por meio de seu sistema de júri, prêmio, aceitação/recusa, de sua arquitetura e da disposição espacial das obras.

² “the first public space for art in the modern sense, inviting aesthetic judgments from those outside the circle of patronage”.

Tradução da pesquisadora.

³ A primeira exposição universal acontece em Londres, no Palácio de Cristal no Hyde Park, em 1851; elas seguem ocorrendo durante todo o século XIX nas principais cidades europeias e depois em outras localidades do mundo. A Bienal de Veneza, cuja primeira edição ocorre em 1895, é o modelo a partir do qual as outras bienais do mundo se organizam, inclusive a de São Paulo, que acontece pela primeira vez em 1951.

Ao analisar a história dos salões, nota-se que os artistas figuraram não só como produtores de obras de arte, mas também como “curadores”, organizadores, produtores e espectadores. Pode-se citar, como exemplo, o Salão dos Recusados, realizado no ano de 1859, em Paris, que marca o início da atuação crítica dos artistas, uma vez que nele foram expostas as obras recusadas no salão oficial do mesmo ano. Esse Salão serviu de modelo para inúmeros outros, vinculados às vanguardas e ao surgimento da arte moderna, uma vez que os salões oficiais, nesse momento, limitavam-se a expor obras que seguiam os padrões da Academia.

Foi também a partir da aquisição de obras expostas nos salões da França que surgiu a ideia de fundar o “Museu dos artistas vivos” no Palácio de Luxemburgo, em 1818. Até então os objetos/obras e a própria concepção de museu estavam ligados fundamentalmente ao passado, à história e à memória. Para que o museu se mantivesse atual – ou “contemporâneo” – seu acervo seria periodicamente doado ao Museu do Louvre, dedicado a obras de arte e artefatos de civilizações antigas. Pode-se afirmar, de acordo com Altshuler (2008), que é a partir do surgimento desse modelo de museu – ligado ao presente e à produção contemporânea, em oposição ao museu de arte antiga – que os museus começam a tornarem-se locais possíveis para a legitimação e incentivo dos desenvolvimentos artísticos contemporâneos, alocando-os dentro de uma determinada narrativa para a história da arte.

.....

Portanto, a metodologia na qual essa pesquisa se funda entende o museu e as exposições, como locais e estruturas cuja análise é fundamental para o entendimento dos embates e dos sistemas de legitimação que guiam as construções da história da arte:

Há muito mais para ser aprendido a partir da análise de exposições, comparando mostras realizadas em épocas diferentes e examinando o papel e a forma de cada exposição individualmente e das exposições em geral, dentro do movimento da história da arte. (ALTSHULER, 2008,p. 18.)

Para Bruce Ferguson (1996), um dos organizadores do livro *Thinking about Exhibitions*, que reúne ensaios de alguns dos autores já citados aqui, o estudo de exposições é relevante para a história da arte na medida em que agrega à narrativa,

elementos relativos à postura institucional, à recepção do público, à arquitetura, ao discurso curatorial e seus mecanismos de seleção, escolha, abordagem e representação:

[...] desde sua arquitetura, sempre política, aos coloridos de suas paredes, sempre psicologicamente significativos, às etiquetas, sempre didáticas (até mesmo, ou especialmente, em seus silêncios), às exclusões artísticas, sempre poderosamente ideológicas e estruturais em suas limitadas admissões, à iluminação, sempre dramática (e, portanto, um aspecto importante da narrativa e da encenação do desejo), a seus sistemas de segurança, sempre uma forma de endosso social (a escolha entre guardas e vídeos de inspeção, por exemplo), às premissas da curadoria, sempre profissionalmente dogmáticas, aos folhetos, catálogos e vídeos, sempre específicos para pessoas alfabetizadas e pedagogicamente direcionais, à estética, sempre historicamente específica àquele local de apresentação e não a momentos de produção de trabalho artístico visual.(FERGUSON, 1996, p.178-179.)

Nesse sentido, a abordagem de Rattemeyer (2010) é uma importante referência nesse trabalho, pois propõe um estudo comparativo entre todos – ou quase todos – os aspectos apontados acima por Ferguson, de uma exposição que se tornou paradigmática para a história da arte contemporânea - *When Attitudes Become Form* - realizada no Kunsthalle de Berna, na Suíça, e de outra que ficou obscurecida - apesar de contar com muitos artistas em comum com a exposição de Berna - *Op Loose Schroeven*, no Stedelijk Museum de Amsterdam, ambas realizadas em 1969.

O curador da primeira mostra, Harald Szeemann (1969), tornou-se referência para diretores de museus no que diz respeito ao seu *modus operandi*, ao tratamento com os artistas e própria postura de *exhibition maker*. Szeemann, de certo modo, inaugura o termo ‘curador’ ao se intitular como ‘fazedor de exposições’, ou ao menos, contribui profundamente para o debate acerca do papel do curador, ao posicionar-se como um coautor das obras, junto com os artistas.

Fig.1 – Vista da exposição *When Attitudes Become Form* no Kunsthalle de Berna, Suíça, 1969.

Em *When Attitudes Become Form*, Szeemann inaugura uma postura curatorial que entende o museu como um espaço para a realização das obras – e não somente sua exposição, problematizando a própria instituição como local de produção de sentidos e significados para obras. Trabalhos de artistas norte-americanos e europeus como Daniel Buren, Joseph Beuys, Richard Serra, Walter de Maria, Carl Andre, Bruce Nauman, entre outros, ocuparam o espaço do Kunsthalle de Berna, propondo novas formas de percepção das obras e questionando sua materialidade, o papel do artista e do museu.

Os artistas representados nessa exposição não são, de forma alguma, produtores de objetos. Ao contrário, eles aspiram à liberdade do objeto, e, dessa forma, aprofundam os níveis de significado do próprio objeto, relevando significados que vão além do objeto em si. Eles querem que o processo artístico permaneça visível no produto final e na exposição. (SZEEMANN, 1969)⁴

Como exemplo dessa postura artística, pode-se citar a obra de Walter de Maria, que deixou um telefone instalado no chão de uma das salas da exposição com

⁴ SZEEMANN, Harald. *About the Exhibition* Catálogo da exposição *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information*. Londres: ICA, 1969. In: BEZZOLLA; KURZMEYER.(ed),2007, p. 226. Tradução da pesquisadora.

um aviso dizendo que se o telefone tocar, o espectador deveria atendê-lo, pois o próprio artista estaria na linha e gostaria de conversar.

Fig. 2 – Obra de Walter de Maria apresentada em *When Attitudes Become Form*, 1969.

Ao valorizar o processo e a presença do artista na exposição, Szeemann (1969) defende uma outra concepção de arte e de instituição, que funcionaria mais como um laboratório experimental, um fórum de discussões e um local vivo do que como um depósito de objetos auráticos e obras-primas. Tal concepção se aproxima muito da postura desenvolvida pelo MAC USP durante a gestão de Walter Zanini (1963-78), como será visto mais adiante. Para tal análise, serão considerados outros livros sobre as exposições organizadas por Szeemann – como a V Documenta de Kassel, citada por Zanini como referência no catálogo da VI JAC, entre eles: ‘Harald Szeemann - *exhibition maker*’, ‘Harald Szeemann – *individual methodology*’ e ‘Harald Szeemann - *with, by, thorough, because, towards, despite; catalogue of all exhibitions 1957-2005*’.

When Attitudes Become Form foi um escândalo no plano local – embora tenha se tornado referência internacionalmente – o que provocou a saída de Szeemann da instituição onde trabalhava, passando a trabalhar autonomamente. Este é outro aspecto do *modus operandi* de Harald Szeemann que se tornou paradigmático para a contemporaneidade – principalmente no momento atual no qual se vive o *boom* dos curadores independentes - inaugurando uma nova etapa na relação entre a instituição, quem concebe exposições, os artistas e as obras.

Fig.3 – Vista da exposição *When Attitudes Become Form*, 1969.

Op Loose Schroeven ocorre no *Stedelijk Museum* de Amsterdã simultaneamente à exposição organizada no Kunsthalle de Berna (ambas entre os meses de março e abril de 1969). Apesar de terem muitos artistas participantes em comum, ela não se torna tão conhecida ou estudada quanto a outra, talvez pela postura mais tradicional adotada por Win Beeren (mais historiador da arte do que autor), diretor do museu e organizador da mostra, e pela maior assimilação da crítica artística ao ambiente da mostra.

Fig. 4 – Catálogo da exposição *Op Losse schroeven*

Fig. 5 – Vistas da exposição *Op Loose Schroeven*, 1969.

Entretanto, o que surge como contribuição fundamental a esse trabalho, é a metodologia de estudar comparativamente, buscando evidenciar processos escondidos de pesquisa, conceituação, seleção, administração que estão por trás dessas duas exposições.

Ambas as mostras que são objetos da análise comparativa proposta por essa pesquisa (Panorama da Arte Atual Brasileira e Jovem Arte Contemporânea) surgiram com objetivos semelhantes de expor e difundir a arte contemporânea brasileira, porém seguiram caminhos muito diferentes do decorrer de suas edições. A necessidade que motiva o estudo comparativo entre as duas é justamente a ainda incipiente presença de estudos que evidenciem a construção das narrativas institucionais para a história da arte brasileira, levando em conta os interesses políticos e econômicos, o modo de relacionamento com os artistas, a postura política de seus diretores, o próprio entendimento do que é arte, o que vale a pena ou não expor, de que modo expor e para quem expor.

Embora existam muitos estudos sobre o Museu de Arte Moderna de São Paulo – entre os quais se destacam os de Aracy Amaral, Maria Cecília França Lourenço, Ana Paula Nascimento – e sua origem relacionada ao desejo de modernização da burguesia industrial paulistana, seu surgimento, primeiras exposições, sua relação com a Bienal de São Paulo, a transferência do acervo para a Universidade de São Paulo e a reestruturação marcada pela inauguração do Panorama da Arte Atual Brasileira, ainda pouco se fala sobre a intensa atividade desenvolvida pelo Museu de Arte Contemporânea durante a ditadura militar, excetuando-se as pesquisas de Cristina Freire (1999) e de Daria Jaremtchuk (1999).

Paradoxalmente, os arquivos do MAC puderam fornecer muitos documentos, boletins informativos, cartas, fichas de inscrição, muitas fotografias, plantas das exposições, recortes de jornais e revistas e outros tipos de documentação primária sobre todas as edições da mostra Jovem Arte Contemporânea, enquanto que no Museu de Arte Moderna, além dos catálogos, pouco ficou registrado sobre a atividade dos panoramas. Há apenas registros dos prêmios, alguns regulamentos, matérias de jornais... Mas há a absoluta ausência de fotografias ou qualquer registro sobre a museografia, atuação dos artistas e mesmo sobre as atividades internas do museu durante o período mencionado. A documentação mais abundante refere-se à reinauguração do museu, em 1969, com a primeira edição do Panorama. Restou pouco material sobre o Panorama da Arte Atual Brasileira em 1972, especificamente.

A investigação dessas exposições se propõe, portanto, a colaborar para retificar uma lacuna no estudo da produção artística e seu circuito de legitimação e comunicação durante o período da ditadura militar, revelando as disputas ideológicas e

políticas, as estratégias institucionais usadas na afirmação de um posicionamento político e também estético.

A escolha dessas suas exposições específicas surgiu da necessidade de tratar e revelar os mecanismos de seleção, apresentação e narração institucional do que veio a ser a história da arte contemporânea brasileira, focando na produção dos anos 1970 – momento de desenvolvimento das tendências conceitualistas e processuais, de desmaterialização do objeto artístico, dos *happenings* e performances. Tudo isso sob a vigência do Ato Institucional nº5, momento mais duro da repressão e da censura durante a ditadura militar brasileira.

O exercício proposto por essa pesquisa de “escovar a história a contrapelo”(BENJAMIN, 1994, p.225) da narrativa canônica da história da arte, tem relevado muitos nomes de artistas que foram esquecidos ou mesmo apagados da grande narrativa oficial, e que até hoje permanecem à margem do circuito artístico tradicional. No caso do MAC, além de nomes desconhecidos, há a ausência de obras: quase nada do que foi produzido/desenvolvido durante a VI JAC ficou para o acervo. Isso, às vezes, devido à própria natureza efêmera da obra, ou pelos materiais precários utilizados, ou pela impossibilidade proposital de conservação e institucionalização.

A aproximação entre as duas exposições torna-se possível no sentido de que ambas, de alguma maneira, buscaram incentivar a arte dita ‘jovem’, a partir do modelo do salão – afirmando ou negando suas estruturas. Esse modelo, que surge em fins do século XVII na França, foi ainda durante as décadas de 1960 e 1970 um meio importante para a legitimação, valorização e afirmação de jovens artistas.

Os artistas Genilson Soares e Lydia Okumura, participantes da quinta e sexta edições da JAC, afirmam que os salões tinham um papel muito relevante na formação e na inserção de jovens artistas dentro do circuito de arte oficial dos museus e galerias. Como grupo⁵, antes de exporem no MAC, participaram de Salões em Campinas e do Salão de Arte Contemporânea de Santo André. A própria formação de um grupo de trabalho visava, entre outras coisas, à facilitação do acesso aos Salões, que, muitas vezes, por sua estrutura rígida e calcada em categorias formais modernistas (pintura, escultura, desenho e gravura) não aceitava os trabalhos mais experimentais.

Contudo, alguns outros Salões se mostraram mais abertos à produção artística jovem de caráter mais experimental. Pode-se citar entre eles o I Salão de Arte

⁵ Juntamente com Francisco Iñarra, Genilson e Lydia formava o Grupo Conceitual.

Contemporânea de Belo Horizonte, organizado por Marcio Sampaio em 1969, que aboliu as categorias tradicionais da arte, favorecendo a participação de jovens artistas com propostas objetuais, processuais e conceituais.

Um pouco antes, em 1967, havia sido realizado o Salão de Brasília, organizado por Frederico Moraes, para o qual Nelson Leirner – artista participante no Panorama de 1972 – enviou um porco empalhado. O trabalho provocativo causou grande polêmica no júri, então composto por Mario Pedrosa, Walter Zanini, Mario Barata, Clarival do Prado Valadares e o próprio Moraes, já que Leirner publicou uma carta no jornal questionando os critérios a partir dos quais tal ‘obra’ teria sido aceita pelo júri. A questão da aceitação ou não de trabalhos em salão e de sua premiação torna-se fator de discussão poética na obra de Leirner.

Porém, segundo Pedrosa: “Tinha, porém, o júri toda autoridade para aceitá-la no Salão uma vez que o Porco Empalhado havia de ser para ele consequência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva”. (PEDROSA, 1968, p.236).

As JACs, desde o seu surgimento em 1963, como Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional, buscaram afirmar-se em oposição ao salão de belas artes tradicional:

Os objetivos das exposições para jovens do Museu do Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo são diversos daqueles do ‘salon’ tradicional. Este visa ao recenseamento de extratos mais definidos e a sua consagração. Com o limite de idade em torno dos 35 anos, as mostras destinadas às gerações ascendentes voltam-se para os estreantes já com a base mínima de valor criativo e para os que se encontram em evidente processo de afirmação. Provoca-se assim um confronto estimulador e em larga escala que permite conhecer novas problemáticas em jogo e conjecturas sobre seu futuro, embora se reconheça a instabilidade da pesquisa que caracteriza neste século essa etapa da evolução artística. (ZANINI, 1966)

Entretanto, a exposição, até a sua quinta edição, não fugiu, estruturalmente, de um formato mais tradicional: limites de idade, nacionalidade, obras inscritas, júri de seleção e premiação. A radicalização dos objetivos, explicitados por Walter Zanini já em 1966, aparecem de fato na sexta edição da mostra, em 1972, que a partir das sugestões de artistas, estudantes, intelectuais e críticos - dadas em um debate no próprio

museu - adotou um sistema de loteamento do espaço do museu e sorteio entre artistas inscritos, sem nenhuma restrição.

Foram 210 artistas inscritos e 84 lotes desenhados no espaço do MAC, no terceiro andar do pavilhão do Ibirapuera. Os lotes, desenhados e numerados no chão, tinham diversas dimensões e formatos que favoreciam a interferência e diálogo entre os vários trabalhos/propostas desenvolvidos. Ocorreram trocas, vendas, abandono e reocupação de diversos lotes durante o período da exposição.

Fig. 6 – Calendário, cartaz, ficha de inscrição e planta do espaço do MAC USP loteado durante a VI JAC, 1972.

Essa nova estrutura buscava incentivar a produção coletiva, alargar o âmbito da manifestação⁶ e provocar uma tomada de consciência das significações desses processos, exigindo de todos os participantes propostas escritas sobre as intenções de seus trabalhos e omissão dos critérios de valor que presidiam a aceitação ou recusa de trabalhos.⁷

Muitos artistas que não haviam sido sorteados se juntaram a outros, formando equipes de trabalho coletivo, ou compraram e trocaram lotes, como é o caso de Gabriel Borba, que havia sido recusado em duas edições anteriores da JAC e não havia sido sorteado para a sexta, acabou recebendo a doação do lote 9. Neste lote, o artista desenvolveu a proposta “À Brecht – A exceção e a regra” em que reuniu toda a documentação produzida pela burocracia institucional do MAC, discutindo os circuitos e documentos que legitimavam ou não um trabalho artístico, e o papel da própria exposição Jovem Arte Contemporânea dentro desse sistema.⁸

Fig. 7 e Fig 8 – Gabriel Borba, “À Brecht”, 1972.

O Grupo Conceitual, formado por Lydia Okumura, Genilson Soares e Francisco Iñarra, realizou em diversos lotes⁹ as propostas enviadas por artistas Arthur Luiz Piza, Erika Steinberger, Sérvulo Esmeraldo, Jaques Castex e Jannis Kounellis que se inscreveram para participar da exposição, mas como viviam no exterior, não puderam

⁶ Comunicado de Walter Zanini enviado ao ICOM publicado no Jornal da Tarde em 14 de setembro de 1971. Arquivo MAC USP. 100/004.

⁷ Boletim Informativo n181 de 14/09/72. Dossiê VI Jovem Arte Contemporânea, 1972. Fundo MAC/USP. 0101/002.

⁸ Depoimento de Gabriel Borba concedido à Divisão de Pesquisa, Teoria e Crítica de Arte do MAC-USP em junho de 2011.

⁹ O grupo inicialmente ocupou o lote de número 50, que foi concedido à Lydia por sorteio. Segundo depoimentos de Genilson e Lydia, outros lotes que haviam sido “abandonados” no decorrer da exposição serviram de espaço para a execução da proposta do grupo, que não caberia em um lote só.

participar da mostra. As propostas enviadas demandavam os mais diversos esforços por parte do grupo, como encontrar uma pianista que pudesse tocar uma peça durante todo o tempo da exposição (obra de Kounellis), encontrar um motor de caminhão velho (obra de Erika Steinberger) ou pintar painéis imensos (obras de Castex e Esmeraldo).

Fig 9- Genilson Soares e Francisco Iñarra trabalhando, junto com amigos, na montagem dos trabalhos de “Incluir os Excluídos”, na VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Fig.10 – Obra de Sérgio Esmeraldo, parte da proposta “Incluir os Excluídos” do Grupo Conceitual. Fotografia: Gerson Zanini .VI JAC, 1972. Arquivo MAC USP.

Fig.11 – Obra de Erica Steinberg, parte da proposta “Incluir os Excluídos” do Grupo Conceitual. Fotografia: Gerson Zanini .VI JAC, 1972. Arquivo MAC USP.

Ainda caberia destacar a participação do próprio público visitante da mostra na execução e elaboração das propostas, como foi o caso do trabalho desenvolvido com

a ajuda de alunos secundaristas da Escola Estadual Martins Pena no lote de número 26 ocupado por Jacira de Barros Quintas del Corso. Juntos, criaram uma instalação, no lote em formato de corredor ligado a um círculo com uma coluna, que exigia a participação do espectador para a sua sensibilização e tomada de consciência a respeito de questões relativas à vida e a morte, renúncia, alienação, guerra:

Integrando a música ao ambiente, exteriorizando suas expressões nas paredes ou no próprio alumínio deformante, ou apenas entrando no corredor para rodear uma coluna e sentir as deformações ou alçar os olhos para o teto, o público participa pelo reflexo da figura, pela escolha da música, pela direção dos olhos, pelo sentimento externado, do projeto por nós iniciado, mas só então acabado.¹⁰

¹⁰ EQUIPE DO LOTE 26. Catálogo VI JAC, 1972.

Fig.12 - Montagem do Lote 26. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini .Arquivo MAC USP.

Enquanto isso, no MAM, os Panoramas da Arte Atual Brasileira, traçam seu caminho no sentido oposto, buscando afirmar as estruturas do salão tradicional e a categorização formalista.

A exposição, salvo a primeira edição realizada em 1969, era organizada em um sistema de rodízio de categorias formais: em um ano pintura, no ano seguinte, desenho e gravura e, no próximo, escultura e objeto. O sistema para a participação na mostra era baseado em convite (no caso do MAC, antes da VI JAC, o sistema para participação na mostra era feito a partir de um edital com inscrição e seleção) feito pela Comissão Artística composta por membros da diretoria do museu e críticos de arte convidados. Assim, cai-se no formato do *'salon'*, anteriormente rechaçado por Zanini,

reiterando a produção de artistas já consagrados e hierarquizando-a em relação à dos jovens artistas. O próprio prêmio do museu, que consistia na aquisição de uma peça para o acervo, agraciava artistas já consagrados como Volpi, premiado no Panorama dedicado à pintura em 1970.

No Panorama de 1972, as categorias escultura e objeto contavam com premiações separadas e se reportavam a poéticas formalmente muito distintas: as esculturas tinham um tratamento mais tradicional do suporte com obras de artistas como Alfredo Ceschiatti, Amilcar de Castro, Frans Weissmann, Nicolas Vlavianos, Bruno Giorgi. A categoria objeto, em geral, tinha um forte apelo tecnológico, ou se configurava como instalações – embora o termo ainda não tivesse sido institucionalizado naquele momento - ou projetos mais “experimentais”, como os de artistas ligados à Escola Brasil, como José Resende e Luiz Baravelli. Destacam-se, entre os objetos apresentados, as obras “O Beijo” de Waldemar Cordeiro e “Paletós” de Nelson Leirner.

Fig.13 – Waldemar Cordeiro, “O Beijo”, 1967.

Sobre a escultura durante as décadas de 1960 e 1970, em relação à categoria objeto, que surge com o objetivo de enquadrar a produção experimental da época dentro de alguma categoria baseada no suporte, Zanini afirma:

A escultura apresenta situações individuais muito distintas nas décadas de 1960-1970, dirigidas para diferentes formulações da forma, e geralmente pouco interessadas em materiais da tecnologia atual. (ZANINI, 1983. p.769)

Fig. 14 – Bruno Giorgi, "Labareda", 1970.

Foram premiados, nessa edição, na categoria Escultura, os trabalhos Escultura Um/72, Escultura Dois/72 e Escultura Três/72 de Ascânio M. M. M., e em Objeto, a série Espaço Negativo, de Yutaka Toyota.

Fig. 15, Fig. 16, Fig. 17 – - Ascânio M.M.M., "Escultura Um", "Escultura Dois", "Escultura Três", 1972.

Fig 18 e 19 – Yutaka Toyota, “Espaço Negativo”, 1972.

Pode-se ver, de alguma maneira, que ambas as exposições se reportaram ao modelo de salão de belas artes para a constituição ou atualização de seus acervos, estimulando certos nichos de produção contemporânea: o MAM ficou focado na reconstituição de seu acervo, premiando e convidando grandes nomes das artes visuais, embora ainda abrisse espaço para alguns jovens artistas cuja produção destacava-se dentro do circuito, enquanto o MAC deu preferência ao estímulo da arte jovem e ao experimentalismo.

As duas instituições afirmam seus posicionamentos em um momento de grande discussão, internacionalmente, sobre o papel dos museus, principalmente dos dedicados à arte contemporânea, dentro do circuito da arte e na formação de jovens artistas.

Em 1967, o crítico de arte francês Pierre Restany lança o “Manifesto pela Arte Total” em que defende a nova função da arte como uma “estética popular generalizada, fundamento das indispensáveis metamorfoses planetárias” (RESTANY, 1967, p. 239). Essa nova função da arte seria incompatível com a estrutura de museus e salões voltados a arte contemporânea de então, pois “a arte do século XXI trocou o salão e o museu pela fábrica e pela rua, é um adeus sem retorno”(RESTANY, 1967, p.239).

Pouco tempo depois, o maio de 1968, na França, levantou várias questões no que diz respeito à polarização entre museu-templo e museu-fórum. O movimento, iniciado por estudantes universitários e intelectuais em Paris, tinha como uma das

palavras de ordem “incendiar o Louvre”, paradigma do museu templo. Esse modelo de museu está relacionado ao conceito de “arca do tesouro”, local sagrado, cuja finalidade é a acumulação e classificação de objetos, providos de aura, voltados à contemplação passiva e distante do espectador.

Em oposição a esse modelo, propunha-se que um museu de arte contemporânea não deveria ter acervo, como forma de se contrapor aos valores fetichistas da sociedade de consumo. O museu deveria funcionar como um fórum de debates, crítica e interação entre a arte/os artistas e a sociedade/público.

Essa concepção de museu vai ao encontro da movimentação artística da época, no sentido da desmaterialização do objeto de arte, da valorização da ideia ante ao objeto e do forte posicionamento e/ou engajamento político dos artistas e intelectuais de então. Pode-se citar como exemplo o Coletivo de Arte Sociológica, formado por Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot, que surgiu em Paris nos anos seguintes à agitação de 1968 e cuja prática está intimamente ligada aos questionamentos de então.

A prática da Arte Sociológica surge a partir da concepção de que o trabalho artístico pode intervir no campo social e modificar seus valores e estruturas. O coletivo atuou intensamente durante a década de 1970, lançando manifestos e realizando ações, expondo obras e organizando manifestações¹¹ - inclusive no MAC USP - que questionavam o entendimento da arte como representação, em um sistema de valores veiculados a partir da ideologia burguesa na sociedade de consumo, e, propunha, em contrapartida, a arte como ação e como prática sociológica, objetivando provocar curto circuitos, ruídos e questionamentos dentro das relações sociais e do sistema da arte, ocasionando uma tomada de consciência das estruturas sociais de poder.

Sobre o papel dos museus na história da arte e na prática artística, Hervé Fischer afirma: “o museu parece ser o objetivo da atividade artística, a objetivo da história da arte, muito embora isso seja uma alienação da arte comparável a dizer que o propósito de nossa vida é o cemitério”.¹²

Como o Coletivo de Arte Sociológica, muitos outros artistas, em várias partes do mundo - inclusive na América Latina e no Brasil -, trabalhavam visando à

¹¹ Destacam-se o livro e exposição “Arte e Comunicação Marginal” organizada por Hervé Fischer no MAC USP em 1974 e a “Farmácia Fischer”, ação realizada em várias partes do mundo, e em São Paulo, com o apoio do MAC USP e de Walter Zanini, realizada na Praça da República, nesse mesmo ano. Fred Forest organizou o “Passeio estético sociológico” pelo bairro do Brooklin, em São Paulo, em 1973, e organizou a Bienal do ano 2000, no MAC USP, em 1975.

¹² *Car le musée apparaît comme le but de l'activité artistique, le but de l'histoire de l'art, quand bien même c'est là une aliénation de l'art comparable à celle de dire que le but de notre vie, c'est le cimetière.* FISCHER, 1981. p. 43 Tradução da pesquisadora.

integração da prática artística com a vida social e questionavam, portanto, os cânones museológicos, a classificação formalista e a relação aurática entre obra de arte e público.

Diante dessa nova realidade da prática artística crítica, uma discussão e uma reformulação do papel do museu eram urgentes. Em 1963, antes mesmo dos acontecimentos de maio de 68, foi realizado o Colóquio do Conselho Internacional de Museus (ICOM) que contou com a participação de Walter Zanini, e outros diretores de museus e críticos de arte como Pierre Gaudibert (curador do Museu de Arte Moderna de Paris), Jean Cassou (fundador e curador do Museu Nacional de Arte Moderna em Paris) e René D' Harnoncourt (curador do MoMA de Nova York), que também estavam preocupados em orientar suas práticas políticas e institucionais no sentido da construção de um museu de arte moderna e contemporânea como um “laboratório experimental”.¹³

As discussões se voltaram no sentido da diferenciação entre o museu se arte antiga e o de arte contemporânea: foram discutidos tópicos relativos à apresentação das obras, à relação entre museu e artista, à constituição de acervos de arte contemporânea e moderna etc.

Dentro da dupla função que o museu de arte contemporânea teria de, ao mesmo tempo, colecionar/conservar objetos de arte e de se dedicar à arte do presente, ele, então, deveria buscar se estruturar também como um centro de pesquisa e documentação. Dessa maneira, não se poderia excluir a peculiaridade fundamental do museu, que é a conservação e exposição de objetos, nem tampouco seu compromisso como plataforma crítica para a discussão da arte do presente (muitas vezes, de caráter não-objetual, desmaterializada, processual, conceitual) e sua relação com a política e a sociedade.

Os museus de arte moderna e contemporânea deveriam, portanto, atuar em duas frentes: na salvaguarda, conservação e exposição de seu acervo, buscando preencher suas lacunas, expandi-lo e pesquisá-lo e, ao mesmo tempo, atuar como um museu-vivo, fórum de debates, laboratório de prática artísticas experimentais, constituindo-se num espaço de reflexão crítica sobre arte e política.

Segundo Ulpiano Meneses (1993), o museu-templo e o museu-fórum não são modelos antagônicos, mas complementares, e, portanto, deveriam acontecer simultaneamente. Isso porque a dimensão crítica, que é o nervo do fórum, advém da

¹³ ZANINI, Walter. Problemas Museológicos. O Estado de São Paulo. 04/01/1964.

consciência histórica dada pelo acervo/patrimônio do museu; é essa a consciência que é capaz de dessacralizar o templo e contribuir para a transformação social.

Segundo essa visão, o museu deveria ser entendido enquanto tal, ou seja, instituição que tem como especificidade a constituição e conservação do acervo que deve ser documentado buscando dar conta da apreensão sensorial, simbólica e perceptiva dos objetos. Ao mesmo tempo, o museu deveria servir como plataforma de análise da fetichização e da aura, constituindo-se como bolsões para a fruição e formação da consciência crítica.(MENESES, 1993. p.11-12)

O Museu de Arte Moderna de Nova York, responsável pela institucionalização da crítica modernista de Clement Greenberg, que compreendia a arte como uma esfera absolutamente apartada da realidade social e que, portanto, deveria ser contemplada e criticada apenas levando em consideração seus aspectos formais, realizou, em 1970, a exposição *Information*.

O MoMA constituiu-se, desde a sua fundação em 1929, no paradigma do museu moderno, centrado na apreciação estética, na abordagem formalista das obras de arte e no deslocamento a uma esfera sagrada, da obra de seu contexto social e da realidade do espectador. Para a construção dessa visão modernista da arte, o museu, em suas exposições, fez uso de diversos dispositivos arquitetônicos – paredes brancas, chão neutro e ausência de outros objetos que não as obras de arte, criando um ambiente sagrado, propício à contemplação, completamente apartado de interferências da realidade profana. Esse modelo expositivo foi intitulado, a partir do trabalho de O'Doherty, cubo branco, sobre o qual Bourdieu faz o seguinte comentário:

O museu que isola e separa (*frames apart*) é, sem dúvida, o local por excelência do ato de constituição (...) através do qual se veem afirmadas e reproduzidas tanto a condição de sagrado conferida às obras de arte quanto a disposição sacralizante que exigem.(BOURDIEU, 2010. p.328)

A narrativa da história da arte moderna de maneira linear, formal e ahistórica deve ser compreendida a partir dos objetivos políticos, em função dos quais o MoMA trabalhou durante o pós Guerra e a Guerra Fria, e que, não por coincidência, estão ligados à fundação dos museus de arte moderna na América Latina e no Brasil, como será tratado mais adiante nesse trabalho.

Information (1970) foi uma exposição realizada após um ano e meio de protestos de artistas, que realizaram happenings clandestinamente dentro do MoMA. Tal como *When Attitudes Become Form* e *Op Loose Schoroeven*, foi uma tentativa de resposta da instituição aos desafios propostos pela arte conceitual.

O curador da mostra, Kynaston McShine, selecionou 150 artistas, de 15 países, que enviaram propostas de obras *site specific* para desenvolver no espaço do museu, entre eles figuravam Hans Haacke com o trabalho *Polls*¹⁴, no qual questionava o papel político do MoMA e da Família Rockefeller na conjuntura internacional.

Segundo o próprio Haacke, *Polls* foi um trabalho que se propôs a trabalhar com o que ele chamava de “*real stuff*”, ou seja, dados sociais reais, informações políticas relevantes para os debates do momento e o posicionamento do público em geral e da instituição museológica, no caso o MoMA. Sobre a inserção de sua obra na realidade social e o importância do museu para a construção de seu significado, o artista afirma que “O trabalho *Polls* no MoMA teve muito mais energia dentro do museu do que ele poderia ter se colocado na rua – uma energia real sócio-política” (HAACKE, 1999, p.245).¹⁵

Destacou-se também a participação brasileira, com obras “Inserções em Circuitos Ideológicos” de Cildo Meirelles (1970), “Situação T/T 1” de Artur Barrio (1970) e “Ninho” de Hélio Oiticica (1970), todas de alguma maneira dirigidas para a provocação do espectador, para uma tomada de consciência da situação política do Brasil.

Fig. 20 – Cildo Meirelles, “Inserções em circuitos ideológicos”, 1970.

¹⁴ Nessa obra, Hans Haacke instala duas urnas no espaço expositivo no MoMA, em que pergunta aos visitantes “O fato de o governador Rockefeller não ter denunciado o presidente Nixon faria com que você não votasse nele em novembro?” Se a resposta fosse sim, o visitante deveria depositar o papel na urna da esquerda, se fosse não, na urna da direita.

¹⁵ “The MoMA poll had even more energy in the museum than it would have had in the street – real sociopolitical energy, not awe-inspiring symbolism.” HAACKE, Hans. In: ALBERRO, Alex. *Conceptual Art*. (1999) p.245 Tradução da pesquisadora.

Fig. 21 – Hans Haacke, *Polls*, 1970.

A exposição *Information* (1970) se propôs a incluir artistas fora dos centros hegemônicos, Paris e Nova York, segundo o próprio curador:

Cada vez mais artistas usam o correio, telegramas, telex, etc., para a transmissão de obras – fotografias, filmes, documentos – ou para informar sobre sua atividade. Para os artistas e para o public é uma situação aberta e estimulante, e certamente menos paroquial do que há cinco anos. Não é mais imperative para um artista estar em Paris ou Nova York. Aqueles que vivem longe dos grandes centros artísticos contribuem mais facilmente, sem o protocolo que uma vez foi essencial para o seu reconhecimento”¹⁶(BROCBECK, 2009, p.2)

Information é um marco para a história das exposições no MoMA, pois ocorre uma grande mudança na abordagem dos trabalhos, no relacionamento e seleção dos artistas e no papel do curador, embora o ambiente da exposição ainda mantivesse a aparente neutralidade do cubo branco. Exemplo disso foi o catálogo publicado, que ao

“Increasingly artists use the mail, telegrams, telex machines, etc., for transmissions of works themselves—photographs, films, documents—or of information about their activity. For both artists and their public it is a stimulating and open situation, and certainly less parochial than even five years ago. It is no longer imperative for an artist to be in Paris or New York. Those far from the ‘art centers’ contribute more easily, without the often artificial protocol that at onetime seemed essential for recognition.”

Tradução da pesquisadora.

invés de conter textos e ilustrações, era um apanhado das propostas conceituais enviadas, contendo obras e textos de artistas.

Algo semelhante ocorre na quinta edição da JAC, no MAC USP, em 1971. É nessa exposição que os primeiros trabalhos conceituais entram no museu, provocando e discutindo os critérios sob os quais uma mostra de arte dita 'jovem' era organizada, os critérios do júri para inclusão/exclusão de artistas e sua premiação.

O catálogo da mostra, elaborado pelo artista Donato Ferrari, também é uma espécie de obra conceitual coletiva, uma sacola com as documentações das obras expostas e dos questionamentos provocados pela intensa convivência entre artistas, intelectuais, críticos dentro da instituição. O catálogo ainda contém um texto de Carl Andre (artista minimalista que expôs em *Information*) que questiona o objeto de arte, o papel da crítica, da instituição e do artista no sistema da arte contemporânea.

Fig. 22 – Catálogo da V JAC, MAC USP, 1971.

No Brasil, ocorreram também outras mostras que tentaram responder aos novos suportes e propostas das neovanguardas conceitualistas, ambientais, neofigurativas etc. É fundamental ressaltar as exposições Opinião 65 (1965), Opinião 66 (1966) e Nova Objetividade (1967), realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Opinião 65 foi uma das primeiras mobilizações das vanguardas artísticas depois do golpe que instaurou a ditadura militar no país, em 1964. A mostra foi organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, a partir da peça Opinião encenada no Teatro de Arena. A exposição tinha caráter de denúncia, incluindo trabalhos neofigurativos e processuais que, no conjunto, formavam uma opinião sobre a situação política do país. Foi na noite de abertura dessa mostra que Oiticica apresentou, pela primeira vez, seus Parangolés, chamando integrantes da Escola de Samba da Mangueira para “desfilarem”, vestidos com seus parangolés, no museu, mas acabaram barrados na entrada:

Tudo corria às mil maravilhas na inauguração da mostra do Museu de Arte Moderna (MAM). Nenhum penetra nem ninguém desalinhado. Convite, terno e gravata eram obrigatórios. Mulheres emperquetadas com seus cabelos-escultura de laquê. [...] Amena vernissage de obras corrosivas, o protocolo sendo cumprido à risca. [...] O ‘Amigo da Onça’ apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus PARANGOLÉS, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. [...] Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco. [...] Hélio expulso e, também, todo o seu pessoal do samba. E o PARANGOLÉ rolou nos jardins externos do Museu arrastando a massa *gigante* que antes se acotovelava contemplativa diante dos quadros. (SALOMÃO, 2003, p.58-59)

Essa exposição evidencia o posicionamento político da classe artística brasileira durante a ditadura. Segundo Roberto Schwarz (1970, p.280), “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, transformando os “santuários da cultura burguesa”, tais como teatros e museus, em locais de articulação das esquerdas, em focos de resistência.

Fig.23 – Vista da Exposição Opinião 65, MAM-RJ, 1965.

A mostra Opinião, organizada em 1966, já não teve o mesmo impacto da anterior, mas “mostrou a urgência de afirmação da neovanguarda brasileira”(RIBEIRO, 1998, p. 168). Cabe ressaltar os seminários e exposições realizados na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo, na sequência das mostras Opinião no MAM-RJ, Proposta 65 e Proposta 66, organizados por Waldemar Cordeiro para a discussão da produção artística vanguardista brasileira e internacional.

Em 1965, o Seminário, e também a exposição, focou nas discussões sobre Novo Realismo e Pop Arte, que influenciava a Nova Figuração brasileira, formulando uma nova estética, ligada à comunicação de massa, em contraposição à contemplação individual, na qual se propunha a participação coletiva, a denúncia e o protesto:

Na cadeia de exposições da segunda metade dos anos 60, responsável pela alimentação do Realismo pop tem o seu lugar Proposta 65, mostra todavia aberta às mais diversificadas tendências de artistas de duas gerações. De fato, à mostra realizada na FAAP compareciam antigos concretistas convertidos às novas figurações, abstratos, novos figurativos e até primitivos ou ainda artistas ainda não envolvidos com as vanguardas [...] Antonio Dias, Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima, Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Tomoshigue Kusuno, Ubirajara e Welsey Duke Lee estavam entre os participantes da manifestação, completada com debates sobre Aspectos do Realismo no Brasil.(ZANINI, 1983, p.724)

Já em 1966, discutem-se as teses de Frederico Moraes e Hélio Oiticica sobre o surgimento de uma neovanguarda brasileira, ligada ao neoconcretismo carioca, na qual se desenvolveram propostas de uma arte não-objetual, que envolvesse a participação ativa e sensória do espectador.

Foi a partir das discussões levantadas pela Proposta 66 que surgiram outras manifestações de vanguarda em São Paulo, como o Grupo Rex, formado por Nelson Leirner, Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende e Wesley Duke Lee, responsável pela organização de diversas exposições e *happenings* a partir da formação da galeria Rex Gallery e do jornal Rex Time.

O grupo propunha a discussão com o mercado de arte e o sistema de circulação oficial de obras e legitimação de artistas. Na breve atuação desse coletivo (junho de 1966 a maio de 1967), destaca-se a realização da “Exposição não-exposição”, na qual o público presente na mostra poderia levar os trabalhos expostos de graça para casa, caso conseguissem soltá-los das correntes e arames que os prendiam na parede e ao chão da galeria. A mostra durou somente oito minutos, tempo suficiente para que os presentes arrebatassem toda a galeria e levassem as obras para casa.

A exposição Nova Objetividade, organizada por Oiticica, Cordeiro e Frederico Moraes, no MAM-RJ, em 1967, também refletia as intensas discussões da Proposta 66, reunindo artistas, de várias tendências, do eixo Rio-São Paulo empenhados na construção de uma vanguarda genuinamente brasileira, ressignificando o subdesenvolvimento cultural do país e objetivando um estado criador geral, a partir da participação do espectador na obra, do conceito de “obra aberta”, da saída da arte do circuito oficial, da superação da pintura e da desmaterialização do objeto.

Essa postura, verificada em artistas de origem neoconcreta – como Oiticica, Lygia Clark e Ferreira Gullar - neofigurativa – como Antônio Dias, Rubens Gerchman, Claudio Tozzi - nos artistas do Grupo Rex em São Paulo, etc, parte do entendimento dialético da realidade brasileira e de uma consciência da importância da atividade artística como um dos motores para a mudança nas estruturas sociais:

participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, consequentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social.(OITICICA, 1967, p. 229)

Sobre essa movimentação artística até 1967, momento pré AI-5, Walter Zanini comenta:

O ano de 1967 foi recorde de movimentação artística na década, devendo-se registrar, fora do Rio e de São Paulo, a relevância do IV Salão de Brasília e da I Bienal da Bahia. Discutiam-se muito os limites da arte, do que já deixara de ser arte e a expressão ‘anti-arte’ era moda, como no caso típico do Porco de Leirner.(ZANINI, 1994, p. 315)

Evidencia-se que o primeiro governo militar, de Castello Branco (1964-1967), “não impediu a circulação teórica ou artística do ideário de esquerda, que embora em área restrita, floresceu extraordinariamente”(SCHWARZ, 1970, p. 280). O Ato Institucional nº5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo seguinte, de Arthur da Costa e Silva, foi um marco para essa agitação cultural da década de 1960. O ato foi responsável pela radicalização da censura e da repressão, a suspensão das liberdades civis e dos direitos políticos, e instituição da tortura como prática cotidiana nas prisões.

Segundo os artigos presentes no AI-5, o presidente da república poderia suspender as atividades do Congresso Nacional e Assembleias Legislativas, cessar mandatos federais, estaduais ou municipais e suspender os direitos civis de qualquer cidadão, baseado nas investigações do Conselho de Segurança Nacional. Além disso, o ato suspendeu o *habeas corpus* para presos políticos e recrudescer a censura à imprensa, à música, ao teatro, às artes visuais e ao cinema.

Em outras palavras, o AI-5 instituiu o terror e foi responsável por desaparecimentos, assassinatos, torturas e prisões de líderes estudantis e sindicais, artistas, músicos, atores, críticos e intelectuais de esquerda.

Apesar do clima de terror, ainda ocorreram manifestações experimentais e de vanguarda em alguns locais. Entre elas está a manifestação "Do Corpo à Terra" realizada em Belo Horizonte, em que Artur Barrio jogou trouxas de carne ensanguentadas no Ribeirão Arrudas e Cildo Meirelles queimou galinhas em torno de um totem, ambos fazendo alusões aos mortos e desaparecidos pela ditadura.

Fig. 24 e 25 – Manifestação do Corpo à Terra, 1969 – Trabalhos de Cildo Meireles e Artur Barrio.

A arte brasileira, a partir de então, adotou algumas estratégias da guerrilha, realizando intervenções ou manifestações efêmeras e pontuais, de modo inusitado e imprevisível. O conceitualismo está entre as estratégias adotadas pelos artistas como forma de expressão contra a ordem vigente e forma de burlar a censura.

A Arte Conceitual pode ser brevemente definida como uma tendência, de origem anglo-saxônica, na qual a ideia é mais importante do que o objeto pronto, sendo caracterizada pela transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais. O conceitualismo problematiza o próprio sistema de arte, tendo uma atitude crítica às instituições de arte, formas de circulação e recepção dos trabalhos:

A arte conceitual, de modo geral, opera na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea. Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. (FREIRE, 2006, p. 8 -9)

Pode-se citar como exemplo, o caso do artista estadunidense Joseph Kosuth (1965), participante do *Art & Language*, que via uma raiz linguística na Arte Conceitual, e defendia que ela deveria seguir um caminho para a desaturatização e

desmaterialização do objeto de arte. A obra “*One and Three Chairs*” de Kosuth é emblemática do posicionamento dessa vertente linguística e filosófica da Arte Conceitual. Nela, o artista explora os sentidos da representação na arte, expondo a definição da palavra cadeira retirada de um dicionário, a foto de uma cadeira e uma cadeira comum. A partir da análise dessa obra de Kosuth, evidencia-se a provocação para mudança no papel do artista – que passa a ser um propositor/provocador; da obra – agora um índice, um registro ou um objeto ordinário ressignificado em seu contexto; do espectador – que não mais pode valer-se apenas da apreciação retiniana para a percepção da obra, e da instituição – colocada em questão em todos os âmbitos de sua atuação: conservação, exposição, legitimação etc.

Fig. 26 – Joseph Kosuth, “*One and Three Chairs*”, 1965.

Segundo Lucy Lippard, no livro *The dematerialization of the art object 1962-72*, publicado em 1973, o termo “arte Conceitual” caracterizaria trabalhos em que a ideia é predominante e a forma material, secundária, efêmera, barata, ordinária, desprezível ou desmaterializada. De acordo com a autora, os artistas conceituais estariam, portanto, mais preocupados com a ideia, conceitos e a percepção “intelectual” do trabalho de arte do que os que se apoiam nos suportes tradicionais para ser veículo de suas ideias. A desmaterialização seria uma reação à arte entendida como mercadoria e também, uma postura crítica ao sistema de valoração e legitimação das obras, impondo desafios às práticas museológicas, às galerias e ao espectador.

No entanto, faz-se necessário diferenciar a Arte Conceitual, entendida como movimento dentro da história da arte contemporânea e o conceitualismo como estratégia artística e gesto político, dentro do contexto latino-americano dos anos 1960 e 1970:

O modelo anglo-saxão, amplamente imposto na historiografia oficial e reafirmado pelas instituições artísticas, sobretudo pelos museus, não é capaz de fundamentar criticamente a emergência das práticas artísticas que podemos aproximar do conceitualismo nos países latino-americanos e em outras partes do mundo fora do centro. Muitas delas foram realizadas em conjunturas ditatoriais e de movimentos sociais e culturais de enfrentamento. (FREIRE; LONGONI, 2009, p.9)

A geração de artistas que ficou no Brasil durante o AI-5 (1968-73), usou do conceitualismo como estratégia para poder se manifestar contra a ditadura, adicionando conotações políticas de resistência à Arte Conceitual de origem anglo-saxônica, criticada posteriormente por limitar sua atuação somente ao campo artístico e ao fazer artístico, mantendo-se distante das disputas políticas e sociais.

Esses artistas se encaixariam no perfil de artista revolucionário, que é aquele que questiona a tradição artística visando à libertação ideológica, mudando as condições de produção e difusão da arte sem se submeter às pressões do mercado, trabalhando o coletivo fora dos lugares consagrados e inventando constantemente arte na prática cotidiana, elaborando uma nova maneira de pensamento e ação, integrando o fazer artístico e político. (RIBEIRO, 1998, p.146)

Zanini, sobre a relação entre a precariedade dos meios, a posição política e o desenvolvimento das tendências conceitualistas no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, postula:

Na execução das obras de não raros artistas do período se fez sentir a precariedade de recursos materiais de que dispunham. Aqui, como no exterior, a importância da perenidade cedia à valoração da mensagem confinada à sua exata contemporaneidade, disposição mental que assinalaria várias categorias de trabalho, entre as quais, a tendência conceitual. (ZANINI, 1983, p. 736)

A partir do decreto do ato, em 1969, algumas exposições e salões foram fechados ou parcialmente censurados, como a II Bienal da Bahia, com a prisão de seus

organizadores e dos trabalhos considerados subversivos, e a exposição de artistas brasileiros selecionados para a VI Bienal de Paris, organizada por Pierre Restany, no MAM-RJ.

Como forma de protesto contra a radicalização da censura, Restany inicia um movimento de mobilização de críticos, artistas e intelectuais para o boicote a décima edição da Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, cujos principais financiadores eram os governos federal, estadual e municipal. Restany realizou diversos encontros na França para discutir o posicionamento político de artistas e dos dirigentes das delegações dos países. O boicote à X Bienal contou com a adesão das delegações da Suécia, União Soviética, México, Holanda, Estados Unidos, Itália, Venezuela, França, entre outros.

No Brasil, o boicote foi liderado pelo crítico Mario Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, que liderava um protesto contra a censura às obras selecionadas para a participação na Bienal de Paris. Somente vinte por cento dos artistas brasileiros convidados participaram da X Bienal de São Paulo em 1969; a adesão ao boicote contou com nomes como Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Burle Marx, Lygia Clark e Sérgio Camargo.

Em contraposição à mobilização do boicote, o crítico Mario Schenberg se posicionou no sentido de incentivar a participação dos artistas brasileiros na Bienal, organizando a sala brasileira “Novos Valores”, com trabalhos de 28 artistas, entre eles Gilberto Salvador, Antonio Peticov, Claudio Tozzi, Carmela Gross, Yutaka Toyota, Marcelo Nitsche e João Câmara. A razão, segundo Schenberg, para sua participação ativa na mostra era um temor de que a produção artística brasileira ficasse à margem do circuito cultural, sem local de ação. Para ele, a participação na bienal era uma forma de resistência e de tentar garantir um local para a cultura.

Entretanto, as obras dos artistas que resolveram participar da Bienal não escaparam da censura militar, segundo depoimento de Gilberto Salvador:

[...] minha peça era montada em aço inoxidável e projetada com a ajuda de computador. As formas geométricas eram análogas à linha dura imposta pelos militares ao país, e a camada espessa de tinta vermelha que escorria pela escultura representava o sangue das vítimas do regime. Três meses após o encerramento da bienal fui buscar esse trabalho e não existia mais nada: só encontrei um amontoado de chapas amassadas. (SALVADOR, 1989, p.185)

O boicote das delegações nacionais ou de artistas, individualmente, ocasionaram diversos problemas na organização e montagem da exposição. A X Bienal foi inaugurada com muitos espaços vazios, com convites de última hora a países e artistas que nunca haviam participado da Bienal:

Essa fraca bienal, que, não podendo contar com nomes importantes, abriu as portas para qualquer proposta que contivesse algum lampejo de criatividade. Os episódios que antecederam a inauguração e o resultado formal e conceitual da edição marcaram um período de decadência da Bienal internacional de São Paulo. (SALVADOR, 1989, p.187)

O boicote seguiu durante a década de 1970, contando com a adesão de mais ou de menos países ou artistas. A Holanda e a Venezuela, por exemplo, só voltaram a participar da Bienal em 1979.

A crise deflagrada pela Bienal de São Paulo abriu espaço para que outras instituições, voltadas à arte contemporânea e moderna, ganhassem importância e peso no cenário artístico nacional. As duas exposições que são objeto de estudo dessa pesquisa, de alguma maneira, se propõe a assumir o lugar antes ocupado pela Bienal, incentivando e promovendo as diferentes vertentes da arte contemporânea, servindo como local de confronto entre as diversas tendências da produção artística nacional.

A crise da Bienal, a presença de intelectuais e artistas como Waldemar Cordeiro, Walter Zanini, Donato Ferrari, Rafael Buongiorno, Tomoshigue Kusuno, entre outros, na Universidade de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas e na Fundação Armando Álvares Penteado contribuiu para o deslocamento do centro da produção artística nacional, antes no Rio de Janeiro, para São Paulo e para o aumento da importância das exposições Jovem Arte Contemporânea e Panorama da Arte Atual Brasileira no cenário nacional. Para essa mudança de eixo, também contribuiu o exílio dos principais expoentes da arte de vanguarda carioca como Oiticica, Lygia Clark e Antônio Dias.

Segundo Walter Zanini:

A partir de 1971-72, a dinâmica dos acontecimentos coletivos transferia-se em grande parte para São Paulo. De fato, embora fosse do enriquecimento de seu mercado de arte do que sobretudo se falasse, outras

situações de vivência e de entendimento da arte se delineavam na Pauliceia. Deveu-se a Cordeiro, em 1971, a exposição internacional Arteônica, por ele organizada na FAAP, reunindo obras produzidas com o computador.(ZANINI, 1994, p. 317)

A artista Lydia Okumura, estudante da FAAP durante o início dos anos 1970, ressalta o papel fundamental do convívio com Walter Zanini, Tomoshigue Kusuno e Rafael Buongermino para a sua formação e participação no circuito artístico paulistano:

A coisa interessante é que o Prof. Zanini era professor da FAAP e da USP também. Um dia, na FAAP, ele perguntou para os alunos da nossa turma quem estaria pensando em seguir arte. Eu levantei a mão [...] e recebi um convite dele para participar desse evento [a manifestação, de caráter experimental, Acontecimentos 1972 realizada no MAC USP, com a participação de Lydia Okumura, Nelson Leirner e Donato Ferrari].¹⁷

Também na VI JAC, os alunos da FAAP participaram como a “Equipe 30” no lote 69, com o trabalho META-FORMA-AÇÃO, no qual desenvolveram, sob a supervisão de Nicolas Vlavianos, professor de escultura, um projeto coletivo de arte ambiental. O grupo usava cubos com letras que formavam as palavras META-FORMA-AÇÃO, META-INFORMA-AÇÃO, META-INFORMA-REAÇÃO, META-FOME-AÇÃO que iam sendo construídas/mudadas no decorrer da exposição, também pintaram, como cores determinadas em cada dia, o chão do museu e espalharam objetos da mesma cor, compondo o ambiente do lote. No último dia da exposição foi apresentado um *happening* no qual um crítico de arte leu um manifesto sobre o trabalho.

¹⁷ Entrevista concedida ao GEACC-CNPq em Novembro/2011.

Fig.27, 28 e 29 - Equipe 30, VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

O MAC, também pelo fato de ser um museu universitário, mantinha essa relação estreita com estudantes, professores e jovens artistas. O museu permitiu a interferência do trabalho e do pensamento desse tipo de público na organização estrutural das atividades e exposições da instituição, como parte de um projeto,

encabeçado por Walter Zanini, de criar um museu vivo, laboratório de experiências, fórum de discussão artística e política.

Por outro lado, o MAM, naquele momento, engessou-se em uma estrutura rígida como forma de zelar pela reconstituição de sua atividade, cujo principal foco era reestabelecer-se depois da traumática doação total de seu acervo para a Universidade de São Paulo, em 1963, que culminou na criação do MAC USP. O Panorama da Arte Atual Brasileira inaugura, em 1969, a nova sede do museu do Parque do Ibirapuera, marcando o início do que ficou conhecido como a segunda fase do MAM, na qual o museu objetivou refazer seu acervo e reafirmar-se como um local relevante para discussões artísticas, em nível nacional e internacional.

O Capítulo 1 desse trabalho será dedicado ao estudo dos antecedentes do MAM durante a década de 60, que culminaram com a doação de seu acervo e a criação do MAC, a crise do MAM que, sem sede fixa, vaga por diversos espaços na cidade entre 1963 e 1969, o surgimento do MAC e a nomeação de Walter Zanini como primeiro diretor, ao invés de Mario Pedrosa, último diretor durante a primeira fase do museu. Também será feito um percurso pelas edições anteriores a 1972 das JACs e dos Panoramas, buscando entender as escolhas feitas e o direcionamento das práticas institucionais, no que diz respeito ao posicionamento do museu dentro do contexto político repressivo brasileiro, a relação com o artista jovem e com o artista já reconhecido, com o mercado e com a crítica de arte.

Feita essa genealogia institucional, o Capítulo 2 será dedicado às edições de 1972 da JAC e do Panorama. Elas serão abordadas levando em conta os antecedentes levantados de cada instituição, a arquitetura da exposição (quando possível), a experiência dos artistas (a partir de entrevistas realizadas), a forma de organização de cada exposição, as mudanças percebidas em relação às edições anteriores, serão também trabalhadas as críticas veiculadas em jornais e revistas da época e os textos publicados por Walter Zanini, que conceituam as práticas museológicas de então. As obras mais significativas de cada exposição serão tratadas com mais profundidade, buscando compreender a relação entre as diferentes tendências incluídas nas mostras, em relação ao valor atribuído a uma hierarquia e a sua relação com o espaço museológico.

Também serão considerados, nesse mesmo capítulo, o contexto específico no campo das artes, no ano de 1972, e o desenvolvimento do mercado de arte nesse mesmo ano. Outras exposições paradigmáticas realizadas no ano de 1972, serão

brevemente analisadas como forma de buscar outros parâmetros e referências para uma análise comparativa mais aprofundada entre a VI JAC e o Panorama de 1972, são elas: a V Documenta de Kassel e a mostra *Amsterdam Paris Dusseldorf* do Guggenheim Museum de Nova York – citadas por Zanini no catálogo da VI JAC, e a mostra Arte de Sistemas, realizada no *Centro de Arte y Comunicación* de Buenos Aires. Assim, buscar-se-á compreender a relevância e o papel da JAC e do Panorama dentro de um circuito artístico mais amplo, propondo o diálogo com outras exposições e experimentações que estavam sendo realizadas nos centros hegemônicos e na América Latina.

1. ANTECEDENTES: MAM SP / MAC USP

O surgimento dos museus de arte moderna no Brasil, em fins da década de 1940, está fundamentalmente ligado à política norte-americana da “Boa Vizinhança” em que os EUA buscaram se aproximar dos países latino-americanos, por meio da criação de laços afetivos e de uma imagem positiva e amistosa dos norte-americanos. Essa política, posta em prática durante os governos de Franklin Delano Roosevelt (1933-45), visava conter, durante a II Guerra Mundial, o avanço de regimes fascistas, e no pós-guerra, o avanço do regime comunista nos países latino-americanos, garantindo a hegemonia econômica, cultural e política dos Estados Unidos sobre os países do continente.

Como meio para a realização dessa aproximação entre EUA e América Latina, é criado, em agosto de 1940, o *Office of Interamerican Affairs*, responsável pela implementação efetiva de políticas culturais em países latino-americanos, financiadas pelo governo estadunidense. Entre as iniciativas tomadas para a aproximação entre EUA e Brasil, destacam-se o surgimento do personagem Zé Carioca, após a visita de Walt Disney, entre outras iniciativas ligadas à exportação do *american way of life*:

Foi neste contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto estranho e artificial chamada Coca-Cola. Começaram também a trocar sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial chamado Kibon, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada *chiclets* e incorporaram novas palavras que foram integradas à sua língua escrita. Passaram a ouvir o *fox-trot*, o jazz, e o *boogie-woogie*, entre outros ritmos, e assistiam agora a muito mais filmes produzidos em Hollywood. Passaram a voar nas asas da PanAmerican, deixando para trás os “aeroplanos” da Lati e da Condor.(MAUAD, 2005, p. 49)

A exportação do modelo do Museu de Arte Moderna de Nova York tornou-se uma ferramenta útil dentro dessa política, como modo de exportar uma visão hegemônica, atemporal e descontextualizada da história da arte:

Em junho de 1941 o Central Press News mostrou uma história que apareceu em muitos jornais norte-americanos: "O recruta mais estranho na linha de defesa do Tio Sam é - o museu!" Foi citado o presidente do Conselho do Museu de Arte Moderna, John Hay Whitney, discutindo o "museu como uma arma de defesa nacional". Como aconteceu com maioria dos museus nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, o Museu de Arte Moderna respondeu à crise nacional, com uma série de exposições e programas relacionadas à guerra. (STANISZEWSKY, 1998, p. 209-210)¹⁸

Não é por acaso, portanto, que o MoMA durante a década de 1940 organiza exposições sobre arte latino-americana e que Nelson Rockefeller doa obras do acervo do MoMA, escolhidas pelo então diretor, Alfred Baar, para a criação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro. A aproximação de Rockefeller se deu, principalmente, com Sérgio Milliet¹⁹, um dos principais intelectuais paulistas responsáveis pela iniciativa de criar um museu dedicado à arte moderna em São Paulo.

Rockefeller afirma que sua intenção, ao oferecer doações de obras “não é fundar uma coleção nem enriquecer uma coleção já existente, mas acelerar um *momentum* latente”²⁰.

1.1 A fundação do MAM

A capital paulista vivia, depois da semana de 22, um momento de modernização e industrialização, porém não havia lugares, além da casa de particulares e das associações de artistas, voltados à divulgação da arte moderna. A ideia de museu moderno, defendida por Milliet, tinha uma preocupação didática - tal qual o MoMA, que surge em 1929 com o objetivo de difundir a estética moderna na sociedade norte-americana – visando à educação do gosto popular e aceitação da arte moderna, dentro de uma cidade que vinha, desde a década de 1920, constituindo-se como norteadora da modernização:

¹⁸“In June 1941 the Central Press News service wired a story that was picked up from many U.S. newspapers: ‘The strangest recruit in Uncle Sam’s defense line up is – the museum!’ It quoted the Museum of Modern Art’s president of board, John Hay Whitney, discussing the ‘museum as a weapon in national defense’. As the case with most museums in the United States during World War II, the Museum of Modern Art responded to the national crisis with a series of wartime exhibitions and programs”. Tradução da pesquisadora.

¹⁹ Para mais detalhes da correspondência entre Sérgio Milliet e Nelson Rockefeller ver o ensaio de Aracy Amaral “Do MAM ao MAC: A história de uma coleção” In: Textos do Trópico de Capricórnio. São Paulo: Editora 34, Vol.2, 2006.

²⁰ Carta de Nelson Rockefeller a Sérgio Milliet, datada de São Paulo, 25/11/1946. In AMARAL, 2006, p 240.

São Paulo, desde o início do século XX, passa por uma série de modificações profundas, transformando-se, de uma cidade com características modestas e acanhadas, na maior cidade do país, concentrando população e atividades diversificadas [...] Em 1951, São Paulo possuía 2,2 milhões de habitantes [...] contando com 114 bibliotecas, 28 jornais diários, 15 emissoras de rádio e três de televisão, além de 178 cinemas [em 1956]. (NASCIMENTO, 2003, p. 22)

A burguesia paulistana buscava assim contribuir para o processo de modernização cultural da metrópole, e o MoMA, ao doar obras “que tem caráter mais simbólico do que valor excepcional”(LOURENÇO, 1999, p.108), esperava que o museu a ser criado em São Paulo pautasse “sua existência e funcionamento a partir do Museu de Nova York”(LOURENÇO, 1999, p.242). A expectativa de Nova York pautava-se na veiculação uma noção de evolutiva e linear da história da arte moderna, classificando obras a partir de aproximações formais, ignorando seu contexto de produção social e político.

Um dos mais conhecidos críticos dessa visão formalista da arte é Clement Greenberg (1960, p. 101) que defendia “o uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina [...] para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”. Ou seja, por meio da articulação entre as noções de pureza e autonomia da arte, Greenberg entendia o artista como gênio criador – a partir de suas habilidades específicas e de sua inspiração individual - e a arte como uma esfera apartada das disputas ideológicas e sociais, devendo voltar, portanto, suas reflexões para os problemas peculiares a seu próprio campo e procedimentos (cor, textura, linha, forma etc.)

Em 1949, René D’Harnoncourt assumiu a diretoria do Museu de Arte Moderna de Nova York, no lugar de Alfred Baar, seu primeiro e único diretor até então. A atuação de D’Harnoncourt no MoMA foi marcada pelo uso de técnicas e mecanismos expositivos que construía uma visão da arte seguindo os princípios formalistas:

Objetos antigos cujo significado já foi perdido para nós, utensílios medievais, imagens religiosas, e objetos de arte feitos por mestres modernos foram reduzidos a apenas um significado – semelhanças estilísticas que

testemunham a natureza essencial da humanidade” STANISZEWSKI, 1998, p.129)²¹

Os valores veiculados por essa crítica formalista estavam de acordo com os valores da própria sociedade norte-americana, que, difundidos na América Latina através da política da boa vizinhança, serviam, no entanto, a propósitos que iam muito além do campo específico das artes visuais:

Difundir uma experimentação formal aparentemente despolitizada, sobretudo o expressionismo abstrato, como alternativa ao realismo social, ao muralismo e a toda corrente preocupada com a identidade nacional. O MoMA exporta a abstração com habilidade, visando à expansão de um mercado e atendendo à política expansionista dos Estados Unidos. [...] A par dessa utilização e de seu intento em propiciar autonomia à arte, a abstração também traz questões singulares ao ativar a sensibilidade, podendo colaborar para uma consciência apurada para satisfazer o imaginário transformador das urbes em metrópole, domínio do arrojo e paradigma do futuro. (CANCLINI, 1979, *apud* LOURENÇO, 1999, p.104)

Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, industrial e já colecionador de arte acadêmica, começa, nesse mesmo período, a colecionar arte moderna com sua esposa Yolanda Penteado e, durante viagem a Europa, recebe estímulos por parte de Nierendorf, galerista alemão, para a criação de um museu de arte moderna no Brasil. O crítico Léon Degand, apresentado a Ciccillo pelo pintor italiano Magnelli, também o incentiva no sentido da criação do MAM, ressaltando o papel fundamental da iniciativa privada e do ímpeto individual para a constituição do museu:

Cabe, portanto, aos particulares – pois os poderes oficiais se revelam incapazes – estabelecer por si próprios, coleções de arte moderna e reuni-las em museus onde as autoridades oficiais não têm nenhum direito de olhar, mas que são acessíveis ao público. [...] A defesa da arte moderna é uma luta. [...] E, posto que a cidade de São Paulo tem os mesmos projetos que o senhor, não perca tempo e tome a dianteira. (AMARAL, 2003, p.245)²²

²¹ *Ancient objects whose meaning is lost to us, medieval utensils, Christian religious images, and art objects made by modern masters were reduced to one meaning – stylistic resemblances providing evidence to the essential nature of humanity.* Tradução da pesquisadora.

²² Carta de Léon Degand a Francisco Matarazzo Sobrinho, datada de Paris, 9/7/1947. Tradução de Aracy Amaral. Arquivos da Fundação Bienal de São Paulo.

O MAM é então formalmente registrado em cartório no dia 15 de julho de 1948, em boa parte, graças aos contatos com críticos, mecenas, artistas e colecionadores europeus e brasileiros feitos por Ciccillo e D. Yolanda, seus recursos financeiros e empenho em concretizar o ideal das vanguardas modernas de “levar o moderno para o cotidiano por meio da institucionalização” (LOURENÇO, 1999, p.107). Assinaram a lista 68 pessoas, entre industriais, artistas, arquitetos e intelectuais, dentre os quais destacaram-se: Ciccillo e Yolanda Penteado, Carlos Pinto Alves, Milliet, Antônio Candido, Vilanova Artigas, artistas ligados ao modernismo de 22 como Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Anita Malfatti.

Leon Degand veio a ser o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurado no início de 1949, na Rua Sete de abril, no mesmo edifício dos Diários Associados, cujo dono, Assis Chateaubriand, também estava envolvido na fundação de outro museu (porém dedicado à arte em geral, e não somente à arte moderna), o Museu de Arte de São Paulo (MASP).

O MAM foi oficialmente inaugurado após uma série de palestras ministradas por Degand, em que se debateram questões relacionadas à passagem do figurativismo à arte abstrata. Defensor do abstracionismo, o posicionamento crítico de Degand, veio ao encontro do modelo do MoMA e da crítica modernista e causou grandes polêmicas no cenário artístico paulistano.

A mostra que marcou a inauguração oficial do museu foi intitulada “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, aberta ao público no dia 9 de março de 1949, e contou com a presença de somente três artistas brasileiros: Cícero Dias, Flexor e Waldemar Cordeiro. No catálogo publicado da mostra, há textos de Ciccillo, Milliet e Degand.

A atividade do MAM foi pautada, em seus primeiros anos, pelos seguintes objetivos:

1. A constituição de uma coleção permanente, formada de obras que pertencem a todas as tendências da plástica contemporânea, desde 1900, mais ou menos. Pinturas, desenhos, gravuras e esculturas, brasileiras e estrangeiras.
2. Organização de exposições temporárias, de obras de um ou de vários artistas brasileiros e estrangeiros tanto nos limites da grande arte (compreender arquitetura), como folclórica e de artes aplicadas.
3. A organização de cursos e conferências, e a projeção de filmes.
4. A publicação de trabalhos e catálogos. (AMARAL, 2003, p. 252)

Na declaração desses objetivos, evidencia-se a influência do modelo multidepartamental do MoMA que, como estratégias para defesa e difusão da arte moderna a partir de perspectiva modernista, organizava seu acervo, concebia exposições, abria cursos e lançava publicações dedicadas à pintura, escultura, gravura, desenho e também à fotografia, design, música, literatura, arquitetura etc.

A primeira década de atuação do MAM em São Paulo foi marcada pela intensa atividade: foram realizados inúmeros cursos de formação em história da arte e exposições.

Somou-se a essa iniciativa do MAM, a fundação da Bienal do Museu de Arte Moderna em 1951, exposição de grande porte, nos moldes da Bienal Internacional de Veneza, que visava ao confronto entre as produções vanguardistas nacionais e internacionais, incentivando, divulgando e legitimando esse tipo de produção. A Bienal exerceu um papel fundamental no processo de formação e legitimação de jovens artistas e no intercâmbio entre as vanguardas artísticas brasileiras e internacionais. A partir das salas especiais, a Bienal também proporcionou uma narrativa historiográfica para a arte brasileira, legitimando a produção dos modernistas de 1922 em nível internacional e hierarquizando a produção recente a partir dos grandes nomes. A Bienal do Museu de Arte Moderna cresceu em importância e, com o passar do tempo, ficou maior do que o próprio museu, sendo a grande responsável pela inclusão da cidade de São Paulo – e consequentemente do Brasil e da América Latina – no circuito artístico hegemônico e oficial.

De acordo com Aracy Amaral (2003, p. 251):

Assim, embora evidente que o ‘modelo’ de um museu de arte moderna fosse de Nova York [...] a estruturação do MAM de São Paulo [...] previa, de fato, o ‘museu vivo’ em que essa entidade se constituiu para as jovens gerações de fins de 40 e inícios de 50 em São Paulo: cinemateca, cursos de arte, palestras e debates, com abertura total para as novas tendências artísticas.

Esse posicionamento dentro do campo artístico é radicalmente distinto da postura assumida pelo MAM, em sua segunda fase – a reestruturação após a perda total de seu acervo, como será visto a seguir, durante as décadas de 1960 e 1970.

1.2 A crise do MAM e a fundação do MAC USP

A Bienal teve um papel fundamental na formação de acervos museológicos, não só do Museu de Arte Moderna da São Paulo, mas dos outros museus na mesma linha que surgiram, quase simultaneamente, no Rio e em outras capitais brasileiras. No caso do MAM de São Paulo, muitas obras expostas na Bienal são adquiridas para o seu acervo por meio dos prêmios-aquisição.

Ao longo de suas edições, a Bienal assumiu projetos cada vez maiores e mais ousados, sendo que já em sua segunda edição, em 1953, Ciccillo bancou a construção de um “edifício” na Avenida Paulista, de frente ao Parque Trianon, para a realização da mostra.²³ A Bienal proporcionou a vinda de obras significativas do modernismo internacional e seguiu o mesmo direcionamento do MoMA e do MAM.

Esse crescimento da Bienal, dentro do cenário artístico nacional e internacional, consumiu muitos recursos (tanto financeiros como de pessoal) do MAM, fazendo com que este, ao longo da década de 1950, passasse a ficar em segundo plano nos investimentos de Ciccillo, presidente das duas instituições. Somou-se a isso uma instabilidade verificada no cargo de direção do museu, devido aos conflitos dos diretores com a personalidade centralizadora de Ciccillo, o que impossibilitou a continuidade de um plano de atuação a longo prazo e seu crescimento dentro do circuito artístico internacional.

Em 1961, o crítico Mario Pedrosa assumiu a direção do Museu de Arte Moderna e, em sua gestão é proposta a busca de patrocínio para as atividades do museu na iniciativa privada, em uma tentativa de garantir a sobrevivência da instituição. Os esforços durante a gestão de Pedrosa não obtiveram sucesso e o desânimo de Ciccillo com a instituição ficava cada vez mais evidente, em oposição aos seus investimentos e dedicação a Bienal:

²³ O edifício foi construído de forma um tanto quanto improvisada na Avenida Paulista, no terreno aonde hoje se encontra o MASP. O próprio Ciccillo chamava o edifício de “barracon”.

[...] a iniciativa das bienais acabou por agravar os problemas do museu, forçado que foi a concentrar a maior parte de suas energias e recursos na preparação e realização daquelas formidáveis mostras [...] a bienal, criatura do museu, sufocou seu criador [...] à medida, porém que elas [as bienais] cresciam, absorvendo somas cada vez maiores, menores eram as disponibilidades que sobravam para as atividades permanentes e, em si mesmas, muito mais duradouras e profundas do museu propriamente dito. (PEDROSA, 1963, p.303)

Até 1962, a realização da Bienal de São Paulo estava ligada ao MAM, de forma que ele não poderia ser extinto até então. Essa talvez tenha sido a principal razão pela qual Ciccillo esperou até janeiro de 1963 para a realização da assembleia na qual propôs a doação do acervo do museu para a Universidade de São Paulo e o fim da sociedade civil Museu de Arte Moderna.

A assembleia, realizada em 23 de janeiro de 1963, contou com a presença dos sócios e propunha a discussão de uma reforma no estatuto do museu, no que diz respeito à administração da sociedade e seu patrimônio. Ciccillo, presidente da assembleia, anunciou que, depois do estabelecimento da Fundação Bienal de São Paulo, independente do MAM, e do fracasso na busca por novas fontes de recursos para a manutenção das atividades do museu “não haveria outra solução que dissolver e liquidar a sociedade civil Museu de Arte Moderna de São Paulo, aplicando-se, quanto ao patrimônio [...] a sua transferência para entidade cultural a ser designada pela assembleia”²⁴.

Entretanto, seria mantida a pessoa jurídica Museu de Arte Moderna, para não comprometer a realização da Bienal seguinte. A proposta indicava a Universidade de São Paulo como entidade para acolher o acervo – mantendo sua integridade, com o consentimento do diretor Mario Pedrosa, que via nessa proposta uma chance de manter o museu vivo “dinâmico, sem prejuízo de sua tradição museológica”²⁵.

O crítico Mario Schenberg, porém, defende que o museu não deve ser entregue sem que a universidade tenha condições materiais de acolhê-lo, o que acarretaria fatalmente a paralização das atividades do museu. Por fim, a assembleia aprovou a proposta da diretoria, contra os votos dos sócios Lúcio Porphyrio Ferreira,

²⁴ Ata da assembleia geral. 23/01/1963. Fundo Museu de Arte Moderna.

²⁵ *Id.*

Claudio Abramo e Livio Abramo. Pedrosa não votou. Os sócios encaminharam ao reitor da USP, Ulhôa Cintra, um abaixo assinado pedindo para que Mario Pedrosa continuasse sendo diretor do MAM, em sua nova fase, o pedido não foi atendido, o que fez com que Pedrosa, voltasse ao Rio de Janeiro.

Os sócios do museu organizam, em 16 de maio de 1963, uma assembleia extraordinária na qual se buscou reiniciar as atividades administrativas e eleger uma Comissão de Reestruturação, cujos objetivos seriam reaver livros, arquivos, móveis e, posteriormente, o próprio acervo doado por Cicillio à Universidade, em uma briga que durou anos na justiça. A Comissão, presidida por Oscar Pedrosa D’Horta, também ficou responsável pela busca de uma nova sede para o museu, instalando-se provisoriamente em duas salas no Conjunto Nacional, entre os locais cogitados estavam a FAAP e o subsolo do Trianon, dividindo novamente o edifício com o MASP.

Em 1963, então, surge o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o nome, escolhido por Sérgio Buarque de Holanda, buscava-se diferenciá-lo da concepção de museu moderno de Nova York e entre as outras razões principais pelas quais o nome MAM não foi mantido, está a briga na justiça encabeçada pelos sócios do museu para o retorno do acervo e a manutenção de sua existência.

Walter Zanini, historiador da arte recém-chegado de uma longa temporada de estudos na Europa, foi nomeado o primeiro diretor do MAC e dedicou a atividade do museu, em seus primeiros anos, à extroversão do acervo, organizando retrospectivas importantes e mostras itinerantes pelo interior de São Paulo, e ao mesmo tempo, incentivou a produção jovem por meio da criação das mostras, realizadas em anos intercalados, Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional.

1.3 O MAM e os “Panoramas”

A exposição Panorama da Arte Atual Brasileira, começa a acontecer anualmente no Museu de Arte Moderna de São Paulo a partir do ano de 1969, como forma de agradecimento ao Prefeito Faria Lima pela cessão do prédio sob a marquise do Parque do Ibirapuera, de frente ao Pavilhão da Bienal. A inauguração da exposição marca o início da recuperação depois da doação total de ser acervo para recém-fundado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e a dissolução da sociedade civil Museu de Arte Moderna.

Desde então, as despesas para a reestruturação do museu foram custeadas pelos diretores e sócios, contando ainda com o apoio de artistas que realizaram um leilão²⁶ de obras, doando 70% do dinheiro arrecadado para o museu. Além disso, em 1968, o deputado federal Oscar Pedro Horta doou parte de sua verba pessoal para o MAM. No período de 1963-69 o museu organizou, por meio de sua Comissão de Reestruturação, algumas mostras em locais variados da cidade de São Paulo e fora dela,²⁷ e elegeu seus diretores.

Em 1969, o museu usou os fundos arredados com doações e com o leilão para a sua instalação no prédio cedido pela Prefeitura de São Paulo. O acervo do museu havia recebido recentemente a doação total da coleção de Carlo Tamagni, ex-diretor do MAM, constituída por obras das décadas de 1930 a 40, e algumas doações pontuais e espontâneas de artistas nacionais e internacionais.

Nesse ano de reinauguração do museu, em sua nova sede, a estrutura administrativa contava com a presidência de Joaquim Bento Alves de Lima Neto e Diná Coelho, na diretoria desde 1967, duas figuras centrais que estiveram à frente da empreitada pela reestruturação do museu, e que teve como carro-chefe a exposição “Panorama da Arte Atual Brasileira”:

Nos fins de 1967, Diná Lopes Coelho é convidada a assumir a direção administrativa da entidade. Sua cultura, lucidez crítica, capacidade administrativa e sua experiência na secretaria geral da Bienal de São Paulo, onde orientou a realização da VII e da VIII Bienal, foram decisivas para a efetivação de um alto nível nas iniciativas do Museu. Partiu de Diná a ideia de uma exposição anual de artistas de todo o Brasil. Nasceu então o Panorama da Arte Atual Brasileira, balanço amplo do que se faz em todo o Brasil, no campo da pintura, desenho e gravura, escultura e objeto. O que a Bienal representou para a primeira fase do museu, mostra internacional de arte moderna, o Panorama está representando para a sua segunda fase, testemunho exigente e sistemático da arte moderna no Brasil.”²⁸

²⁶ Realizado no Banco Nacional de Minas Gerais, na Avenida Paulista.

²⁷ Em 1966, o museu promoveu uma exposição do pintor Affandi, em associação com a Galeria de Arte da Folha de São Paulo e com o patrocínio do Embaixador Josias Carneiro Leão, e uma exposição retrospectiva de Noêmia Mourão, em conjunto com o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Em 1968, organizou uma mostra de artistas brasileiros em Punta Del Este, no Uruguai, e uma exposição da Coleção Tamagni no Banco Nacional de Minas Gerais, situado na Avenida Paulista, em São Paulo.

²⁸ Texto de Francisco Luiz de Almeida Salles para a apresentação do Catálogo do Panorama da Arte atual brasileira de 1979.

Os “Panoramas” surgiram, portanto, com o objetivo de colaborar com o reestabelecimento do MAM dentro do circuito artístico e cultural paulistano e brasileiro. Para tanto, o regulamento de sua primeira edição previa a venda das obras expostas na galeria do museu, sendo que 25% do montante das vendas ficaria com a instituição, constituindo-se em um fundo para aquisições. Esse fundo seria voltado para a constituição de uma sala de exibição permanente que mostraria a “evolução da arte moderna no Brasil”, com obras dos artistas modernos ligados à Semana de 1922 até a contemporaneidade.

Quando as obras expostas eram vendidas, o artista estava encarregado de substituí-la por outra. Essa relação com o mercado de arte e com os colecionadores se manteve nas edições seguintes da mostra, por exemplo, no Panorama realizado em 1971, dedicado ao desenho e à gravura, obras de Lothar Charoux, premiado na categoria desenho, à venda por 15 mil cruzeiros, gravuras de Maria Bonomi, premiada na referida categoria, disponíveis por 800 a 1500 cruzeiros.²⁹

Assim, o Panorama foi a exposição por meio da qual o museu buscou se reestabelecer como um polo de difusão e fomento da arte contemporânea, constituindo-se em uma “mostra-permanente de bom nível de artistas de todo o Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira, facultando ainda uma variada escolha ao colecionador”³⁰.

O regulamento da exposição na primeira edição se estruturou, entretanto, em termos um pouco “abusivos” para os artistas, mas que favoreciam esse reestabelecimento do museu e seu acervo. A comissão de críticos³¹ convidados pelo museu convidou artistas, deixando-os livres para escolherem quais obras enviariam ao MAM para serem expostas. O museu não se responsabilizava por eventuais danos ou nem mesmo pelos custos envolvidos no envio das obras, sendo esses de responsabilidade do artista. Cabia ainda aos artistas convidados doar, em caráter definitivo, uma das obras para a coleção do museu.

Tal regulamento foi recebido com alguns protestos dos próprios artistas convidados, com destaque para Iberê Camargo³² que criticou a situação na qual o museu colocou os artistas, já que, caso não aceitassem se submeter ao regulamento, seriam prejudicados por não estarem presentes em uma mostra que se propunha estabelecer-se

²⁹ Preços anunciados no jornal O Globo, de 28/06/71.

³⁰ Jornal do Comércio, 23/#/69.

³¹ Nessa primeira edição os críticos convidados pelo museu para selecionar os artistas foram Paulo Mendes de Almeida, Arnaldo Pedrosa d’Horta, Artur Otávio Camargo Pacheco e Diná Coelho.

³² Jornal do Brasil, 31/01/69, coluna de Walmir Ayala “Uma cômoda promoção”.

como uma seleção da arte de melhor qualidade realizada no país naquela ocasião. Ainda, segundo Iberê, isso seria “um sintoma da alienação dos museus em relação à vida do artista”.³³

Devido à reclamação de vários artistas, principalmente cariocas, o museu reconsiderou alguns pontos do regulamento do Panorama, deixando facultativa a doação de uma obra para o acervo e responsabilizando-se por 50% dos custos com eventuais danos ou extravios de obras. Mesmo assim, apontaram-se algumas ausências inexplicáveis e inaceitáveis para uma mostra que buscava firmar-se como uma referência na constituição de um “perfil da produção artística atual, apontando os rumos da arte brasileira, estabelecendo o confronto e o debate entre linguagens e movimentos, e a visão de nossa expressão estética”³⁴.

A primeira edição do Panorama da Arte Atual Brasileira se dedicou a todos os suportes das artes visuais (pintura, escultura, desenho, gravura, tapeçaria e objeto), motivo pelo qual foi criticada por parecer “um aglomerado de coisas expressivas e inexpressivas, ao léu das disponibilidades e das boas vontades (*sic*) [dos artistas]: uma centena de artistas com aproximadamente 500 peças acotoveladas, na base do ‘não empurra’”³⁵. Havia obras que se relacionavam às diversas tendências da arte moderna e contemporânea, de maneira que, mais do que uma exposição de arte contemporânea, o MAM estava promovendo uma exposição da arte que ainda se fazia na atualidade.³⁶

Contudo, ao longo de suas edições anuais, a mostra passou por algumas mudanças significativas em sua estrutura. A primeira delas, adotada já na edição seguinte, em 1970, foi o estabelecimento do sistema de rodízio de categorias, de modo que, a cada ano, a exposição se dedicou a um ou dois suportes das artes visuais: Pintura, Desenho e Gravura, Escultura e Objeto. O museu também instituiu, a partir da segunda edição da mostra, em 1970, quatro prêmios patrocinados pela Caixa Econômica Federal no valor de 5 e 15 mil cruzeiros, com o objetivo de incentivar a participação e a competição entre os artistas. Pode-se citar como exemplo, o ganhador do prêmio no II Panorama, dedicado exclusivamente à pintura, Alfredo Volpi, eleito por unanimidade do júri, composto então por Carlos Cavalcanti, Ferreira Gullar, Frederico Moraes, José Roberto Teixeira Leite e Paulo Mendes de Almeida:

³³ *Id.*

³⁴ Texto de Lisbeth Rebollo Gonçalves – membro da comissão de arte, 1989. Boletim MAM.

³⁵ Correio da manhã de 24/04/69. Jayme Maurício “Renasce um museu em São Paulo”.

³⁶ Revista Veja, “O outro museu de São Paulo”, edição de 30/04/1969, p. 61.

Examinadas as obras expostas, decidiu a comissão, por unanimidade, conferir o referido prêmio ao artista Alfredo Volpi. Menciona-se aqui, a seguir, pela ordem os demais artistas votados: Tomoshigue Kusuno 4 votos, e Wanda Pimentel, Maria Leontina, Tomie Ohtake e Ascânio MM 3 votos. [...] Em tempo: a obra escolhida denomina-se “Composição” (Azul, Terra, Roxo e Preto).³⁷

A postura institucional do MAM, durante a década de 1970, pode ser percebida na forma de organizar a exposição, no que diz respeito à seleção/convite de artistas, separação por suporte, a relação estabelecida com artistas já consagrados (premiação) e o distanciamento do museu da produção jovem e contemporânea, mantendo entre seus frequentadores e patrocinadores colecionadores, membros das elites paulistas – propiciando a reconstrução de seu acervo em parceria com o aquecimento do mercado de artes.

Essa postura está ligada ao contexto político, que tinha seus efeitos no circuito artístico e cultural. Não se pode esquecer que o ano da reestruturação do MAM, 1969, é também o ano do início do boicote à Bienal Internacional de São Paulo, organizado por críticos e artistas, como já foi descrito na introdução desse trabalho. A reinauguração do museu, com o I Panorama da Arte Atual Brasileira, foi realizada em abril de 1969, com previsão para durar sete meses, , portanto também seria visto pelos visitantes da Bienal, com abertura marcada para setembro.

Sobre a localização e inauguração da nova sede do MAM e sua relação com a Bienal, foi publicado na revista Veja o seguinte comentário:

Com essa localização, o MAM fica sendo uma espécie de vestíbulo para a X Bienal de São Paulo, marcada para setembro próximo. O novo regulamento dessa mostra internacional, ainda não divulgado, vai reduzir a representação brasileira, visando dar aos artistas um espaço para mais obras e melhores condições de concorrer em pé de igualdade com os estrangeiros. Assim, o Panorama da Arte Atual Brasileira (quinhentas obras de 103 artistas de todo o País) garante o ‘sereno’ para aqueles que forem excluídos”.³⁸

Desde 1969, a Bienal perdeu seu papel de destaque durante a década de 1970, tornando-se morna com o boicote praticado, com maior ou menor número de

³⁷ Ata da premiação do Panorama da Arte Atual Brasileira, 1970. Fundo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³⁸ Revista Veja. “O outro museu de São Paulo”, 30/04/69.

adeptos. No ano de 1971, por exemplo, a gravadora Maria Bonomi, prêmio de gravura nessa edição do Panorama, recusou uma sala especial na Bienal e expôs cinco trabalhos seus na entrada do MAM. A artista justificou: “Tem de haver uma razão para estarmos ali, como há uma razão muito clara para estarmos aqui”.³⁹

A razão foi apontada como a seguinte:

[...] enquanto a Bienal não cumpre mais a sua função, dissolvida por problemas internos e externos que tem solapado sua intenção de acompanhar a evolução da arte contemporânea (cancelamento de participações, individuais e coletivos, etc.) O Museu de Arte Moderna, desde 1969, vem organizando estes ‘panoramas’ de Arte Atual Brasileira, impondo uma ‘interrogação’ viva a cada uma das expressões da nossa arte que reúne, com um motivo muito claro, a qualidade sem discriminações, sem a preocupação de tendências, escolas, temáticas ou pessoas.⁴⁰

A imprensa, sofrendo com a censura, não noticiou claramente o boicote, usando o termo “problemas internos e externos” e publicando outras justificativas para a diminuição drástica no número de artistas participantes. O ano de 1969 marca o início de uma fase de crise e decadência para a Bienal como evento cultural. A recusa em participar da Bienal Internacional de São Paulo, significava o repúdio à ditadura militar, já que o governo brasileiro era o principal patrocinador e organizador do evento.

De todo modo, embora houvesse, por parte do MAM, uma preocupação clara em reestruturar-se e angariar obras e fundos para a reconstituição de um acervo, o Panorama também se relacionava com o enfraquecimento e crise da Bienal. Dentro desse contexto de censura e repressão, a partir do clima de terror instaurado com a promulgação do Ato Institucional nº5, a Bienal se enfraquece com o boicote de artistas e intelectuais, e então, as duas exposições anuais Panorama da Arte Atual Brasileira, organizada pelo MAM e Jovem Arte Contemporânea, organizada pelo MAC USP, acabam por assumir o papel de fomento e incentivo à produção contemporânea, em nível nacional.

1.4 O MAC USP e as JACS

³⁹ O globo. “Um museu só de vivos mostra toda a arte atual brasileira”. 28/06/71

⁴⁰ *Id.*

Com a saída de Ciccillo da presidência do MAM, em 1963, Mario Pedrosa redige um documento em que especifica as novas diretrizes que deveriam determinar as atividades do museu, em sua segunda fase. De acordo com Pedrosa, o novo foco do museu deveria ser a ação pedagógica e educacional, uma vez que ele estaria sob a salvaguarda da universidade, buscando formar técnicos e artistas que atuassem não só na área das artes visuais, especificamente, mas também na indústria e no design.

No momento em que Pedrosa redigiu esse documento, ainda se esperava que ele continuasse na direção da instituição e que a doação do acervo para a Universidade de São Paulo não fosse representar uma quebra tão traumática nas atividades do museu, fundando uma nova instituição e deixando o antigo MAM apenas com a sua existência jurídica. Mario Pedrosa buscava, assim, atrair outro industrial que se dispusesse a financiar as atividades do MAM: “um presidente progressista e dinâmico, que não precisa ser, ou ter sido, homem diretamente interessado no que se chama ‘arte moderna’ ou mesmo, de arte em geral”⁴¹.

Se, por um lado, não houve disposição por parte da iniciativa privada para o financiamento das atividades do museu e o MAM ficou vagando por muitos anos até que conseguisse fixar-se e reestabelecer-se em uma nova sede, por outro, o foco nas atividades educacionais cumpriu-se, porém de uma maneira um pouco distinta da sugerida por Pedrosa, em 1963.

Pedrosa sugeriu que o museu deveria voltar suas atividades para a formação de técnicos e artistas voltados à indústria, criando uma Escola de Iniciação, um Instituto de Artes e uma Escola de Comunicação Visual, Teoria da Informação e Desenho Industrial, em níveis médio e universitário.

Ainda de acordo com ele, no texto “A função de um museu no core (???) universitário”, redigido em 1962 e publicado na revista GAM – Galeria de Arte Moderna, a presença de um museu na universidade exerceria um papel fundamental tanto no campo artístico e cultural, mas também funcionaria como um polo de agregação, integração e movimentação no campus. O Museu de Arte Contemporânea teria também, junto ao Instituto de Arte, uma ação fundamental de confrontar os estudantes com as obras – e portanto, questões estéticas, políticas e culturais – de seu próprio tempo, permitindo uma outra forma de aprendizado – ativa e prática - distinta

⁴¹ “Observações destinadas ao futuro presidente do museu” assinado por Mario Pedrosa. S/data.

tanto das teorias e conceitos acadêmicos, como da passividade diante dos meios técnicos da comunicação de massa.

Nesse sentido, o museu seria uma instituição fundamental dentro da sociedade contemporânea por permitir e estimular a crítica e o aprendizado ativo, diferenciando-se da percepção direta e imediata estimulada pelos grandes meios de comunicação em massa, por exemplo. Dentro da universidade, o museu ainda deveria constituir-se como um órgão de pesquisa, experimentação e invenção:

Um tal museu dinâmico, atuante, vivo tem de se inspirar, tomar consciência das tendências criadoras do homem de hoje (tanto no domínio artístico como no científico), se quer cumprir sua missão educacional de catalisador de todos os fatores que, estimulando ou determinando os impulsos criativos, formam ou transformam a sensibilidade contemporânea. Ao nosso museu, cabe precisamente preencher essa função. (PEDROSA, 1967, p. 73.)

O MAC, apesar de não conseguir vincular a sua atividade à criação de um Instituto de Artes, ou mesmo ao ensino acadêmico de História da Arte,⁴² propicia um ambiente de convivência entre artistas e intelectuais da Universidade de São Paulo e da FAAP, principalmente. Entre outros nomes, figuraram de forma participativa e propositiva nas atividades desenvolvidas pelo museu: Donato Ferrari, Gabriel Borba, Rafael Buongiorno, Lydia Okumura, Tomoshigue Kusuno.

As JACs, durante a década de 1960- 70, foram um canal de aproximação entre essas gerações de intelectuais/artistas, e a instituição. A série de exposições anuais, Jovem Arte Contemporânea, possibilitou não apenas a entrada de trabalhos de jovens artistas, não legitimados pelo mercado e pelo circuito oficial, como também proporcionou um local de encontros e debates no qual foi possível o desenvolvimento de propostas artísticas, *happenings*, manifestações e exposições de caráter experimental.

Durante suas primeiras edições, as JACs mantiveram um formato mais tradicional, porém ainda com algumas diferenças em relação à forma adotada pelos Panoramas do MAM. O MAC recebia as inscrições dos artistas com restrições de idade (não mais de 35 anos, para ser considerado jovem) e nacionalidade (brasileiro ou residente no Brasil) e havia um júri, composto por Walter Zanini e críticos convidados que variava a cada edição da mostra, responsável pela aceitação ou recusa de três obras

⁴² Sobre a criação de um Instituto de Arte na USP e o ensino da História da Arte na universidade, nos níveis de graduação e pós-graduação, ver o texto: ZANINI, Walter. Arte e História da Arte. In: Revista de Estudos Avançados n.22, v8, São Paulo: 1994.

inscritas por artista e sua posterior premiação. O prêmio consistia na aquisição, pelo museu, de trabalhos dos artistas.

A primeira edição da JAC, em 1967, contou com 183 artistas inscritos, sendo 50 deles selecionados pelo júri, participando com 150 obras. As edições anteriores Jovem Gravura Nacional, de 1966, a mostra contou com 170 inscritos, sendo aceitos 59 artistas, com 159 obras. Essa média é um pouco maior do que as primeiras edições dedicadas ao Desenho, em 1963, com 90 inscritos, dos quais 35 expuseram 93 obras no museu.

Essa estrutura, ainda que tradicional, permitiu a participação de artistas mais jovens, ainda não consagrados. Além disso, as exposições tinham um caráter itinerante, viajavam pelo Brasil pelo período de um ano. Dessa maneira, o museu já começava a delinear seu posicionamento institucional, no papel de incentivador dessa produção ‘de máxima contemporaneidade’⁴³, adquirindo – e consequentemente legitimando – obras de jovens artistas para seu acervo:

As exposições do MAC buscam desempenhar um papel estimulante e seu objetivo é antes o de despertar e revelar, embora também seja um certame em que os melhores valores podem encontrar a oportunidade da afirmação e da ratificação de suas qualidades. (ZANINI, 1967)⁴⁴

Durante essas primeiras edições das JACs, havia muitos artistas participantes também das seleções dos Panoramas. Como exemplo, pode-se citar Maria Bonomi, participante da Jovem Gravura Nacional, em 1966, e gravadora premiada no Panorama de 1971; Claudio Tozzi, prêmio aquisição da IV JAC com a obra “Subida do Foguete”, em 1970, e participante também do Panorama de 1971.

⁴³ O Globo, 28/06/71. “Um museu só de vivos mostra toda a arte atual brasileira”.

⁴⁴ Texto de apresentação do catálogo da exposição 1ª Jovem Arte Contemporânea que aconteceu no MAC-USP de 20 de setembro a 19 de outubro de 1967.

Fig. 30 – Claudio Tozzi, “Subida do Foguete”, 1969.

Fig.31 – Antonio Henrique Amaral, “Brasiliana 9”, 1969.

No que diz respeito aos trabalhos premiados, destacam-se, além de Claudio Tozzi, outros nomes ligados à Nova Figuração, como Antônio Henrique Amaral cuja obra “Brasiliana 9” foi prêmio aquisição na III JAC, em 1969, e Humberto Espíndola, premiado na mesma edição da mostra com a tela “Bovinocultura”.

Fig. 32 – Vista da Exposição III JAC, 1969. Fotografia: Lorca Fotógrafos Limitada. Arquivo MAC USP.

Os artistas fundadores da Escola Brasil (1970 – 1974) – José Resende, Luís Baravelli, Frederico Nasser e Celso Fajardo – também foram presença constante nas primeiras edições da JAC e nos Panoramas da Arte Brasileira, dedicados à escultura e ao objeto, principalmente. O termo objeto foi usado tanto nos Panoramas do MAM

como nas primeiras edições da JAC para a classificação de obras tridimensionais que se opunham à escultura no que diz respeito aos materiais, já que fazia uso de materiais mais efêmeros ou inovadores, com um tratamento de cunho mais experimental. O objeto “Bibelô: A Seção da Montanha”, de José Resende, foi prêmio aquisição na I JAC, em 1967. O mesmo artista foi agraciado com uma menção de estímulo na edição de 1972 do Panorama da Arte Atual Brasileira, na categoria objeto.

Fig 33- José Resende, “Bibelô: A Seção da Montanha”, 1967.

Se as JACs surgiram com a função institucional de atualizar o acervo do MAC, até então focado em obras das vanguardas modernas brasileiras e internacionais, pode-se dizer que seu papel foi se tornando mais profundo e complexo no decorrer de suas edições. A convivência dos jovens artistas com o MAC, sua presença constante e o próprio caráter universitário da instituição, propiciaram um ambiente de debate e uma abertura, por parte do museu, às críticas e sugestões dos artistas.

É imprescindível pontuar a importância do entendimento de Walter Zanini, então diretor do MAC, sobre o papel do museu de arte contemporânea no delineamento de tal posicionamento museológico e para a evolução das JACs. Zanini entendia que a

particularidade do museu de arte moderna e contemporânea seria a de que ele teria o “seu interesse centrado na arte do presente com uma perspectiva aberta para o futuro”⁴⁵, de modo que deveria se constituir em um centro de pesquisa, um local “integrado à comunidade e fundamentalmente útil para o seu desenvolvimento cultural.”(ZANINI, 1969) O museu, para Zanini, poderia e deveria atuar não apenas como um catalogador/coleccionador de obras, mas principalmente em conjunto com os artistas, auxiliando-os em suas pesquisas por novos meios.

Nesse sentido, a quinta edição da exposição Jovem Arte Contemporânea já anunciava as mudanças estruturais que ocorreriam na edição posterior, a serem detalhadas mais adiante nesse trabalho. No ano de 1971, a V JAC contou com a apresentação de 160 obras de 55 artistas, 23 poetas, espetáculos de música e teatro, com um festival de cinema experimental e com o curso “Situações” sobre a situação das diversas linguagens artísticas naquela ocasião. A mostra contou com a presença de duas mil pessoas na sua abertura⁴⁶.

Fig. 34 – Abertura da V JAC, 1971. Fotografia não identificado. Arquivo MAC USP.

Foi também nessa edição que os primeiros trabalhos coletivos⁴⁷ conceituais e processuais entraram no museu, contrapondo-se às tendências neofigurativas e construtivas, e aos suportes tradicionais. Walter Zanini, no texto de apresentação do catálogo da JAC de 1971, comenta sobre o tema:

⁴⁵ ZANINI, Walter. Problemas Museológicos. O Estado de São Paulo, 04/01/1964.

⁴⁶ Boletim Informativo 157: 27/08/1971. Arquivo MAC USP.

⁴⁷ A V JAC foi a primeira a aceitar a inscrição de grupos de artistas.

O contexto dessa quinta JAC apresenta uma coexistência hostil: posições conservadoras de arte representativa/apresentativa, que parecem delinear-se internacionalmente nesse início de década justapõe-se/antepõe-se aos novos processos explorativos da sensibilidade, a desvendamentos sensoriais, à atuação sociológica da arte, à implicitação da existência, à incorporação da natureza e dos eventos urbanos, à comunicação/informação envolvente do espectador”.⁴⁸

Fig. 35– Vista parcial da exposição V JAC, 1971. Fotografia não identificado. Arquivo MAC USP.

⁴⁸ ZANINI, 1971. Catálogo da V Jovem Arte Contemporânea.

Fig. 36– Vista parcial da exposição V JAC, 1971. Fotografia não identificado. Arquivo MAC USP.

Como forma de promover o enfrentamento e a discussão entre os artistas, o júri e o próprio museu, o MAC convocou um debate público realizado em 18 de setembro de 1971. Algumas sugestões e questões levantadas pelos participantes foram:

Porque a exposição se chama Jovem Arte Contemporânea? É dedicada aos jovens? Para os jovens? Porque se é de jovens deveria ter também um júri jovem – ‘Um júri jovem para uma arte jovem. Em vez de comprar a obra do jovem não seria melhor dar o dinheiro para esse jovem pesquisar?’

O júri não poderia ser aberto, isto é, discutir com o artista o ‘por quê’ da sua inclusão ou não inclusão?⁴⁹

Sobre o espaço da exposição o Professor Donato Ferrari comentou:

Quanto ao problema do espaço na JAC também vejo solução: ‘enquanto houver espaço entra – se tenho uma parede de 10 metros e seu trabalho tem 20 metros não pode entrar na exposição’. Enfim, se não tem solução, não tem problema!

⁴⁹ Falas de um grupo de estudantes da FAAP e de pessoas desconhecidas registradas por escrito nos Debates da V JAC em 18 de setembro de 1971. Arquivo MAC USP. 100/002 V1.

Também houve a sugestão da realização de uma exposição menos elitista, a ser realizada na Praça da República, no centro de São Paulo, ao invés de dentro do museu no Parque do Ibirapuera. Outra sugestão, encaminhada por meio de carta ao júri, foi a de Carlos Asp:

Gostaria ainda, aproveitando a ocasião, de fazer ver a necessidade da criação urgente de um sistema de documentação para obras perecíveis, já que este museu parece se preocupar mais com as obras não-perecíveis. Isso chegaria mais perto das finalidades atuais de um museu, creio eu (...).⁵⁰

No catálogo da mostra também foi publicada a sugestão de Anésia Pacheco e Frederico Nasser, membros do júri, de aceitar todos os artistas inscritos, eliminando o sistema de júri e seleção. A proposta não foi aceita devido à falta de espaço e à necessidade de melhor montagem da exposição.

As propostas dos estudantes, artistas, professores, críticos e intelectuais que participaram dos debates foram levadas em consideração na concepção e realização da sexta edição da mostra, em 1972. Entretanto, a abertura do museu para a discussão, a realização dos debates já foram fatos significativos na compreensão da postura institucional no MAC. Evidencia-se o posicionamento ao lado do artista, a preocupação do museu em atuar como um coautor das obras, fornecendo um ambiente de liberdade criativa e crítica.

A partir do acirramento entre as posições dos artistas entre si e dos artistas e a instituição provocadas pela V Jovem Arte Contemporânea, o MAC iniciou um processo de concretização de um projeto de museu experimental, passando a aplicar paulatinamente as ideias discutidas e defendidas por Zanini no ICOM (???) e em tantos textos publicados. Como exemplo dessa atuação, podem ser citadas, depois da realização da quinta JAC, as exposições/manifestações Acontecimentos (1972) e Ambiente de Confrontação (1972), realizadas no período imediatamente anterior à realização da VI JAC.

Em Acontecimentos, evento que durou apenas uma noite, para a comemoração do nono aniversário do museu (na noite do dia 07 para o dia 08 de abril de 1972), os artistas Nelson Leirner, Donato Ferrari, Amélia Toledo e Lydia Okumura executaram propostas que visavam à participação do público e à ressignificação do

⁵⁰ Carta de Carlos Asp ao júri da V JAC. Arquivo MAC USP. 100/002 V2.

espaço museológico. Lydia Okumura participou entregando um guardanapo dobrado aos presentes com a inscrição “Faça algo antes do fim do 3225º dia” e leu um comunicado, que segundo a artista:

Tinha que pensar muito rápido no que apresentar, e eu resolvi escrever uma frase, era o nono aniversário [do MAC], quantos dias, tinha que fazer uma coisa antes do termino daquela data. Era uma frase que eu fiz para aquela data, tinha que dar uma ideia de festa, e eu imprimir aquela frase em um guardanapo e distribui dobradinho no coquetel.⁵¹

Os outros artistas montaram “instalações” no espaço do MAC, de forma que no ambiente da “exposição” se viam três grandes cubos. Leirner criou um objeto-ambiente, descrito por Walter Zanini da seguinte maneira:

[...] começou a funcionar sob o impacto da música eletrônica e as pessoas espontaneamente deitaram-se/emaranharam-se por baixo do cubo aberto a 60 cm do solo, atraídas pelo foco de luz. Estendidas e impedidas de erguer-se no interior por uma trama metálica e usando óculos de lentes desenhadas, olhavam para o alto sendo envolvidas por um mundo inexaurível de sensações óticas, produzidas pelo reflexo das luzes coloridas controladas em superfícies de espelhos defrontados. (ZANINI, 1972)⁵²

O trabalho de Donato Ferrari era um cubo de cinco metros que confrontava os convidados com sua presença, instigando-os à investigação do que haveria dentro dele, o que ele seria etc. Ao longo da noite, o cubo foi aberto pela curiosidade e força dos participantes, e dele saíram balões de gás coloridos, estourados em menos de um minuto pelos presentes.

⁵¹ Entrevista de Lydia Okumura concedida ao GEACC - CNPq em Outubro de 2011.

⁵² Documento datado de 07/04/1972. Arquivo MAC USP. Pasta 0129/002 .

Fig.37 – Vista de Acontecimentos, 1972. Fotografia: Gerson Zanini/Derli Barroso. Arquivo MAC USP.

No cubo montado por Amélia Toledo (2,5mx5m) o público via-se emaranhado em um labirinto de paredes de tecido fino e preto, que proporcionavam percursos aleatórios, provocando uma relação corporal e sensorial com a obra. A noite de Acontecimentos ainda foi marcada por intervenções não programadas de Tomoshigue Kusuno, Circe Bernardes, Roberto Granados e Carlos Trafic – que utilizaram o corpo como um meio de intervir nas ações/obras e na própria exposição - e Antônio Celso Sparapan, que cobriu o nome dos autores dos trabalhos com tinta preta. O artista já vinha empreendendo uma crítica institucional em seus trabalhos, desde a V JAC em que pintou as colunas do MAC, burlando a organização da exposição e objetivando uma reflexão sobre o alcance das manifestações/obras apresentadas somente dentro do museu.⁵³

⁵³ Para mais informações sobre a obra de Sparapan ver: JAREMTCHUK, 1999, p.52 - 53.

Fig.38 - Vista de Acontecimentos, 1972. Fotografia: Gerson Zanini/Derli Barroso. Arquivo MAC USP.

Trafic e Lydia também já haviam participado da quinta edição da JAC com trabalhos que utilizavam o corpo como suporte. Lydia desenvolveu uma proposta em que ela marcava no chão a sombra que seu corpo fazia em diferentes horas do dia no trabalho intitulado “T1 – 14h = eu e o Sol e a Parte MAC e a Sombra; T2 – 15h30 = Uma hora e meia para chegar na Coluna e T3 – 16h30 = E Agora Vamos Sair para Ver o Pôr do Sol.”

Fig. 39– Lydia Okumura. “T1 – 14h = eu e o Sol e a Parte MAC e a Sombra; T2 – 15h30 = Uma hora e meia para chegar na Coluna e T3 – 16h30 = E Agora Vamos Sair para Ver o Pôr Sol.” ,1971.Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Trafic apresentou, junto com Alícia Monteiro, o trabalho “Dramatizações”:

Queremos mostrar todas as possibilidades sonoras, gestuais e corporais do homem. Nosso espetáculo dispensa música, maquilagem, cenário, roupas especiais. Mas valoriza os sons humanos e o único elemento dramático é o jogo que desenvolvemos.(JAREMTCHUK, 1999, p.47)⁵⁴

Ambiente de Confrontação (realizada entre 26 de setembro e 08 de outubro) foi uma manifestação organizada pelos artistas Gabriel Borba Filho e Alan Meyer, com trabalhos de Anésia Pacheco, Anna Bella Geiger, Luis Paulo Baravelli, Ely Bueno, Severio Castellano e Claudio Tozzi. A manifestação/exposição é descrita como experimental e de caráter coletivo, no sentido de que é uma confrontação entre as obras e de que a própria montagem da exposição seria considerada como uma obra.

Uma manifestação de caráter experimental, integrado no seu plano de promover a cada dois meses um acontecimento que levante questões em torno da exposição tradicional.

O Museu escolheu para iniciar esta experiência as obras de 6 artistas gráficos, a montagem (considerada como outra obra), um debate aberto

⁵⁴ Jornal da Tarde de 25/08/1971. In: JAREMTCHUK, 1999, p.47.

a críticos e público, o cartaz da exposição e a ocupação do espaço da mostra por um grupo de teatro.

Esta programação está de acordo com o novo espírito museológico: o do museu que além da memória seja, também, laboratório. Nosso trabalho é de equipe, na medida em que uma obra se abre para outra em busca de um diálogo.⁵⁵

“Ambiente de confrontação” é um evento que acontece no MAC USP, nas semanas imediatamente anteriores à realização da VI JAC, sendo um passo na direção da construção do museu laboratório e um marco na relação entre artistas e museu, uma vez que foram dois artistas – Gabriel Borba e Alan Meyer – os responsáveis pela concepção e montagem da exposição.

Fig. 40 – Vista da Manifestação Ambiente de Confrontação, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

⁵⁵ Boletim Informativo nº183. Arquivo MAC USP. 0125/004.

Ainda em novembro de 1972, após a realização da VI JAC, foi realizada no Museu a exposição “O Fotógrafo Desconhecido”, organizada por Walter Zanini em conjunto com os artistas e fotógrafos Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, George Love e Djalma Batista. Para a mostra, o museu lançou uma convocatória para fotógrafos profissionais ou amadores cuja produção ainda não houvesse sido amplamente divulgada (COSTA, 2008). Foram feitas 266 inscrições, que após debates entre os organizadores e jurados, decidiram – não consensualmente – aceitar todas as obras, que incluíam fotografias e objetos que incluíam fotografias.

As obras aceitas foram separadas em duas categorias distintas na exposição: “autêntica linguagem fotográfica” e “índices criativos em processo”. Assim, foram incluídos e apresentados muitos nomes desconhecidos, por meio de uma comissão julgadora que selecionou e classificou obras, sem excluir. Além disso, o museu lançou um catálogo que acompanhava a exposição, com textos dos membros da Comissão falando sobre sua experiência no processo de concepção da mostra e seleção de obras. O museu, portanto, ao expor os conflitos que envolviam a realização de exposições, mostrava os bastidores de seu funcionamento e afirmava-se como fórum de discussões; ao aceitar todas as obras inscritas, posicionando-se em seu contexto cultural e social como local acessível a todos e não somente aos grandes nomes.

O ano de 1972 marca a erupção das transformações que se vinham anunciando desde o início da gestão Zanini no MAC USP. As exposições realizadas nos meses imediatamente anteriores à realização de VI JAC, ocorrida em Outubro do mesmo ano, anunciam e antecipam algumas das experimentações que seriam levadas ao extremo com a realização da mostra. As mostras que se seguem, também apresentam algumas das mudanças, aprofundadas e experimentadas durante a VI Jovem Arte Contemporânea.

1.5 “Dualidade MAC/MAM”

A propósito da relação entre o MAC e o MAM, cabe retomar como os artistas Genilson Soares e Francisco Iñarra propuseram a realização de um projeto que se constituiria em um desenho sobre uma caixa d’água, com correção de perspectiva, a ser realizado sobre a marquise do MAM, no ano de 1977. O trabalho seria executado no

MAM, porém só poderia ser visto do MAC. O projeto se chamava “Dualidade MAC/MAM” e nunca foi autorizado pela direção do Museu de Arte Moderna, de forma que apenas o projeto de sua execução foi apresentado posteriormente na Bienal de São Paulo. A proposta pode ser entendida, segundo o próprio Genilson Soares, como uma maneira de provocação ao MAM, forçando-o a tomar uma posição com relação à arte jovem e às experimentações artísticas da época:

[...] Tinha um clima tenso demais na época e o MAM estava muito quieto demais com tudo. Não acontecia nada. Tinha os Panoramas, mas eram sempre alguma coisa meio sem graça e tal. Era um museu muito quieto, a gente queria cutucar um pouco para poder juntar um pouco com o MAC, com aquela coisa agitada do MAC, mas não deu certo. Ou deu, porque o trabalho [documentação e projeto] foi mostrado na Bienal.⁵⁶

Os dois museus, localizados em prédios vizinhos, estavam, naquele momento, muito distantes no que diz respeito a sua posição política e seu posicionamento no circuito artístico. Segundo narra o próprio Genilson, o contato com a direção do MAC foi direto, Walter Zanini já era o principal “cúmplice” e apoiador das atividades desenvolvidas pela Equipe Arteação, que executou diversas ações guerrilheiras dentro do MAC durante toda a década de 1970.⁵⁷

⁵⁶ Entrevista de Genilson Soares concedida GEACC- CNPq em Dezembro de 2011.

⁵⁷ Entre elas estão as ações: “Evento com a Pedra Event”, “Encontro da Pedra Event com De Chirico” e “Presente de Natal”, realizados pela equipe em 1975, que serão tratadas mais adiante nesse trabalho.

Fig. 41 – Francisco Iñarra e Genilson Soares, Projeto de “Dualidade MAC/MAM”, 1977.

O trabalho “Dualidade MAC/MAM” é significativo na medida em que permite analisar comparativamente as posturas institucionais do Museu de Arte Moderna e do Museu de Arte Contemporânea. Ao analisar brevemente a gestão de Walter Zanini como diretor do MAC, nota-se que, ao mesmo tempo em que manteve o seu compromisso com o acervo herdado da coleção particular de Francisco Matarazzo Sobrinho e do Museu de Arte Moderna, organizando muitas exposições – inclusive itinerantes - a partir dele, o museu também atuou no favorecimento da produção jovem, abrindo gradativamente seu espaço para a constituição de um ambiente de liberdade, criação e crítica:

O novo museu (de arte em processo de fazer-se) assumiria assim uma responsabilidade moral e intelectual inteiramente diversa em relação ao artista. Deixa de ser um órgão receptor de produtos prontos, definitivos, substituindo a espécie de passividade coletora que o caracteriza pela atribuição de proporcionar ao criador as condições adequadas à realização de sua obra.”⁵⁸

⁵⁸ ZANINI, Walter. “O colóquio de Museu em Bruxelas”. O Estado de São Paulo. 21/02/1970.

Essa abertura, levada a cabo por Walter Zanini no MAC USP durante as décadas de 1960 -70, fez com que o museu ficasse marcado no meio artístico da época como um local onde a liberdade, tão difícil durante a ditadura militar brasileira, era possível. O MAC se afirma internacionalmente como um centro de recepção e circulação de obras e artistas favorecendo o intercâmbio entre produções artísticas, intelectuais e críticas.

Se avaliarmos a prática institucional do Museu de Arte Moderna de São Paulo durante o mesmo período, veremos que o museu manteve uma concepção mais tradicional. Não se pode desconsiderar a crise institucional pela qual passou após a doação total de seu acervo, que fez com que sua prioridade se voltasse para a reconstituição do mesmo e seu reestabelecimento dentro do circuito artístico nacional.

Porém, ao analisar a organização e a evolução dos Panoramas da Arte Atual Brasileira, nota-se que sua preocupação voltou-se menos à arte do presente do que às funções tradicionais do museu de arte. O sistema de convites aos artistas participantes buscou assegurar a presença de nomes consagrados, que não se submeteriam ao sistema de júri. Essa preocupação reflete uma postura ligada aos valores tradicionais da arte e à construção de uma narrativa para a História da Arte Brasileira baseada no formalismo e na linearidade temporal.

As posturas dos dois museus também diferem radicalmente no que diz respeito ao relacionamento com os artistas: o MAM mantém a função classificatória e o caráter de colecionador do museu, atuando apenas depois das obras prontas, propondo um regulamento estanque, fechado nas necessidades imediatas do museu, este entendido mais como um receptáculo de objetos do que como um fórum. Por outro lado, o MAC abre seu espaço para a discussão com artistas, favorecendo a participação e legitimação de jovens artistas, buscando afinar sua atuação às necessidades e pesquisas em arte contemporânea.

Em relação ao mercado de arte, como será tratado em maior profundidade mais adiante, observa-se que essa era uma peça chave para a reestruturação do MAM, já que a instituição realizava venda de obras e tinha como um dos objetivos declarados da exposição o lucro para a compra de obras para seu acervo e também apresentar escolhas variadas ao colecionador. Já o MAC investe em obras de artistas muito jovens e/ou à margem do mercado, buscando incentivar a produção de obras experimentais, processuais e efêmeras que, na maioria vezes, não poderiam ser conservadas no acervo do museu. A abertura do museu ao debate e às sugestões e críticas de artistas engajados

nesse tipo de produção denota essa preocupação e a busca por estruturar-se como um centro de pesquisa e um laboratório para esses artistas.

2. 1972: JAC E PANORAMA NO CIRCUITO ARTÍSTICO

A escolha do ano de 1972 para o confronto entre as exposições Panorama da Arte Atual Brasileira e Jovem Arte Contemporânea pode ser justificada a partir da análise das próprias exposições dentro de um projeto institucional que já vinha se desenrolando desde fins da década de 1960, como foi demonstrado no capítulo anterior.

Porém, também no contexto internacional, o ano de 1972 é marcado por mostras que provocaram reflexões dentro do circuito artístico sobre a prática museológica – que se entende hoje por curatorial – e a prática artística, discutindo o papel das instituições, dos artistas e do curador – embora o termo ainda não tivesse sido cunhado até então. No Brasil, 1972 é o ano que ficou conhecido pelo *boom* no mercado de arte e pelo aniversário de cinquenta anos da Semana de Arte Moderna de 1922.

Este capítulo busca, portanto, abordar as exposições de modo crítico, ao invés de intentar reconstitui-las da forma como “realmente ocorreram”, já que o real é, via de regra, uma reconstrução histórica, e, portanto, variável sempre de acordo com as questões pautadas pelo momento presente.

Para tanto, as mostras serão analisadas em constelação com outras exposições paradigmáticas para o período: a Documenta, de Kassel, a exposição Amsterdam Paris Dusseldorf, do Guggenheim Museum, as exposições experimentais de Seth Siegelaub e Arte de Sistemas no Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC).

Optamos por analisar mais detalhadamente, no Panorama e na JAC, algumas obras ou artistas que levantaram questões relevantes dentro desse contexto mais amplo. As questões que servem de norte para esse recorte de obras/artistas em cada exposição dizem respeito ao circuito artístico, às discussões sobre o estatuto da obra de arte, ao papel do artista na sociedade naquele momento, à problematização das categorias formais (objeto e escultura, por exemplo) e ao papel do museu e sua reinvenção ante as novas possibilidades da arte do período.

Além das exposições, serão levadas em consideração as discussões do *International Council of Museums* (ICOM), que reunia importantes diretores de museus de arte moderna e contemporânea como Pierre Gaudibert, do *Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris*; Werner Hoffmann do Museu de Arte Moderna de Viena; Ryszard Stanislawski do Museu de Lodz, na Polônia; Jean Cassou, do *Musée National D'Art*

Moderne de Paris, Renè D'Harnoncourt, do MoMA de Nova York; Walter Zanini, diretor do MAC USP. As atas de reuniões e textos publicados em Colóquios de Diretores de Museus, em nível nacional, e nos encontros da Associação de Museus de Arte do Brasil (AMAB) também delineiam alguns parâmetros para a análise empreendida.

Além disso, também serão tratados alguns aspectos sobre o incipiente mercado de arte da época, buscando analisar a relevância dessas exposições, e das posturas institucionais do MAC USP e do MAM SP, de maneira mais geral, em relação a ele.

2.1 ICOM e AMAB

O *International Council of Museums* (ICOM) é um organismo internacional fundado em 1946, por Chauncey Hamlin, de Nova York, e George Salles, da França, com o fim de promover o desenvolvimento dos museus do mundo inteiro. O ICOM engloba todas as categorias de museus, não somente os de arte, e nos países subdesenvolvidos, principalmente, desempenhou um papel fundamental como catalizador da fundação e desenvolvimento de museus.

O ICOM possui três instrumentos de ação: o secretariado em Paris, os órgãos nacionais e os internacionais. A forma de atuação mais efetiva se dá a partir dos encontros organizados pelos órgãos internacionais especializados, que reúnem periodicamente especialistas do mundo inteiro para a discussão de problemas relativos a um determinado tipo de museu.

Durante as décadas de 1960 a 1970, as reuniões do *International Committee for Museums and Collections of Modern Art* (CIMAM), órgão internacional filiado ao ICOM, contaram com a presença de alguns dos mais importantes diretores de museus e críticos de arte para a discussão de temas relativos ao papel do museu de arte moderna e contemporânea frente aos desafios dos experimentalismos artísticos daquela época. Esse foi um momento de grande contestação dos cânones museológicos por movimentos

ligados ao Maio de 1968 francês, por exemplo, ou no caso dos Estados Unidos, ao *Art Workers Coalition*⁵⁹.

Diante dessa situação, os museus se depararam com questionamentos que colocavam em cheque sua atuação até então. Atividades ligadas à catalogação e conservação de objetos eram preteridas em relação a uma atuação pautada por uma ação crítica, que fornecesse condições para que os artistas reinventassem o papel da instituição, adequando-a as suas novas necessidades.

No encontro realizado em 1963, Werner Hoffmann definiu o museu como um centro vivo para as ideias contemporâneas, um local para a divergência e contestação, mais do que um centro de informação ou um arquivo. Em outras palavras: uma instituição que mais do que tranquilizar os espíritos deveria confrontar o homem com as inquietudes de sua própria existência.⁶⁰

No encontro desse mesmo ano, Jean Cassou definiu que a particularidade do museu de arte moderna seria que ele guarda os objetos de uma civilização presente, ou seja, objetos que ainda não foram legitimados pela história e pelo tempo. Essa peculiaridade poderia culminar numa abordagem interdisciplinar das obras apresentadas por esse tipo de museu, que poderia misturar peças de música, dança e literatura ao seu acervo. Sobre a relação entre arte e mercado, D'Harnoncourt, diretor do MoMA, sugeriu que o museu poderia colaborar com o desenvolvimento de objetos industriais a partir dos padrões estéticos da arte contemporânea e moderna.

Já no encontro realizado no ano de 1968, Jean Cassou defendeu que, numa sociedade capitalista, a arte fatalmente perderia o seu poder de negatividade e seu potencial questionador, tornando-se apenas objeto voltado para o consumo, passível de absorção pelo mercado. Para ele, o ato da criação artística sempre contém uma rejeição ao presente, e a criação artística, é, em vários momentos, subversiva. Essa noção de arte seria incompatível com o conceito de museu-templo e com as narrativas lineares da história da arte, propagadas por esse tipo de instituição.

Em 1969, no encontro realizado em Bruxelas, o Professor Helmut Leppien afirmou: “Ou o museu muda, ou está morto”⁶¹. A frase reflete a preocupação do intelectual com as diversas manifestações artísticas que contestavam as funções

⁵⁹ O *Art Workers' Coalition* surge em Nova York, em 1969, reunindo artistas e críticos como Hans Haacke, Lucy Lippard, Carl Andre e Seth Siegelaub com o objetivo de forçar os museus da cidade, principalmente o MoMA, a rever suas estruturas e realizar reformas para adequar-se e abrir-se às necessidades da arte de então.

⁶⁰ ZANINI, Walter. Relatório de viagem publicado em A Gazeta Esportiva. “Diretor do MAC explica arte brasileira em Paris”. 22/02/1965. Arquivo MAC USP.

⁶¹ LEPIEN, Helmut. COMUNICADO INTERNO 2 AMAB SOBRE O COLOQUI DO CIMAM – ICOM bruxelas / dez/69) 18/05/1970. Arquivo MAC USP.

tradicionais do museu. De acordo com ele, os profissionais, críticos e intelectuais que ainda acreditavam na importância do museu, deveriam orientar suas práticas para a transformação deste em um local mais adequado às atividades artísticas de então.

Pierre Gaudibert, no mesmo sentido, sugere:

[...] A transformação do museu em lugar de trocas, debates, confrontação: é nas salas de exposição, ou seja, uma sala polivalente que serve aos debates e às atividades complementares, favorecendo as trocas verbais entre público, criadores e críticos [...] todas essas práticas não querem ser apenas uma adição quantitativa de atividades complementares em uma instituição tradicional; elas visam à transformação dos museus de arte moderna, palácios de consagração de artistas expostos, em um centro cultural vivo, um laboratório plástico experimental.⁶²

Verifica-se que muitas das ideias discutidas no CIMAM foram, em diversos momentos, postas em práticas durante a gestão de Zanini no MAC USP. Além da VI JAC, as exposições/manifestações tratadas no capítulo anterior são, de alguma maneira, fruto desse intenso debate com críticos e diretores de museus internacionais.

Os convites que recebeu para participação nos colóquios, como delegado nacional do Brasil⁶³, reconhecem o caráter vanguardista de sua atuação frente à diretoria no MAC USP, e, mais do que isso, permitiram que fossem intercambiadas referências, preocupações, propostas e posições sobre a nova postura dos museus de arte moderna e contemporânea. Esses debates possibilitaram, ao mesmo tempo, a reflexão e a legitimação internacional do projeto de museu vivo implementado no MAC USP.

No encontro do CIMAM de 1963, Zanini apresentou um texto no qual expôs a situação de arte de vanguarda e das instituições num país periférico, apresentando ideias sobre possíveis formas de atuação museológica, entre elas o projeto de exposições itinerantes. Esse projeto visava à extroversão do acervo de arte moderna e das experimentações dos jovens artistas fora dos centros culturais do país. Assim, muitas exposições de arte moderna, e também as JACs, cumpriram um itinerário por

⁶² *la transformation du musée en un lieu d'échanges, de débats, de confrontations: il s'agit soit dans les salles d'exposition, soit dans une salle polyvalente qui sert aux débats et aux activités complémentaires, de favoriser les échanges verbaux entre publics, createurs et critiques [...] toutes ces pratiques ne veulent pas seulement être une adjunction quantitative d'activités complémentaires à une institution traditionnelle; elle visent à transformer les musées d'art modern, palais de consecration d'artistes' exposes, en un centre culturel vivant, en un laboratoire plastique experimental.* GAUDIBERT, Pierre. *Les activités complémentaires*. ICOM 1969– Bruxelles. Arquivo MAC USP. Tradução da pesquisadora.

⁶³ Boletim de informações nº 90, 20/11/67. Arquivo MAC USP.

cidades pequenas do interior de São Paulo e por outras capitais do Brasil, depois de seu período de exibição no edifício do MAC no Ibirapuera.⁶⁴

Ainda no âmbito nacional, foram realizados debates sobre as novas funções do museu na sociedade contemporânea nos colóquios da Associação de Museus de Arte do Brasil (AMAB). A Associação foi criada a partir de um colóquio organizado pelo MAC USP, em 1966. O evento reuniu diretores de alguns museus⁶⁵ para discutir os principais problemas relativos às suas práticas:

Do temário destacam-se itens relativos às funções a serem exercidas pelos museus de arte, a orientação a seguir no preparo de profissionais especializados, o desenvolvimento de programas de intercâmbio cultural do país e os caminhos para interessar mais de perto as autoridades governamentais pelas dificuldades enfrentadas pelos museus de arte.⁶⁶

Nesse colóquio, chegou-se à conclusão de que os museus de arte brasileiros enfrentam desafios muito semelhantes, como, por exemplo, a falta de verbas e profissionais especializados em museologia. A função dos museus no Brasil deveria, portanto, estar vinculada ao ensino superior – tanto para a formação de profissionais da área da museologia, como do artista. Além disso, para ter público, o museu deveria cumprir uma função educativa e descentralizadora, em uma sociedade com pouco acesso à cultura e a acervos de arte, fosse ela acadêmica, moderna ou contemporânea, principalmente fora do eixo Rio-São Paulo.

A AMAB foi criada no ano seguinte, na ocasião do II Colóquio de diretores de museus de arte, em Porto Alegre, e teve como primeiro diretor eleito o Prof. Walter Zanini. O objetivo da associação era ser um instrumento que permitisse a tomada de medidas que contribuíssem para o levantamento e diagnóstico da situação dos museus no Brasil todo, para o intercâmbio de obras e exposições e para a exigência de mais recursos para suas atividades:

⁶⁴ Por exemplo, em 1963, a exposição “Pintura e Escultura Contemporâneas”, Coleção MAC e Exposição de Arte do século XX, viajou pelas cidades de Campinas, Ribeirão Preto, Araraquara e Marília. A II JAC, em 1970, foi a Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba e Belo Horizonte.

⁶⁵ Compareceram: Walter Zanini, diretor do MAC USP; Pietro Maria Bardi, diretor do MASP; Ulpiano Bezerra de Meneses, diretor do MAE; Carmen Portinho, do MAM RJ; Conceição Piló, do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte; Lourdes Cedran, do MAC Campinas; Museu de Arte do Rio Grande do Sul; MAM Florianópolis e Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Paraná.

⁶⁶ Boletim Informativo nº 68, em 13/09/1966. Pasta 0013/001 V1. Arquivo MAC USP.

A associação, que é de duração ilimitada, destina-se a: a) congregar os museus de arte e afins, quer públicos, quer privados do Brasil; b) contribuir para suas relações recíprocas, estudos e solução de problemas comuns; c) divulgar as finalidades culturais, educacionais e científicas dos museus da categoria e zelar por sua consecução; d) promover seu reconhecimento como entidades especializadas que devam ser consultadas juntamente com a associação em iniciativas referentes à organização oficial de representações artísticas brasileiras no exterior ou estrangeiras no país e em manifestações nacionais de importância; e) promover o reconhecimento da necessidade absoluta de uma formação especializada, tanto básica quanto museológica, requerida obrigatoriamente do pessoal de nível dos museus da categoria; f) empenhar-se pela promulgação de novas leis que venham a favorecer o incremento das atividades dos museus da categoria, assim como sugerir aos poderes públicos alterações na legislação vigente com o mesmo objetivo.⁶⁷

Entre as medidas tomadas pela associação para o cumprimento de tais objetivos estão: o cadastramento de todos os museus e coleções de arte do país, a organização de uma semana de museus, o levantamento das leis para as atividades artísticas e culturais, a organização de um colóquio anual, organização de exposições circulantes entre os museus, entre outras.

Foi também publicada uma carta de princípios da AMAB (data?) que buscava nortear o entendimento das práticas museológicas, compreendendo a função do museu ligada às necessidades da sociedade contemporânea. O museu foi entendido como um centro de pesquisa, uma plataforma crítica da atividade artística na sociedade, um instrumento educativo, cultural e científico. Sobre a atuação e função do museu em países como o Brasil, especificamente, a carta declara:

Juntamente com outras categorias de museus, tem o museu de arte a desempenhar, ainda mais nos países em vias de desenvolvimento, papel que não é marginal ou expletivo, mas fundamental, pois contribui para tornar mais pleno, harmônico, equilibrado e rico de valores humanos o processo mesmo de desenvolvimento.

Em São Paulo, os museus que faziam parte da AMAB eram: Pinacoteca, MAE (atual Museu de Arqueologia e Etnologia, mas que no momento se chamava Museu de Arte e Arqueologia), MASP (Museu de Arte de São Paulo), MAC USP,

⁶⁷ Ata da assembleia geral de criação da AMAB de 7/09/1968. PASTA AMAB 001/001. Arquivo MAC USP.

MAM SP e o Museu de Arte Sacra. Paulo Mendes de Almeida, do MAM SP, foi indicado para membro do Conselho Consultivo, além de ser sócio da associação, juntamente com Walter Zanini, Ulpiano Meneses, Frederico Moraes, entre outros críticos, historiadores da arte e diretores de museus.

Em 1969, no IV Colóquio da AMAB, realizado em Belo Horizonte, Zanini defendeu que o novo museu, para adequar-se às necessidades da arte atual poderia atuar como um coautor, ao lado do artista, fornecendo-lhe condições para sua atuação. Porém, a instituição não poderia abrir mão de sua especificidade de conservação e catalogação de objetos. As duas frentes de atuação deveriam complementar-se e constituir o cerne do museu de arte contemporânea.

Já em julho de 1972, ano de realização da VI JAC, Zanini apresenta um texto chamado “O museu e o artista” no qual aprofunda algumas questões sobre o relacionamento entre a instituição e as experimentações artísticas. Zanini descreve uma “uma forma revolucionária de participação ativa e direta no contexto criador” como um novo papel dos museus de arte contemporânea. O conceito fica mais claro, ao observarmos certos aspectos da VI JAC: nela, o museu se propõe a atuar durante o processo de criação, abrindo seu espaço para os artistas ao mesmo tempo em que impunha alguns limites (lotes, calendário, entrega de propostas) para a sua atuação.

[...] o Museu obviamente não poderá guardar o distanciamento de outrora, permanecendo como um meta júri à espera dos fatos. A estrutura do museu deverá possibilitar os meios para a sua realização enquanto órgão envolvido no próprio ato da criatividade. Seus objetivos serão os de proporcionar recursos ambientais e instrumentais aos artistas, de converter-se em núcleo de energia que permita confrontos sistemáticos entre os artistas e relacionamentos dialéticos dos artistas com estudiosos e o público em geral e de manifestar-se como centro dinâmico do ponto de vista dos múltiplos aspectos da documentação.(ZANINI, 1972)

Tendo em vista essas discussões na pauta dos museus de arte moderna e contemporânea, cabe ressaltar a absoluta ausência do MAM SP tanto nos encontros da AMAB quanto às preocupações com as novas formas de arte e as funções do museu, embora tivesse se cadastrado na entidade. O MAM manteve sua postura muito mais ligada aos valores contemplativos e auráticos da obra de arte. Sua atuação durante a década de 1970 esteve marcada pela ausência de uma recepção crítica e atuante aos

trabalhos artísticos e pela manutenção do caráter conservador e catalogador da instituição museológica. Entretanto, é importante lembrar que o MAM, neste momento, se centrou em preocupações mais tradicionais devido à desestruturação institucional provocada pela doação total de seu acervo para a Universidade de São Paulo, em 1963, que já foi tratada no capítulo anterior.

Contudo, a permanência das categorias formais de arte nos Panoramas, no momento de grande interdisciplinaridade e experimentalismo no campo das artes plásticas é um indicativo de uma postura que se manteve distante da realidade da produção artística e de falta de diálogo com os artistas. Vale lembrar que, mesmo a Bienal Internacional de São Paulo, a partir de 1969, aboliu as categorias formais de sua ficha de inscrição. Essa inovação foi fruto da presença de importantes críticos e artistas do eixo Rio-São Paulo na recém-fundada Comissão Artística da fundação. Eram eles: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Pedro Manuel Gismondi, Edyla Mangabeira Unger, Waldemar Cordeiro, Lygia Pape, Carlos Vergara e Maurício Nogueira:

O grupo de críticos e artistas queria dar início a uma reformulação profunda das Bienais, que ainda pautava-se nas categorias tradicionais da arte. A AIAP [Associação Internacional de Artistas Plásticos] reivindicava a ‘abolição dos gêneros tradicionais do ponto de vista da montagem, classificação e premiação’.(SCHROEDER, 2011, p. 61)

2.2 VI Jovem Arte Contemporânea

A sexta edição da JAC, que ocorreu no MAC USP, entre os dias 14 e 28 de outubro de 1972, objetivava, segundo consta no regulamento:

[...] apresentar largo confronto das iniciativas processuais da linguagem contemporânea com as suas diferentes cargas informacionais, conteúdos semânticos e motivações interdisciplinares [...] O MAC procurará centralizar a VI JAC nas tendências artísticas contemporâneas que transferem a ênfase do objeto produzido para os processos de produção: arte do efêmero, arte sensorial e conceitual, arte ambiental, e outras opções criativas que nos dias

atuais voltam sua atenção para os processos dinâmicos da atividade artística.⁶⁸

Dessa maneira, depois dos debates já citados no capítulo anterior, algumas sugestões foram acatadas, como a do professor Donato Ferrari, de quem partiu a ideia de lotear o espaço de 1000 metros quadrados do museu, no terceiro andar do Pavilhão da Bienal:

O projeto do artista Donato Ferrari que propunha a compartimentação diversificada da área, tendo sido encarregado do planejamento final uma equipe de estudantes de comunicação visual da FAAP sob a direção do professor Laonte Klawns⁶⁹

Para tanto, foi organizado um calendário que compreendia, no primeiro dia da exposição, o sorteio dos lotes entre todos os inscritos, seguido de oito dias para a montagem dos trabalhos nos lotes, um dia para apresentação pública das propostas, performances e *happenings*, dois dias para a discussão das propostas e um último dia para a atribuição de verbas para pesquisas. O cronograma da exposição também previa a verificação contínua da execução das propostas e da ocupação dos lotes pelos sorteados, bem como a permuta de lotes entre os participantes – no dia do sorteio e cinco dias depois. É importante ressaltar que a exposição se encontrava aberta ao público desde o dia do sorteio, incentivando a participação dos visitantes no processo artístico, a convivência com os artistas e a reflexão sobre a arte e o espaço do museu:

A possibilidade de confronto, colaboração, auxílio, permuta, construção ou destruição, além da discussão permanente entre os participantes, concretizou a autoria coletiva da exposição. Em pleno regime militar, realiza-se na exposição/manifestação um exercício experimental de liberdade. Aboliu-se, assim, qualquer juízo de valor ou critério para a inclusão dos 120 sorteados, entre artistas e grupos. Tal processo parece desconcertante pelo caos que invade o ambiente asséptico do museu. O planejamento prévio dá lugar às decisões tomadas em comum acordo entre os participantes onde não se distingue artista de público. Não há um curador, e mesmo o poder executivo do diretor do museu é rebaixado. O museu redefine-se, assim, como um microcosmo do possível, e tem como horizonte a liberdade. Pelo contexto de exceção que se vivia no Brasil daqueles tempos,

⁶⁸ Regulamento VI JAC, 1972. Pasta 0101/002. Arquivo MAC USP.

⁶⁹ Boletim Informativo 184. Pasta 0102/003. Arquivo MAC USP.

radicaliza-se nessa exposição um espaço público de participação. (FREIRE, 2008, P.?)

Inscreveram-se para participar da mostra, 210 artistas, entre brasileiros e estrangeiros. Figuravam nomes já reconhecidos dentro do circuito oficial, como Hélio Oiticica e Daniel Buren, ambos não sorteados. Estavam entre os sorteados professores, como Donato Ferrari e Nicolas Vlavianos, e muitos artistas mais jovens, ainda estudantes. O sorteio permitiu a participação de qualquer pessoa e incentivou a formação de grupos e equipes para a participação coletiva. Entretanto, muitos lotes ficaram desocupados e foi realizado um segundo sorteio, que redistribuiu os 13 lotes cuja ocupação não havia sido verificada.

Os 84 lotes tinham dimensões diversas e foram desenhados e agrupados em 10 blocos principais de formas também diversificadas, por vezes circulares, arredondadas, retangulares. Dentro desses blocos, alguns lotes possuíam “encaixes” entre si, outros tinham formas orgânicas que favoreciam uma integração ou diálogo entre as propostas a serem realizadas, ou mesmo a produção coletiva entre os artistas, no sentido da convivência e da problematização do próprio ambiente da exposição. Segundo Zanini, o formato e localização dos lotes eram um desafio para a realização dos trabalhos/propostas.

Alguns lotes tinham um formato ou posição muito peculiar, mais isolado—por exemplo, os lotes 13 e 78; em volta de uma coluna, ou sendo até a própria coluna no caso do lote 16. O desenho irregular da maioria dos lotes tornou-se, como se verá mais adiante, foco das discussões e objeto dos trabalhos desenvolvidos por vários artistas participantes.

Fig. 42 - Calendário, cartaz, ficha de inscrição e planta do espaço do MAC USP loteado durante a VI JAC, 1972.

No catálogo da mostra, Walter Zanini descreve a exposição como uma manifestação que compartilha do espírito do tempo demonstrado em outras exposições,

como a V Documenta, realizada também no ano de 1972. A exposição de Szeemann contava com a forte presença de um projeto e de um posicionamento individual da figura do curador, na qual a exposição em si tornou-se uma grande obra, a VI JAC, embora não tivesse a figura do curador, que apenas impôs algumas regras e limitações para a participação dos artistas, também tornou-se uma espécie de obra coletiva:

Não se tratava de uma ‘exposição’ para ser vista em cinco minutos ou numa noite solene de inauguração; era um tipo de manifestação para ser acompanhada na sua vivência, no seu crescimento diário, no diálogo com uns e com outros, na procura da compreensão de cada atitude, de cada comunicação [...] Até a trivialidade de certas propostas ganhava no contexto uma dramaticidade raramente transmitida por uma exposição. Foi uma mostra duramente amarrada a existência diária, válida, autêntica, impressionante em sua verdade. (ZANINI, 1972)⁷⁰

Segundo Harald Szeemann, o papel do *exhibition maker* seria juntar obras a partir de sua subjetividade para elaborar um discurso, que poderia inclusive ser distante do significado individual de cada obra. No que diz respeito ao espaço da mostra, a organização se mostrou radicalmente oposta ao modelo “cubo branco”, em que se prezava a autonomia da obra de arte, buscando construir um espaço neutro, com uma aura sagrada em um ambiente isolado da realidade, do cotidiano e da existência profana.

Daniel Buren, artista conceitual, critica veemente a postura adotada por Szeemann em seu texto *Exhibition of an Exhibition*:

É verdade, então, que a exposição estabelece a si própria como o seu próprio tema, e seu tema como uma obra de arte. A exposição é o “receptáculo valorador” no qual a arte acontece e funda-se, porque mesmo se uma obra é revelada graças ao museu, ela agora serve apenas como um utensílio decorativo para a sobrevivência do museu enquanto um tableau, um tableau cujo autor é o organizador da exposição. (BUREN, 1972 P.210)⁷¹

A proposta desenvolvida por Szeemann na Documenta 5, intitulada *Questioning Reality, Image Worlds of Today*, buscava confundir e questionar a própria

⁷⁰ ZANINI, Walter. Novas potencialidades. Catálogo VI JAC, 1972.

⁷¹ It is true, then, that the exhibition establishes itself as its own subject, and its own subject as a work of art. The exhibition is the ‘valorizing receptacle’ in which art it played out and founders, because even if the artwork was formerly revealed thanks to the museum, it now serves as nothing more than a decorative gimmick for the survival of the museum as tableau, a tableau whose the author is none other than the exhibition organizer “. In: FILIPOVIC, 2010 P.210. Tradução da pesquisadora.

realidade – social, da arte e da arte como representação - por meio da confusão entre objetos ordinários (denominadas iconografias sociais) relacionados à cultura popular, política, kitsch, arte sacra etc.; e trabalhos de artistas conceituais, performers e hiper-realistas.

A quinta edição da Documenta foi primeiramente pensada como um grande evento de 100 dias de duração. A exposição acabou sendo concebida como uma vasta coleção de coisas do universo visual contemporâneo, como se fosse uma versão concentrada da vida em forma de exposição. Esse conceito é semelhante ao dos primeiros gabinetes de curiosidades do século XVIII, que se propunham a se constituírem como microcosmo do mundo visível, reunindo objetos de arte, antropologia, religiosos e de interesse das ciências naturais.

A exposição propunha-se a ir além dos limites da arte dita “real” pra discutir o significado da representação na sociedade contemporânea, na qual a mídia exerce um papel de “duplicar o mundo”, igualando realidade e representação.

A mostra incluía ainda um cronograma para a realização de muitos *happenings* e performances, dentre os quais se destaca o *Bureau of Direct Democracy*, de Joseph Beuys, em que o artista discutia temas políticos e sociais com os visitantes durante todo o período da mostra. Pode-se dizer que assim como a VI JAC, a Documenta 5 foi uma exposição intimamente relacionada com o tecido político e social de seu tempo. Isso pode ser verificado tanto nos trabalhos dos artistas apresentados, como na própria forma de concepção e organização da mostra. Ambas foram pensadas fora da chave da contemplação e da passividade do espectador, firmando-se em conceitos que dizem respeito à arte como prática cotidiana e à desmaterialização e efemeridade do objeto ou gesto artístico.

No contexto pós-68, Szeemann advoga uma postura tida como paradoxal, na qual a relação entre arte e vida poderia acontecer dentro do espaço institucional. Ou seja, contesta-se o papel da instituição e o reafirma, ao mesmo tempo. Segundo ele, a única instituição capaz de dar sentido às práticas subversivas das tendências mais contemporâneas seria o museu. Essa ideia, de que as novas tendências da arte contemporânea ou pós-moderna poderiam moldar um novo modelo de instituição, é oposta à ideia mais utópica defendida por Pierre Restany durante o maio de 1968, de que a arte deveria ganhar as ruas, abandonando de vez o museu.

De acordo com Restany, o artista de vanguarda deveria pautar sua postura em relação ao sistema de arte a partir do conceito de *anti*. O antiartista seria aquele que

rejeita as formas tradicionais da arte, e que, portanto, deveria construir uma anticarreira pautada nos conceitos de antiforma e anticódigo. Em oposição ao artista que fabrica objetos que podem ser interpretados a partir de um código cultural dominante, o antiartista define situações que conclamam o espectador à participação, num gesto de contestação à cultura e ao sistema vigente:

Aquilo que no quadro ‘carreira’ era o ápice da consagração, tornou-se o máximo do comprometimento burguês. O ápice da consagração na ‘anticarreira’ consistia e, recusar-se a participar das Bienais do sistema. O antissistema tem sua hierarquia de recusa própria. (RESTANY, data???, p.90)

Restay sobre a gestão de Walter Zanini no MAC USP, ainda comenta:

Faz-se necessário sublinhar o papel de Walter Zanini, diretor do museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo, que conseguiu conciliar as exigências de duas gerações de uma só vez (...) sua inquietude aliada a um profundo interesse pelas pesquisas dos jovens sempre me pareceu sintomática de uma tomada de consciência. (RESTANY, apud FREIRE, 1999, p.59)

O teórico ainda foi um dos grandes alicerces para a realização do boicote à X Bienal de São Paulo, em 1969. Restany organizou o movimento de repúdio à Bienal internacionalmente, após a censura das obras de artistas brasileiros – majoritariamente ligados à Nova Figuração – que iriam participar da Bienal de Paris (1969).

Nessa edição da Documenta, um fator que concedeu grande liberdade a Szeemann foi sua autonomia em relação ao conselho administrativo, o que evitou preocupações e obrigações burocráticas, e garantiu a ele possibilidade de expressar sua visão individual e trabalhar com a sua própria equipe. Tal qual Szeemann, Zanini também teve autonomia suficiente para por em prática uma exposição experimental, focando nas necessidades dos novos artistas e com ênfase nos trabalhos processuais. A semelhança entre as posturas de Szeemann e Zanini também se encontram no entendimento do museu como um local de possíveis e experimentações, capazes de dar sentido às práticas artísticas atuais.

Assim como a Documenta de Szeemann, a realização da VI JAC provocou a entrada de objetos cotidianos, questionando a realidade da arte e os novos processos

artísticos, muitas obras apresentadas incorporavam elementos e objetos de uso diário. Pode-se citar a ocupação do lote 8 e do lote 15: O lote 8 foi ocupado por Auresnede Stephan, Marcia Bussab e Luiz Kawal Vasconcelos que incluiu objetos ordinários e elementos alheios ao meio da arte, como restos de frutas, papel, tinta, tesoura, durex, ilustrações, etc. questionando os meios, materiais e ambientes da arte atual. No lote 15, foi desenvolvida a proposta “Boi Encantado” por Paulo Fernando Novaes Correa: um pedaço de carne de boi sobre uma estrutura de fórmica, que entrou em processo de putrefação no decorrer da exposição e acabou sendo retirada, embora 80% dos artistas participantes assinassem um abaixo-assinado para o retorno da obra, que fazia uma referência ao entendimento da arte como processo e à relação entre arte e vida.

Fig. 43 – Ocupação do Lote 15 por Paulo Fernandes Novaes Correa com a proposta “Boi Encantado”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Sobre sua obra e sua experiência na exposição, o artista comenta:

Interessava ao artista demonstrar unicamente a intimidade de um processo natural. A analogia é óbvia. A carne deveria estar absolutamente

insuportável no dia 25. E é óbvio que a putrefação não se interrompeu com a simples remoção da obra. Ele estará apodrecendo em outro lugar.

É de se ressaltar a beleza da carne. Principalmente se observando o processo criativo que ela traz em si, em processo inevitável, e oportunamente ‘atual’. Poderia falar ainda que nessa 6ª JAC, o que mais importaria era a execução, só ela esteve presente nessa 1ª parte do meu trabalho. Um trabalho que foi, e continuará, feito unicamente a partir do momento. Cada momento determinou uma situação, uma reação diante da obra.”⁷²

Embora o ambiente da exposição permitisse, como se pode ver, todo o tipo de experimentação e liberdade de criação, alguns artistas participantes da VI JAC, mantiveram uma postura distante da intenção da mostra, desenvolvendo trabalhos em moldes mais tradicionais. Entre eles, pode-se citar Evandro Carlos Jardim, gravador ocupante do lote 61, que montou duas gravuras sobre metal em duas caixas de madeira, uma ao lado da outra. Segundo depoimento de Lydia Okumura:

[...] aquilo [a montagem da exposição] era mais uma festa, e a gente ficava lá trabalhando... Uma bagunça. [...] o Jardim, professor de gravura, ele colocou uma gravura, com vidro inclusive, começou a exposição, e quebrou. Alguém pisou em cima. Então tinha que ter colocado uma base, uma proteção[...].⁷³

Ainda assim, a realização de uma manifestação/exposição com uma estrutura que permitia a total liberdade de criação e provocação, e que favorecia o encontro, o debate, e o pensamento crítico foi significativo se for considerado o contexto altamente repressivo e o clima de terror vigente no Brasil, desde dezembro de 1968. O museu, nesse período, se firma como um espaço de resistência: ao mercado, ao valorizar formas de circulação alternativas e trabalhos feitos com materiais precários e ordinários; à repressão, permitindo encontros entre professores, intelectuais, artistas e críticos; e ao museu tradicional.

Na VI JAC, segundo Waldemar Cordeiro:

O modelo comunicativo simula as características consideradas essenciais do sistema real de acordo com uma premissa crítica assumida [...] A ‘obra’ objeto físico da representação – totem da sociedade de consumo – é substituída por eventos programados de acordo com estratégia última [...] A

⁷² Proposta do lote 15. Arquivo MAC USP 0102/015.

⁷³ Entrevista de Lydia Okumura concedida ao GEACC-CNPq em Novembro/2011.

indústria do entretenimento invadiu a chamada cultura superior e a arte também, tornando tudo muito elementar, fluível sem esforço e principalmente comprável. (CORDEIRO, 1972)⁷⁴

A exposição, dessa maneira, constitui-se como uma plataforma crítica para a reflexão sobre o lugar do museu, da arte e do artista na sociedade de consumo, incentivada por uma ditadura desenvolvimentista, e um território de liberdade⁷⁵ em um contexto repressivo. Segundo Amélia Toledo:

[A JAC-72] é um resumo crítico das contingências em que vivemos, que as representa de forma a aguçar as nossas reações e oferece uma situação privilegiada, onde as consequentes reações encontram abrigo [...] Portanto, o que se chamou depois de ‘confusão’ resultante tenha sido o retrato do nosso estado de perplexidade. [...] A confortável ordem estética das aparências, almejada por alguns, seria um retrato falso ou superficial da situação do mundo. E, afinal, pretende-se ou não que o artista represente sua visão de mundo? [...] De certa maneira, o MAC funcionou como um enorme palco para um psicodrama em que à representação acrescentaram realizações. A meu ver, a JAC- 1972 é, portanto, um documento significativo de uma situação. Estimulou. Incomodou. Serviu. (AMORIM, 1972)⁷⁶

A artista refere-se, principalmente, às críticas veiculadas na imprensa sobre a exposição. A incompreensão, a indignação e o juízo crítico negativo foram as tônicas que determinaram as notícias que comentavam sobre a VI JAC. Olney Kruse comenta sobre a noite do dia 24 de Outubro, na qual o período de execução das propostas foi encerrado e se apresentavam algumas performances:

Na última quarta-feira, a noite, as ‘obras’ estavam prontas, e expostas. Quem foi, viu. Isso: galinhas enforcadas, ovos quebrados, tartarugas e galinhas vivas, miolos de boi protegido numa redoma, coelhos (vivos) pintados de roxo, azul, amarelo. E lixo, muito lixo espalhado em vários lotes: terra suja, cabelos, papéis amassados, gritos gravados, um piano desafinado, carne de boi cheia de moscas.⁷⁷ (KRUSE, 1972)

⁷⁴ CORDEIRO, Waldemar. JAC-72 modos e modelos. Catálogo VI Jovem arte Contemporânea. São Paulo: MAC USP, 1972.

⁷⁵ FREIRE, 2008 .

⁷⁶ AMORIM, Amélia Toledo. Meu ângulo de observação sobre a JAC-1972. Catálogo VI JAC. São Pau: MAC USP, 1972.

⁷⁷ KRUSE, Olney. “Lixo, Galinhas, Miolo de Boi: uma exposição de arte.” Crítica publicada em jornal não identificado, publicada posteriormente no catálogo da VI JAC, 1972.

As ‘obras’ às quais o crítico se refere são, provavelmente, as dos lotes 1, ocupado por Roberto Smith e Paulina Rabinovitch, do lote 3 ocupado por Estevam Sunao Takyi, a carne de boi no lote 15 , a proposta do lote 28. O pianista desafinado fazia parte da proposta “Incluir os Excluídos”, do Grupo Conceitual.

Fig. 44– Proposta “Incluir os Excluídos” de Lydia Okumura, Genilson Soares e Francisco Inarra. Execução da obra da Janis Kounellis. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

No lote 1, os artistas fizeram uso do deslocamento de “objetos” do cotidiano buscando estabelecê-los como objetos artísticos – atribuindo-lhes outros níveis de significado. Para isso, colocaram 25 galinhas dentro do lote de formato de triedro. Essa forma tornava-se tridimensional a partir de uma rede presa no teto, que também servia para conter os animais ali presos. Para eles, o triedro representava uma quebra no espaço-tempo, que permitia a transformação de elementos da natureza em elementos culturais. O trabalho desses artistas também se referia, metaforicamente, à ditadura militar e ao cerceamento das liberdades.

Fig.45 – Ocupação do lote 1 por Roberto Smith e Paulina Rabinovitch. VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

A proposta de Pedro Lopes Soares e Toshibume Nakano, executada no lote 47, tal qual a proposta do lote 1, também pode ser entendida como uma metáfora para a situação política do Brasil. Os artistas apropriaram-se de anões de jardim e montaram, no estreito lote retangular, uma cena na qual a Branca de Neve aparece engaiolada sobre um banquinho, e os anões estão dispostos em volta, calados, assistindo à cena passivamente.

Fig.46 – Ocupação do lote 47 por Pedro Lopes Soares e Toshibume Nakano com a proposta “Quando o quintal é palco de uma tragédia representada pela Branca de Neve e assistida pelos sete anões”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

No lote 3 haviam sido dispostos ovos, com o objetivo de investigar a relação entre o objeto e o observador. Na proposta, publicada no catálogo da mostra, o artista explica:

OVOS

Conotações: Fragilidade, Interferência, Consumo, Tensão, Sujeira, Etc.

Fatores levados em consideração:

- a) O fato de ser uma realidade de consumo.

- b) O condicionamento dos indivíduos que os leva a assumir determinados comportamentos diante de determinados fatos.
- c) Uma determinada classe de indivíduos que tem acesso a determinada cultura.”⁷⁸

Fig. 47 - Ocupação do lote 3 por Estavan Sunao Takyi. VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Os coelhos eram parte de proposta do lote 28, doado por Moacir Schnapp para Aldir Mendes de Souza e Rubens Coura. O trabalho estruturou-se como uma crítica à organização da própria exposição em lotes. A dupla usou os coelhos pintados como metáforas para falar dos artistas presentes na exposição:

Expusemos coelhos vivos, pintados de cores diversas (com tintas hipoalergênicas), que comiam, bebiam e se moviam em gaiolas negras, sobre pilares igualmente negros. Os coelhos engaiolados representavam os artistas da exposição, que, humildes como esses animais, aceitaram o sistema de lotes sorteados e limitados. (⁷⁹)

⁷⁸ Lote 3. Catálogo VI JAC., 1972.

⁷⁹ Lote 28. Catálogo VI JAC, 1972..

Fig. 48 – Ocupação do lote 28 por Moacir Schnapp para Aldir Mendes de Souza e Rubens Coura. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Na proposta entregue para discussão, os artistas apresentam ainda algumas conclusões a respeito da proposta executada em seu lote, entre elas estão:

[...] 4- O artista deve ser sensível a sua época para poder retratá-la com meio correspondentes a ela.

[...] 6- Os coelhos coloridos oferecem um espetáculo cinético de efeito interessante na exposição.

7- Estes animais são bons símbolos de humildade e complacência ante ao esquema 'imposto' pela exposição.

8- Os coelhos soltos soa a ideia de quebra dos limites entre os lotes, pois eles circulam por toda a exposição sem limite de áreas.⁸⁰

Olney Kruse faz um balanço da exposição que condena a abertura feita por Zanini no museu, que permitiu que os artistas executassem qualquer tipo de proposta

⁸⁰ Proposta do lote 28. Pasta 0103/007. Arquivo MAC USP.

durante os 14 dias de exposição. Segundo ele, apesar das boas intenções do professor, de dar vassão às novas manifestações da arte contemporânea, a exposição foi um evento caótico e sem nenhuma representatividade:

Zanini, querendo uma ‘abertura’ nos regulamentos e comportamentos dos salões (realmente agonizantes no mundo todo), criou outro código, uma ‘nova liberdade’ (também repressiva), conseguindo, de fato, aumentar o caos, as dúvidas e as agressões (ou frustrações?) que saem do plano pessoal e se confundem com a permissividade daquilo que alguns chamam, apressadamente, arte contemporânea. No MAC, durante 14 dias, a arte morreu realmente. (KRUSE, 1972)⁸¹

Para justificar tamanho grau de experimentalismo e a mudança radical no ambiente museológico durante o período da VI Jovem Arte Contemporânea, Zanini recorre às discussões ocorridas nos encontros organizados pelo ICOM:

Por ocasião das reuniões do ICOM, têm sido estudados os museus sob vários ângulos, inclusive o tradicional, numa procura de solução para nova estrutura. Uma das conclusões foi a de que a par da posse de coleções de obras adquiridas, doadas ou expostas temporariamente, o museu de arte contemporânea precisaria ter uma parte ativa de ligação com o mundo exterior [...] Nos últimos tempos, o museu, que era apenas um local de guarda de obras, passou a ter uma atuação ativa no desenvolvimento cultural da sociedade. Estamos ainda num período de transição, no entanto. Nos tempos atuais, não podem mais ser estáticos. [...] Isto posto sobre o que deveria ser um museu de arte contemporânea, não poderíamos deixar de cogitar numa mudança de arcaica modalidade de expor trabalhos escolhidos por um júri, nem sempre bem capacitado, o que tem acarretado inúmeros problemas. Até agora, não foi possível encontrar uma fórmula para sanar essa falha. O que o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo pretendeu ao reformular o planejamento da presente JAC, foi justamente fazer uma tentativa nesse sentido. Não está preocupado como sucesso imediato. A exposição tem o carácter experimental para poder ser talvez um ponto de partida para a reformulação dos juris. (ZANINI, 1972)⁸²

⁸¹ KRUSE, Olney. “Lixo, Galinhas, Miolo de Boi: uma exposição de arte.” Crítica publicada em jornal não identificado, publicada posteriormente no catálogo da VI JAC, 1972

⁸² JAC: Walter Zanini presta esclarecimento, 1972. Notícia publicada em jornal não identificado. Catálogo VI JAC, 1972.

Em defesa da estrutura da exposição, criticada por alguns artistas que consideraram limitadora a experiência do loteamento do museu, Zanini lembra que os lotes foram sorteados para que todos pudessem ter chances iguais de participação na mostra e nem se submetessem aos escusos critérios dos júris dos salões tradicionais. Além disso, os lotes podiam ser redistribuídos e trocados ao gosto dos participantes no decorrer da mostra, e acrescenta:

[...]o artista teria de ‘criar’ uma forma de arte adaptável ao lote recebido, o que daria a oportunidade de uma ‘criação’ espontânea, imprevista por vezes, com o aproveitamento do espaço recebido. Isto obrigou o artista a sair do condicionamento do atelier ou da escola de arte. Além disso, ele teria que trabalhar ao lado de outros artistas, numa troca profícua de ideias que poderiam redundar em novas soluções inesperadas. O público terá parte importante porque poderá participar, assistindo aos trabalhos e até oferecendo sugestões, ou críticas. (ZANINI, 1972) ⁸³

O lote 16, ocupado por Acácio Ribeiro Valim Junior, era constituído apenas por uma das colunas de sustentação do edifício do MAC. Trabalhar coluna como espaço para a criação de um trabalho artístico é um exemplo de uma situação/espaço desafiador criado pelo sistema de loteamento. Nesse lote, o artista buscou explorar a relação entre significante e significado, através da escrita de nomes de diversas pessoas, por motivos pessoais, importantes para ele. Os nomes escritos na coluna sugeririam diversas possibilidades de leituras individuais para cada espectador, daí o nome *Oh! Sweet mystery of life*.

⁸³ Idem.

Fig. 49– Ocupação do lote 16 por Acácio Ribeiro Valim Junior com a proposta *Ah! Sweet Mistery of Life*. VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

A proposta desenvolvida no lote 10, por Paulo Eduardo Cabral e Maria Judite Meyer, se propunha a refletir sobre o loteamento e as estruturas da própria exposição. A dupla tomou como objeto de reflexão o calendário diário da própria JAC – que estava no cartaz de divulgação e ficha de inscrição da exposição. O calendário ditava o tempo no qual os artistas deveriam elaborar, montar e executar suas propostas no espaço do museu, criando assim uma estrutura que ao mesmo tempo organizava e limitava a produção artística. A dupla propunha o entendimento da realidade como um processo, e discutia a codificação e ritualização da passagem do tempo materializada na estrutura do calendário da JAC:

Dada repetição, o processo... processo: a realidade é um processo.

A intersecção desse processo com o espaço e o tempo, nos leva a estrutura. A medida que é feito um X sobre a folhinha de calendário, temos caracterizado:

Espaço, tempo... estrutura.”⁸⁴

⁸⁴ Proposta do lote 10. Catálogo VI JAC, 1972.

Para tanto, o lote foi forrado com folhas de calendário e foi montado um altar para ser colocado o calendário da exposição, os artistas marcavam, simbolicamente, com um X a passagem dos dias da exposição.

Fig. 50 – Ocupação do lote 10 por Paulo Eduardo Cabral e Maria Judite Meyer. VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

O ambiente colaborativo e participativo da mostra também possibilitou a realização de duas propostas no mesmo lote. Exemplo disso foi a ocupação do lote 21, pelas propostas de Claudio Tozzi e Circe Bernardes de Andrade. Tozzi realizou a obra “Mentalespace”, que se constituía enquanto em marco de ocupação no lote, talvez com

a intenção de provocar uma reflexão ou dar uma resposta às verificações contínuas de ocupação dos lotes e desenvolvimento das propostas. O marco era composto por três quadrados de materiais diferentes sobrepostos: uma tela preta de 2x2m, sobre a qual foi colocado um quadrado branco de epóxi de 1,60x1,60m, e em cima um quadrado cinza de tecido aveludado, de 0,90x0,90m.

Fig. 51 – Vista parcial da exposição VI JAC, 1972. À frente, ocupação do lote 21 por Claudio Tozzi, com a obra “Mentalspace”. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

O marco, inicialmente destinado a evidenciar a ocupação do lote, depois de encerrada a mostra, poderia ocupar qualquer espaço do museu, tendo assim seu significado transformado de acordo com o espaço de ocupação, real ou imaginário.

No mesmo lote foi desenvolvida a performance de Circe, chamada “O sorriso da Mona Lisa”, na qual a artista colocou uma grande reprodução da Gioconda, de Leonardo Da Vinci, pendurada em cima do lote, porém com o misterioso sorriso recortado. A artista, no dia de apresentação das performances, vestiu-se como a Gioconda e circulou pelo ambiente da exposição.

Fig. 52– Performance “O sorriso da Monalisa” de Circe Bernardes. VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

O crítico Olívio Tavares de Araújo publicou na revista *Veja* uma crítica sobre a VI JAC em que ele faz um balanço da importância da realização da mostra. De acordo com sua leitura, a exposição constituiu-se como uma grande manifestação, que deu a ver o grande interesse dos jovens pela experimentação e pela produção artística. A relevância da mostra se dá mais pela possibilidade de sua realização – dentro de um museu universitário – do que pela “qualidade” das obras ou do desenvolvimento das propostas, se tomados individualmente:

Sem dúvida, na maior parte dos casos, as ‘obras’ resultantes da fabricação no próprio salão foram discutíveis. Ao estabelecer seu regulamento, entretanto, a Jovem Arte Contemporânea de 1972 propôs outros critérios, a partir dos quais tem-se que julgar a exposição. Durante duas semanas (dez dias para a montagem e quatro para debates) o Museu não teve nenhuma semelhança com um mosteiro. Em compensação, virou um galpão alegre e confuso, onde inúmeros jovens forneceram uma contagiante lição de criação.”⁸⁵ (ARAÚJO, 1972)

⁸⁵ ARAÚJO, Olívio Tavares. “Hora da Comunhão” revista *Veja* 01/11/72.

A criatividade e a liberdade do ambiente possibilitaram a criação de propostas como “A Porta” no Lote 24, por um equipe chamada Grupo Huxley. Foi construído um ambiente de sensações e materiais que deveria ser acessado pelo público que se submetesse a atravessar uma porta de espuma:

Nossa obra requer participação. Não basta que ela seja contemplada de fora; é necessário que se penetre pela sua estrutura que se viva o seu interior. Ela só tem sentido a partir do momento em que alguém atravessa a espuma, falsa barreira, e se movimenta pelos compartimentos, fruindo cada etapa de seu passeio.⁸⁶

Fig. 53– Ocupação do lote 24 pelo Grupo Huxley, com a proposta “A porta”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

A participação de professores na exposição também é outro aspecto que deve ser levado em conta. Tomoshigue Kosuno e Donato Ferrari, além de Nicolas

⁸⁶ Lote 24. Catálogo VI JAC, 1972.

Vlavianos, como já foi tratado anteriormente, professores da FAAP, desenvolveram processos e propostas na VI JAC.

Donato Ferrari ocupou durante a VI JAC o lote 17, com uma proposta chamada “Núcleo Pensante”. A partir de compensados de madeira encontrados no lixo do Parque Ibirapuera foi construída uma estrutura no lote de formato quadrangular, que ocupava um pequeno espaço na “esquina” de um grande bloco de lotes. A parede externa dessa estrutura de madeira foi revestida com papéis destinados aos visitantes e participantes deixarem mensagens. O lote funcionou como um dispositivo provocativo de ações críticas durante o período da exposição, servindo como meio de comunicação aberto voltado à troca e veiculação de ideias entre os artistas e entre artistas e público. Vale ressaltar, que no espaço ocupado por Donato também foram realizadas vendas das garrafas que continham a água da lavagem do lote 2, evidenciando, mais uma vez, o ambiente colaborativo e participativo que se instaurou no MAC durante a VI JAC.

Fig. 54 – Donato Ferrari, proposta “Núcleo Pensante”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Tomoshigue ocupou o lote 40, aonde desenvolveu a proposta “Fonte de Energia”. O lote ocupava o centro do espaço expositivo da VI JAC, e foram construídas duas de grandes dimensões: um espaço cúbico de 1,4 x 1,8 x 2m e um espaço cilíndrico de 5 x 2,4m:

A criação, então de dois espaços aparentemente antagônicos, em sua forma e relação claro-escuro, a elaboração de estruturas que levam à introspecção e autoconscientização, a transcendência em relação ao conflito e a transformação através da concentração em fonte de energia, enfim, a ligação estabelecida mentalmente pelo observador de todos estes aspectos do trabalho consigo próprio até chegar à harmonia. (KOSUNO, 1972)⁸⁷

Fig. 55 – Ocupação do lote 40 por Tomoshigue Kusuno com a proposta “Fonte de Energia”. VI JAC, 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

⁸⁷ Lote 40. Catálogo VI JAC, 1972.

Outra exposição que foi citada por Zanini no catálogo da VI JAC como uma referência foi “Amsterdam Paris Dusseldorf” que aconteceu no Guggenheim Museum de Nova York, também no ano de 1972. A mostra buscou mostrar pela primeira vez as cenas locais de cada cidade citada no título da exposição, por meio dos trabalhos de jovens artistas de fora do circuito hegemônico de Nova York. Para tanto, foi designado um curador para cada país, que ficou responsável pela seleção de obras e artistas e que publicou um texto individual no catálogo da mostra.

A seleção de Amsterdam foi pautada pela escolha de artistas cujas poéticas fugissem do estereótipo de que a arte holandesa deve, de alguma forma, estar relacionada com Piet Mondrian.

Incluir Paris, numa exposição que visa apresentar a arte fora do circuito hegemônico, é em si uma decisão politicamente significativa. Com o fim da segunda guerra mundial, o centro hegemônico das artes saiu de Paris e se instalou em Nova York, local para onde muitos artistas se mudaram e montaram seus ateliês. A exposição buscou favorecer a cena local e as representações regionais, apresentando artistas como Christian Boltanski e Ben Vautier, esse último ligado ao Fluxus.

O curador da mostra de Dusseldorf objetivou problematizar o contexto de apresentação do trabalho artístico: seu contexto original e a apresentação numa instituição em um museu de Nova York. A participação ativa e crítica do artista na elaboração e montagem da mostra também deu o tom da proposta que discutiam, inclusive, as novas camadas de significado que suas obras ganhariam e os novos rumos que suas carreiras poderiam tomar a partir de tal exposição. Muitos se recusaram a participar da exposição ao chegarem à conclusão de que seu trabalho não poderia ser apresentado de forma adequada no Guggenheim. Foram apresentadas obras de Joseph Beuys e Marcel Broodthaers, por exemplo.

A ideia de mostrar obras de artistas fora do circuito oficial, em uma instituição representante e localizada no principal centro hegemônico suscita questões a respeito da legitimação desses artistas, que até então estavam relativamente à margem do circuito; e ao papel exercido pela instituição ao abrir-se para esse tipo de produção.

Os conceitos de “marginalidade” e “hegemonia” partem de pressupostos econômicos, artísticos, culturais e geopolíticos absolutamente distintos, no caso do Guggenheim Museum e de instituições em países periféricos, como o MAC USP. A instituição norte-americana escolheu apenas países europeus, com um circuito artístico já reconhecido, embora não tido como hegemônico, de acordo com a visão anglo-saxã.

Entretanto, é importante destacar que a escolha de artistas, nas três seções da exposição, privilegiou jovens artistas que até então nunca haviam exposto nos Estados Unidos.

A semelhança com a VI JAC deve ser relativizada, principalmente no entendimento do significado atribuído aos conceitos acima descritos e na intenção da exposição. Ambas, entretanto, permitiram a participação crítica dos artistas e se propuseram a discutir o local de exposição enquanto um produtor de significados para as obras. A reflexão sobre o espaço institucional e seu papel dentro de um circuito artístico (hegemônico ou marginal) também entrou na pauta tanto dos artistas como dos organizadores das duas mostras.

2.3 Fora do circuito hegemônico: MAC USP e CAYC

Um paralelo importante a ser traçado, nesse momento, é entre o MAC USP e o Centro de Arte e Comunicação (CAYC), na Argentina. O CAYC foi uma instituição privada, sem fins lucrativos, fundada em 1968 na cidade de Buenos Aires, que teve como primeiro e único diretor Jorge Glusberg. O lugar funcionou como um local de exposições, cursos, seminários, encontros e debates, agrupando artistas e intelectuais de diversas áreas do conhecimento com o objetivo de promover a integração cultural, a arte e a arquitetura latino-americana, por meio da realização de atividades que articulassem diversos campos do saber:

Seus objetivos fundamentais tendem a propiciar, apoiar e desenvolver aquelas tarefas de interesse social, estudos experimentais ou investigações na área da arte e da comunicação social, pautadas por uma interação interdisciplinar, para melhorar e ampliar o cenário atual das inquietudes humanas. (GLUSBERG, 1969, p.224)⁸⁸

O CAYC contava com a participação ativa de intelectuais de diversas áreas do conhecimento (filosofia, sociologia, arquitetura, psicologia, etc), críticos de arte, historiadores da arte e artistas que, juntos, visavam à exposição e reflexão sobre os

⁸⁸ *Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal, que planteen una interacción interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas.* GLUSBERG, 1969. Tradução da pesquisadora.

fenômenos artísticos, arquitetônicos e da comunicação que pudessem colaborar na “abertura a novos sistemas de expressão, nos quais pesquisadores e artistas tentem perfilar os interesses plásticos do homem do século XXI.”⁸⁹ (GLUSBERG, 1969, p.224)..

Em torno da instituição CAYC, e como resultado do trabalho coletivo de intelectuais e artistas, surgiu o *Grupo de Los Trece*, formado por Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Jorge Gonzalez Mir, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Victor Grippo, Julio Teich, Luis Benedit, Carlos Guinzburg e Vicente Marotta.

O grupo, liderado por Glusberg, desenvolvia projetos ligados à área da arte cibernética e à arquitetura também, e foi o único vencedor latino americano do grande prêmio da Bienal Internacional de São Paulo, em sua edição realizada em 1977. Segundo Leonor Amarante:

Batatas, salames, gaiolas, pedaços de carne, velas, arames, terra, uma televisão ligada o tempo todo... Esse universo aparentemente caótico, que compunha a instalação *Signos em Eco-Sistemas Artificiais*, do Grupo de los Trece, de Buenos Aires, deu à Argentina o privilégio de ser o único país latino-americano a receber o prêmio máximo da Bienal Internacional de São Paulo. O fato, que poderia se transformar em uma festa, acabou em grande confusão. Os protestos contra a premiação começaram bem antes da linha oficial ser anunciada. O brasileiro Frans Krajcberg ficou furioso ao ser anunciado o nome do grupo. Em sua versão, os artistas argentinos eram ricos e ainda financiados por um magnata, Jorge Glusberg, que teria investido muito dinheiro na exposição. (AMARANTE, 1989, p.244)

Vale ressaltar que Jorge Glusberg foi, durante toda sua vida, uma figura controversa e polêmica no cenário das artes plásticas latino-americanas. Além de agitador cultural, intelectual e artista, Glusberg era também um rico empresário do ramo de iluminação, dono da empresa Modulador. Sua fábrica forneceu lâmpadas para os jogos da Copa do Mundo em 1978, e ele enriqueceu muito durante a ditadura militar argentina, governo com o qual manteve ótimas relações a partir de 1976 (CANCLINI, 2008, p. 93-95). Entretanto, sua prática no CAYC esteve ligada ao experimentalismo, ao apoio à liberdade de criação e pesquisa artística e ao apoio a artistas que poderiam ser

⁸⁹ “apertura a nuevos sistemas de expresión, donde investigadores y artistas intenten perfilar los intereses plásticos del hombre del siglo XXI”. Tradução da pesquisadora.

considerados “subversivos” e marginais, como os conceitualistas Clemente Padín, do Uruguai, Isidoro Valcárcel Medina, da Espanha, os brasileiros Genilson Soares, Francisco Iñarra e Gastão de Magalhães e o Coletivo de Arte Sociológica, da França.

Destaca-se o trabalho trazido por Valcárcel Medina, artista pioneiro da arte conceitual espanhola, para sua exposição no CAYC em 1976. A obra “Sem título” era uma folha heliográfica sob a qual estava escrito o nome de Salvador Allende, com diversas caligrafias. O artista havia pedido para pessoas na rua assinarem o nome de Salvador Allende caso sentissem simpatia/admiração por seu governo no Chile. A obra não pode ser apresentada no CAYC, por receio de que a exposição pudesse ser fechada pela censura. Mas, de qualquer maneira, a instituição financiou a vinda desse artista, cuja prática libertária e provocativa chocava-se com a ordem imposta pelos regimes ditatoriais de então.

Genilson Soares e Francisco Iñarra, jovens artistas conceituais, realizaram muitos trabalhos experimentais no MAC USP durante o período em que Zanini esteve na diretoria do museu. A série de trabalhos “Evento com a Pedra Event” e “Encontro da Pedra Event com De Chirico” consistiam em apropriações de obras do acervo⁹⁰, que eram clandestinamente levadas para fora do museu e fotografadas em um contexto e cenário cotidianos. Os trabalhos foram feitos sem o conhecimento do diretor, mas os artistas mostravam para ele, posteriormente, o registro das ações.

Segundo Genilson Soares, Zanini ficava, a princípio, assustado com sua atuação, mas depois compreendia o significado das ações dentro do museu, inclusive, como fruto da abertura dada pela instituição para as pesquisas artísticas⁹¹. A ação, ao final, era sintomática da postura empreendida pelo MAC USP de consolidar-se enquanto laboratório e museu vivo.

Segundo depoimento do artista, o registro dessas ações nunca pôde ser propriamente exibido no MAC USP, provavelmente porque levantaria discussões sobre a segurança da instituição e os limites da pesquisa artística e do experimentalismo do museu. Entretanto, a série “Evento com a Pedra Event” foi enviada, pelo próprio Zanini, para uma mostra no CAYC, em 1975.

⁹⁰ Em “Evento com a Pedra Event”, os artistas se apropriaram da obra de Chihiro Shimotani, que consistia em 30 serigrafias sobre pedra. E em “Encontro da Pedra Event com De Chirico”, da mesma obra e da obra “Cavalos a Beira Mar” de Giorgio De Chirico.

⁹¹ Entrevista de Genilson Soares concedida ao GEACC - CNPq em outubro/2011.

Fig. 56—Genilson Soares e Francisco Iñarra, “Evento com a Pedra Event”, 1975

É importante ressaltar que, durante as décadas de 1960 e 1970, o CAYC e o MAC USP mantiveram relações muito próximas e voltaram suas atuações, dentro de contextos repressivos, para sua proposição como locais de liberdade e experimentação. A relação entre as duas instituições é marcada pelo intercâmbio de exposições, manifestações, trabalhos, obras e publicações. Entre as diversas exposições que passaram pelos dois lugares pode-se citar “Década de 70” e “Papel y Lapis”; os artistas europeus Hervé Fischer, Fred Forest e Isidoro Valcárcel Medina aproveitaram suas vindas ao continente latino-americano para realizarem exposições e ações nas duas instituições, que se constituíam em locais possíveis no circuito de arte na América Latina.

O CAYC, entretanto, por ser uma instituição privada, financiada por um magnata contava com verba suficiente para financiar a vinda de artistas estrangeiros e realizar diversas publicações:

Glusberg paga os catálogos, a propaganda, os fretes das obras e às vezes os materiais, se os artistas carecem de recursos. Estabelece assim uma densa rede de lealdades profissionais e paraprofissionais com artistas, arquitetos, urbanistas e críticos. (CANCLINI, 2008, p.93)

Pensando na facilidade de circulação das obras e das exposições, o CAYC desenvolveu uma prática que se tornou comum em muitas mostras. Todos os artistas selecionados deveriam produzir obras sobre o mesmo suporte: uma folha de papel heliográfico, como na exposição *Década del 70*, que posteriormente circulou por outros museus, incluindo o MAC USP. Essa prática assemelha-se com a proposta de curadores como Seth Siegelau, que organizou diversas exposições de arte conceitual a partir de práticas experimentais. Destaca-se a mostra *Xerox Box*, de 1968, na qual Siegelau pediu para que os artistas produzissem projetos/obras de até 25 folhas, com margens e tamanhos delimitados, fornecendo a todos a mesma quantia de dinheiro para a produção. De acordo com ele, o espaço físico da galeria torna-se supérfluo nessa exposição, que circulou a partir das fotocópias das obras, em forma de catálogo.

O xerox ou a folha heliográfica, no caso do CAYC, são suportes baratos e de baixa qualidade que permitem a fácil reprodução e circulação das obras. No contexto latino-americano da década de 1970, esse suporte - que permite a impressão e a reprodução do trabalho sem perder seu significado - tornou-se um grande aliado dos artistas e instituições de países periféricos como Argentina e Brasil, onde havia restrições de recursos econômicos e de liberdade política para a circulação e produção de trabalhos artísticos: *its very unexpensive to transport, causing it not to be significant for a museum or dealer putting togheter na international exhibition with just 200 dollars.* (SIEGELAUB, 1999, p.288)

A atuação de artistas conceituais no Brasil e na Argentina e a circulação de exposições entre o CAYC e o MAC USP está ligada à estratégia guerrilheira adotada por muitos artistas para poderem se manifestar contra a ordem vigente. A efemeridade, a facilidade de circulação por meios alternativos, como o correio, o uso de materiais

baratos e ordinários e de suportes não convencionais são características que possibilitam a atuação “subversiva” da arte sob regimes ditatoriais.

Em julho de 1971, o CAYC organizou a exposição “Arte de Sistemas” no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. A mostra se propunha a apresentar os processos e experiências artísticas contemporâneas, usando uma metodologia científica para estudar as diferentes funções sociais das experimentações artísticas. A partir da noção de “sistema”, a exposição se propunha a analisar e explicar os processos criativos de arte como ideia, arte política e arte cibernética:

A arte de sistemas de refere a processos mais do que a produtos acabados de “boa arte”; por meio dessa exposição, trataremos de intensificar a compreensão desses sistemas, conduzindo o espectador pelos problemas principais que concernem as experiências que se dão nesse último terço do século XX. [...] Nossa intenção é chegar a uma explicação como consequência direta dos dados atuais, por meio de uma base empírica que alcançamos reunir nessa ocasião, como uma entre tantas estratégias úteis e alternativas a seguir. (GLUESBERG, 1971)⁹²

A mostra Arte de Sistemas II, realizada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, em setembro de 1972 fazia parte de um projeto maior chamado “Arte e Ideologia” que incluía outras duas exposições realizadas na cidade simultaneamente: “CAYC Al Aire Libre”, realizada na Praça Roberto Arlt, e “*Hacia um Perfil del Arte Latinoamericano*”, realizada no próprio CAYC.

O conjunto de mostras “Arte e Ideologia” objetivava atingir um grande público, mais amplo do que o frequentador do circuito de museus e galerias. A seleção dos 114 artistas de diversas nacionalidades e dos 80 argentinos pautou-se no entendimento dialético da relação entre o artista, sua produção e a realidade e nas poéticas que discutissem as singularidades da vida social e política do Cone Sul. Entre os brasileiros participantes estão alguns nomes representativos da Nova Figuração como Antonio Dias, Claudio Tozzi e Rubens Gerchman, além de Waldemar Cordeiro e Amélia Toledo.

Sobre a participação argentina, Glusberg afirma:

⁹² *El arte de sistemas se refiere a procesos más que a productos terminados del ‘buen arte’; a través de esa muestra, trataremos de intensificar la comprensión de esos sistemas, conduciendo al espectador a través de los problemas principales que conciernen las experiencias que se dan en este último tercio del siglo XX. [...] Nuestra intención es llegar a una explicación como consecuencia directa de los datos planteados, a través de la base empírica que hemos logrado reunir en esta ocasión, como una de tantas estrategias útiles y alternativas a seguir.* GLUESBERG, 1971. Catálogo da exposição Arte de Sistemas. Tradução da pesquisadora.

Nossos artistas tomaram consciência das inquietudes da realidade que os rodeia, e, desenvolveram (como corresponde a uma verdadeira mensagem artística) respostas regionais, com metodologias internacionais: leia-se arte conceitual, ecológica, lúdica, *arte povera*, etc. (GLUSBERG, 1972)⁹³

Cabe ressaltar que foram escolhidos muitos jovens artistas e que a mostra que se deu em espaço público foi rapidamente censurada, evento que ocasionou o desaparecimento das obras e a rápida desmontagem da exposição.

Espaços institucionais como o MAC USP, no Brasil, e o CAYC, na Argentina, se constituíram como lugares de participação ativa dos artistas, nos quais eles encontravam o respaldo e a legitimação de suas ações, propostas e trabalhos. Esses museus, no contexto repressivo dos anos 1970, se firmaram como locais de liberdade e resistência. Embora na Europa e nos Estados Unidos também estivesse sendo desenvolvido um pensamento que objetivava transformar o tradicional museu de belas artes em um espaço que viesse ao encontro das necessidades dos artistas de então, é na América Latina que os museus conseguem, efetivamente, cumprir esse papel.

Isso, provavelmente, porque no circuito hegemônico, diferentemente do que em países periféricos, já havia um modelo de museu moderno consolidado, contra o qual os artistas e críticos lutavam. No Brasil e na Argentina, onde o sistema das artes ainda não estava totalmente consolidado, o museu consegue se firmar como um local no qual os artistas enxergam a possibilidade de participar de seu processo de construção. Esse movimento fortalece as práticas experimentais dos museus, que se afirmam, no contexto latino-americano, como um local de possíveis atuações artísticas críticas ao sistema político ou de resistência:

Garantir espaço era a mais sólida garantia de ação na instituição, além de visibilidade e o reconhecimento do trabalho pessoal de cada um. A precariedade das galerias de arte, os raros espaços expositivos, a inexistência de colecionadores interessados em arte com viés mais experimental, não ofereciam qualquer infraestrutura de sobrevivência para os artistas naquele período. (JAREMTCHUK, , p. 53)

⁹³ *Nuestros artistas han tomado conciencia de las inquietudes de esa realidad que los rodea, y, desarrollaron (como corresponde a un verdadero mensaje artístico) respuestas regionales, con metodologías internacionales: léase arte conceptual, ecológico, lúdico, arte pobre, etc.* GLUSBERG, 1972. Catálogo da exposição Arte de Sistemas. Tradução da pesquisadora.

Embora o mercado de arte tenha se desenvolvido muito durante o período, isso não significou uma mudança de situação para os artistas que desenvolviam as propostas mais experimentais. Para eles, o museu vivo e laboratório se constituía ainda no único espaço de legitimação para seu trabalho. Além disso, cabe ressaltar que muitos artistas desenvolviam proposições deliberadamente impassíveis de absorção pelo mercado como parte de suas poéticas de resistência:

[...] a intencionalidade antimercantil e agressiva dos artistas justificava-se como reação: primeiro, ao mercado de arte, aquecido naquele momento pelo milagre econômico e restrito ao comércio de obras tradicionais, [...] sobretudo de artistas modernistas; segundo, à maioria das instituições artísticas oficiais, atreladas de alguma forma ao estado e, conseqüentemente, à ditadura, como a bienal, o salão de arte moderna e o salão nacional. Deste modo, os artistas atuaram e produziram em resposta a este quadro, o que possibilitou também a peculiaridade aos trabalhos. (JAREMTCHUK, 2007, p. 69)

2.4 Panorama da Arte Atual Brasileira

O ano de 1972, no Brasil, , marca os 50 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, o que somado ao momento de prosperidade econômica para a burguesia brasileira, devido à política do “milagre econômico”, provocou um grande crescimento no mercado de arte paulista e também, carioca.

Muitas exposições retrospectivas foram realizadas nesse ano, com o intuito de legitimar e fazer aumentar a procura pelas obras de grandes nomes ligados ao modernismo. Exposições individuais, salas especiais em bienais, além das mostras retrospectivas, estão entre os recursos de legitimação e valoração usados pelas instituições, a partir dos quais o mercado se fortaleceu e o preço das obras alcançou cifras inéditas até então:

Esse comportamento retrô tem sido incentivado, sobretudo, pelo mercado de arte, inclusive, indiretamente, pressionando os museus e a crítica de arte. Nesse sentido, 1972 é um ano chave: ele assinala o *boom* do mercado de arte e cinquentenário de semana de arte moderna. As comemorações

oficiais da semana fizeram tudo para sacralizar o movimento e, assim, tirá-lo ou pelo menos amenizar seus conteúdos mais revolucionários. [...] Da mesma maneira, até agora, o mercado de arte ainda não trouxe nenhuma contribuição efetiva no sentido de uma renovação da nossa arte. Até hoje, depois de quase seis anos de crescimento, seus *blue ships* continuam sendo sete: Tarsila, Segall, Rego Monteiro, Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti e Guignard, podendo chegar a dez ou doze. Como tal, quem ganhou com as comemorações oficiais de 22 foi o mercado de arte, que teve suas ações, perdão, seu acervo de modernistas, amplamente valorizado. (MORAIS, 1975, p.112)

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, por meio da série de exposições Panorama da Arte Atual Brasileira objetivava, tal como dito em seu regulamento, fazer um levantamento da arte produzida no Brasil, em suas mais variadas tendências. Assim, garantia-se tanto a recuperação do seu acervo, como se fornecia uma variada escolha ao colecionador.

Alfredo Volpi, Clovis Graciano, Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi, Aldo Bonadei, Tomie Ohtake e Yolanda Mohalyi são alguns outros nomes do modernismo paulista, embora mais ligados à sua segunda fase, presentes nas primeiras edições dos Panoramas. Vale ressaltar, além disso, a premiação da tela “Composição” – onde figuram as tradicionais bandeiras – de Volpi, datada de 1970, no Panorama deste mesmo ano.

O MAC, em relação à arte moderna, empenhou-se em desenvolver outro tipo de proposta: organizou diversas mostras que incluíam renomados artistas modernos de seu acervo. A grande coleção fundadora do MAC, conta com obras de arte moderna brasileira e internacional, foi objeto de estudos e pesquisa monográficas em profundidade sobre artistas do modernismo brasileiro, que resultaram em mostras mais tradicionais sobre esses artistas. Pode-se citar como exemplo as exposições retrospectivas de Tarsila do Amaral (1969), Vicente do Rêgo Monteiro (1971) e Flávio de Carvalho (1973). Houve as mostras que contavam com obras modernistas que foram ainda itinerantes, ou seja, circularam por outros museus e centros culturais do país, principalmente fora do eixo Rio-São Paulo. A itinerância das mostras – fossem elas de arte moderna ou contemporânea – tinha em vista a difusão do acervo, visando à educação da população de cidades que teriam difícil ou nenhum acesso às exposições de arte desse tipo.

Durante esse período de valorização das obras modernistas e do *boom* do mercado, o MAC, não deixou de organizar exposições a partir de obras de artistas ligados a esse movimento ou mesmo de promover artistas contemporâneos com uma produção mais ligada aos suportes tradicionais. Todavia, atrelou essa atuação a seu projeto mais amplo da construção de museu-laboratório, local onde havia espaço tanto para a pesquisa e produção de conhecimento crítico a partir do estudo aprofundado do acervo moderno como para as manifestações mais experimentais.

2.5 O mercado de arte paulistano nos anos 1970

O fim da década de 1960 e o início de 1970 marcam, no Brasil, a profissionalização e consolidação de um mercado de arte. A máxima do liberalismo – a lei da oferta e da procura – começa a operar paulatinamente na valorização de obras de arte. O marchand e a galeria tornam-se personagens cada vez mais atuantes dentro do sistema de arte, fazendo uso de leilões para comercializar as obras. Segundo Arnaldo Pedroso D’Horta, em matéria publicada no Suplemento Especial do Estadão:

1972 viu prosseguir a ampliação do mercado de arte no Brasil e particularmente, em São Paulo, sendo, de registrar-se o fato de que em seu decurso, galerias do Rio abriram lojas nessa cidade. [...] Nesse sentido, o ano que finda viu avolumar-se o movimento de leilões de arte, multiplicados e tornados periódicos, favorecidos por generosos patrocínios bancários.⁹⁴

O processo de valorização e legitimação de obras e artistas, agora passa por um complexo sistema, que envolve as mais variadas instituições e instâncias da sociedade de consumo. Entre elas, além das galerias, estão os museus, bienais, salões, a imprensa (columismo de arte, jornais, televisão) publicidade e organismos financeiros, parceiros na organização de leilões e financiamento de prêmios para salões.

De acordo com Raymonde Moulin, o mercado de arte atua na valoração financeira de obras, o que está intrinsecamente ligado ao valor estético e artístico de artistas e movimentos. Essa outra valoração – cultural e estética – é feita a partir da

⁹⁴ D’HORTA, Arnaldo. “O preço da arte e a arte do preço: o *boom* do mercado e brinquedo a la Montessori”. Suplemento especial. O Estado de S. Paulo, s/data.

participação de artistas/obras em acervos museológicos, exposições individuais e coletivas e premiações feitas por salões e instituições culturais. Daí a importância de relacionar as exposições tratadas nessa pesquisa com a rede de galerias emergentes em São Paulo no fim dos anos 1960 e refletir sobre a articulação entre esses dois campos – cultural e financeiro – no sistema de legitimação e valorização de obras, artistas e movimentos/tendências.

Nos anos 1970, segundo a autora, pode-se dizer, grosso modo, que os artistas dividem-se em dois grupos, os que fazem arte para o museu e os que fazem arte para o mercado. O primeiro grupo reuniria as tendências experimentais, de difícil absorção pelo mercado e cuja comercialização se dará mais tardiamente, quando se torna possível vender registros e projetos de ações. Entretanto, esse experimentalismo é legitimado pelos museus – que são os agentes do sistema da arte que atribuem ou não *status* de obra de arte, significado e importância a obras e artistas dentro de seus acervos, por meio de aquisições, premiações e exposições:

Por meio de suas aquisições, das apresentações de obras e das exposições, os responsáveis pelos museus conferem uma visibilidade social ampliada aos novos interesses intelectuais e aos novos interesses mercadológicos. Isso endossa as distribuições e realocações; isso orienta o gosto dos visitantes de exposições e dos compradores em potencial.⁹⁵
(MOULIN, 1994, p. 50)

No caso do Brasil, quem cumpre esse papel em relação às novas tendências é o MAC USP principalmente, que se mostrou receptivo aos conceitualismos, à desmaterialização do objeto e às atuações críticas e experimentais, de modo geral. O segundo grupo, de arte feita para o mercado, o sucesso do artista costuma ser muito mais rápido e imediato, já que suas obras se tornam objeto de especulações financeiras.

Entretanto, é importante dizer que essas duas instâncias – o mercado e o museu - não são impermeáveis. Ou seja, muitos artistas – principalmente no caso do MAM, mas também que participaram das JACs do MAC USP – estão inseridos nas duas instâncias, principalmente durante a década de 1960, como se verá mais adiante,

⁹⁵ *Par leurs acquisitions, par la présentation des œuvres et les expositions, les responsables des musées coferent une visibilité sociale élargie aux nouveaux intérêts intellectuels et aux nouveaux intérêts marchands. Ils cautionnent les distributions et réattributions; ils orientent le goût des visiteurs des expositions et des acheteurs potentiels.* MOULIN, Raymonde. *Le Marche et le histoire*. In: MELO, Alexandre (org) . Arte e Dinheiro, 1994. p.50 Tradução da pesquisadora.

com o surgimento de algumas galerias na cidade de São Paulo e de exposições de arte contemporânea que elas realizaram no período.

Segundo José Carlos Durand, até os anos 1950, as poucas galerias existentes em São Paulo eram dedicadas exclusivamente à pintura acadêmica, com uma única exceção: a Galeria Domus. Fundada em 1947, por Ana Maria e Pasquale Fiocca, a galeria dedicava-se à arte moderna, realizando mostras de artistas como Victor Brecheret, Oswaldo Goeldi e Flávio de Carvalho.

No final dos anos 1950 e, principalmente, durante a década seguinte as galerias dedicadas à arte moderna se multiplicaram na capital paulista. Até 1967, surgem as galerias São Luís (1959), Sistina (1958), Atrium (1962), Galeria das Artes, Astreia (1962), Cosme Velho (1966) e Selearte (1962), localizadas entre o centro da cidade, subindo a Rua Augusta até os Jardins. Até o ano de 1960, havia menos de dez galerias em São Paulo e, além disso, as vendas eram muito escassas. Mesmo os trabalhos de grandes nomes do primeiro modernismo não eram alvo de grande procura ou disputa.

As galerias inauguradas nesse período, geralmente, são empreendimentos de pessoas relacionadas aos museus da cidade, fundados durante a década de 1940 e/ou à Bienal. Arturo Profilli, Biaggio Motta e Giuseppe Baccaro haviam trabalhado no MAM SP e na Bienal, o primeiro foi o fundador da galeria Sistina, e os dois últimos, fundadores da Selearte. Mesmo Pietro Maria Bardi, diretor do MASP, fundou em 1966 sua própria galeria, em parceria com Baccaro, a Mirante das Artes. A nona edição da Bienal, em 1967, contava com prêmios com nomes da Galeria Cosme Velho e da Petite Galerie, do Rio de Janeiro.

É interessante notar que as mesmas figuras ocupam, no sistema de arte paulistano, diversos lugares: marchands, colecionadores, diretores de museus ou membros de seus conselhos. Percebe-se, dessa forma, a forte articulação entre o sistema de valoração estético e financeiro de obras e artistas. É possível afirmar que, de alguma maneira, instituições como a Bienal e MAM funcionam no sentido de legitimar os mesmos artistas e tendências que o mercado, que, por sua vez, dá o retorno financeiro da legitimação cultural.

Giuseppe Baccaro foi o principal marchand atuante na cidade durante a década de 1960:

[...] ao fundar sua galeria, Baccaro percebeu que a pintura moderna brasileira começava a interessar a alguns segmentos da burguesia paulistana [...] e

nessa mercadoria estava a esperança de desenvolvimento do mercado de arte, que então tentou alicerçar. (DURAND, 1989, p.194)

Entretanto, a principal contribuição desse marchand ao circuito artístico paulistano foi por meio dos leilões que organizou com a fundação, em 1965, da Casa de Leilões. Baccaro comprava grandes lotes de obras a baixos preços e as leiloava, embora não alcançasse mais de 15% de vendas do total de lotes adquiridos, a importância desses leilões reside na unificação do mercado de arte, estabelecendo parâmetros para a valoração de obras e artistas, hierarquizando-os economicamente.

Os leilões viraram uma febre entre a burguesia paulistana durante a década de 1970. O país vivia, a partir desse ano, o período do milagre econômico, que provocou um grande crescimento econômico e a concentração dessa renda entre os 10% mais ricos do país. Esse cenário, somado à crise na Bolsa de Valores, em 1971, que favoreceu o investimento em obras de arte ao invés de ações e imóveis, contribuiu para o que ficou conhecido como o *boom* do mercado em 1972.

Nesse contexto, as galerias passaram a se multiplicar e a se especializar paulatinamente. A Galeria Art Art, de Ralph Camargo e Baccaro, fundada em 1966, é considerada a pioneira em arte contemporânea no circuito artístico paulistano, expondo Wesley Duke Lee, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, entre outros. No mesmo ano, Nelson Leirner expunha na galeria Seta, de Pedro e Maria Cecília Gismondi, vendendo suas obras “Homenagem a Fontana” a preço de custo. Ralph Camargo funda uma galeria homônima, em 1970, dedicada às tendências mais atuais da arte brasileira, na qual expõem, entre 1970 e 71, Nasser, Fajardo, Resende e Baravelli.

Waldemar Cordeiro expôs pela primeira vez suas obras “popcretas” junto com Augusto de Campos, em 1964, na Galeria Atrium, cujos donos eram Clóvis Graciano, Tito Zarvos e Paulo Bonfim. A galeria, que funcionou até 1970, também abrigou exposições de Helio Oiticica, Amélia Toledo e Nelson Leirner.

Entretanto, foi a Galeria Collectio a principal responsável pela agitação e surto do mercado de arte. Fundada em 1969, por José Paulo Domingo da Silva, a galeria adotou uma estratégia ousada em suas vendas: estabelecendo parcerias com bancos, a galeria incentivava o financiamento das obras que comprava e vendia. A postura adotada pela Collectio trouxe uma grande agitação no mercado de artes paulistano, fazendo com que a procura por obras de artistas modernos, como Portinari e Ismael

Nery, aumentasse muito. Consequentemente, os preços de obras alcançaram cifras inéditas e muito altas.

O período que ficou conhecido como o *boom* do mercado de artes corresponde aos anos de 1971 até 1973, ano em que a galeria Collectio encerra suas atividades, em dezembro, após um escândalo envolvendo seu dono e muitas dívidas com instituições financeiras. Mas é precisamente no ano de 1972 que o mercado de arte paulistano se consolida, com o surgimento de novos colecionadores, e muitas galerias batem recorde de vendas:

Num relatório conjunto, a Collectio e a Bolsa de Arte, as duas maiores galerias do país, juntas, venderam 5300 obras em 1972, perfazendo um volume de vendas de 36,850 milhões de cruzeiros (200% de crescimento em relação ao ano anterior). [...] Em 1972, o mercado de arte, em seu impressionante desenvolvimento chegou a ser considerado ‘um verdadeiro setor de mercado’[...] verifica-se que o propalado *boom* no mercado de arte consistiu muito mais no aumento de novos colecionadores do que nas cotações, que sofreram, no seu conjunto, apenas um moderado aumento. (MORAIS, 1975, p.114-115)

Nesse mesmo ano, Wesley Duke Lee declara ao jornal O Estado de São Paulo:

Wesley Duke Lee, artista pintor, discordando do sistema atual de especulação irreal com obras de arte; com a irresponsabilidade, leviandade e irreverência de galerias, leilões, vendedores, etc; percebendo que os comerciantes de arte estimulam a confusão e o amadorismo com fins meramente comerciais, decide que de ora pra frente exporá somente em Museus ou Salas Públicas, atenderá, mostrará e venderá seus trabalhos diretamente aos interessados em seu atelier. (FIORAVANTE, 2001)

A postura adotada por Duke Lee é elucidativa sobre a relação entre o crescimento do mercado e as vanguardas artísticas da época. Assim, não é possível afirmar nenhuma contribuição significativa, no sentido de renovação artística ou experimentação vanguardista, do desenvolvimento do mercado de arte nos anos 1970. Muito embora, durante a década anterior, algumas galerias tenham se dedicado a expor manifestações de arte mais recentes, o mercado, nesse primeiro momento de

consolidação, trabalhou para a valorização das tendências modernistas da primeira metade do século. Já neutralizadas de seus conteúdos contestatórios, vanguardistas e revolucionários, as obras modernas tornam-se, nesse momento, objetos fetichizados e supervalorizados, submetidos às leis do mercado.

Por outro lado, as experimentações neovanguardistas da época aderem a uma postura de distanciamento e resistência ao mercado, encontrando e construindo, dentro de algumas instituições (MAC USP e o MAM RJ, por exemplo) as condições favoráveis para a sua produção e entendimento crítico. Ao rejeitar as demandas mercadológicas e ao não submeter sua produção às leis do mercado, os artistas assumem uma postura de crítica à sociedade de consumo. A arte, nessa perspectiva, passa a ser entendida como um local de experimentação crítica, e a obra pode ser um disparador para a tomada de consciência das contradições sociais.

As críticas dos artistas ao mercado de arte, geralmente, se baseiam na excessiva especulação de obras, na postura conservadora das galerias, que, na maior parte das vezes, não se arriscavam a exibir novos talentos e no despreparo dos críticos para o entendimento dos novos artistas. Soma-se a isso um posicionamento crítico e propositalmente avesso ao mercado, já que se submeter a ele, significaria, em algum nível, colaborar com aqueles que financiam a ditadura e calar-se diante das desigualdades sociais acirradas pela política econômica do governo militar.

No final dos anos 1960, segundo Frederico Moraes, pode-se dizer que a arte brasileira está dividida em duas grandes tendências: a contra-arte ou anti-arte e o neoconstrutivismo:

Artistas como Wanda Pimentel, Raimundo Collares e Ascanio MMM, que começaram a surgir nos salões e mostras coletivas por volta de 68, buscam um despojamento sempre maior em seus trabalhos. Retornam não só a pintura e a escultura, mas, também, a figura, integrando em seu neoconstrutivismo a contribuição da pop, especialmente os dois primeiros, já que o último filia-se mais à linha abstrato-geométrica, como também José Carlos Galvão. Outro grupo de tendência construtivista, e com acentuadas preocupações formalistas, surge em SP, após a dissolução da Galeria Rex. É formado por José Resende, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e Baravelli. [...] Enquanto os primeiros [neo-construtivos e regionalistas] têm mais chance de ser absorvidos pelo mercado de arte, os demais permanecem à margem, mesmo quando se dispõem a usar a galeria. ((MORAIS, 1975, p.104)

Além dos nomes – já tratados anteriormente - ligados ao modernismo paulista, Wanda Pimentel, Ascânio M.M.M., José Resende, Fajardo, Nasser e Baravelli também marcaram presença constante nos Panoramas da Arte Atual Brasileira durante os anos 1970. No Panorama de 1970, dedicado à pintura, estão presentes obras de Pimentel e M.M.M., além de nomes ligados à Nova Figuração como Humberto Espíndola e Antônio Henrique Amaral. Em 1972, estão presentes obras de todos os citados acima, com exceção de Wanda Pimentel.

Assim, é possível afirmar que os Panoramas do MAM exibem artistas ligados a essa tendência construtiva. É notável o uso dos suportes mais tradicionais como a pintura e a escultura. Como dito por Moraes, os trabalhos “neoconstrutivos” são passíveis de absorção mercadológica, pois não colocam em cheque o papel do espectador ou a materialidade da obra, tampouco fazem uso de materiais ou suportes pouco convencionais, desvalorizados ou efêmeros.

O MAM, ao colocar a obra desses artistas mais jovens lado a lado com as obras de artistas modernos já consagrados – tanto pelo mercado, como pela narrativa institucional da arte –, favorece a valorização e legitimação dessa tendência neoconstrutiva.

O fortalecimento do mercado de arte tem duplo impacto sobre a produção artística. Ao mesmo tempo que forneceria maior “tranquilidade” para a sobrevivência do artista, pois há garantia de que ele poderá vender suas obras, por outro lado, há a imposição de demandas e padrões de produção. Fazer arte que vende não foi a opção de todos no ano do *boom* do mercado. O MAC USP acolheu, com a VI JAC e as outras manifestações/exposições realizadas em 1972, uma parte dos estudantes e artistas cuja produção era marginal e crítica ao mercado.

Durante a JAC de 1972, alguns artistas dedicaram-se, inclusive, à discussão da relação entre arte e mercado. No lote 2, Antônio Celso Sparapan realizou a lavagem do espaço de seu lote e armazenou a água usada nessa limpeza em garrafas de vidro identificadas por um rótulo numerado e com a assinatura do artista. As garrafas eram colocadas à venda no lote 17, ocupado por Donato Ferrari, e seu preço variava de acordo com a numeração da garrafa. O preço inicial era de CR\$10, e ia aumentando de acordo com o número de registro do litro da água, fazendo referência aos critérios escusos adotados para a legitimação e valoração de obras de arte.

Fig. 57 e 58 – Ocupação do Lote 2 por Antônio Celso Sparapan. VI JAC, 1972. Fotografia: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

2.6 Entre o Objeto e a Escultura

As obras apresentadas no Panorama da Arte Atual Brasileira, como já foi dito, foram classificadas e separadas a partir de duas categorias formais: Escultura e Objeto. Durante anos 1970, separar a produção tridimensional nessas duas classes já foi, em si, um desafio, pois o limite entre as duas não é claro. Segundo Paulo Mendes de Almeida, que assinou o texto de apresentação do catálogo da mostra, os critérios adotados para convidar artistas para uma ou para outra categoria foram ligados aos materiais e ao grau de experimentação de cada artista.

Na categoria Escultura estavam incluídos artistas que faziam uso de materiais mais tradicionais como o ferro, mármore, bronze, madeira e metal. Os escultores selecionados para a mostra no MAM, além disso, trabalhavam com esses materiais de um modo menos experimental, ou seja, suas obras, de modo geral, não “agredem” a categoria

Escultura, não fazem uso de tecnologia, de objetos ordinários ou do conceito de *ready-made*. As obras da categoria Escultura ainda conseguem, de alguma maneira, ser apreendidas dentro de uma chave formalista e de uma relação mais contemplativa.

Estão presentes, nessa categoria, os nomes mais significativos do período. Franz Weismann e Amílcar de Castro, principais escultores construtivos (???) do país e ativos desde os anos 1950, participam da exposição com obras em alumínio e ferro, respectivamente. Observa-se, dessa maneira, que o MAM destina o seu sistema de convites de modo a garantir a presença de artistas importantes e já legitimados e reconhecidos no circuito artístico, mais do que a jovens artistas.

Além deles, destaca-se a presença de obras de Nicolas Vlavianos e Caicaporé Torres, ambos na época já na casa de 40 anos. Vlavianos, professor da FAAP, participou também da VI JAC coordenando a equipe C-30, cujo trabalho já foi descrito previamente. Walter Zanini declara que durante os anos 1960 e 70, a produção escultórica brasileira é composta por “situações individuais muito distintas [...] dirigidas para diferentes formulações da forma e geralmente pouco interessadas em matérias da tecnologia atual” (ZANINI, 1983. p 769), e sobre a obra de Vlavianos e Caciporé Torres, comenta:

Sua [de Nicolas Vlavianos] obra é lírica e ao mesmo tempo solidamente construída [...] . Nos anos 1970, a flora brasileira o estimulou para a exploração de formas de pulsação agitada, em inox, todavia contrabalançadas pela sua consciência clássica do equilíbrio. [Caciporé] Valeu-se do ferro fundido e cogitando a escultura como coisa pública passou a elaborá-la em grandes volumes articulados pela solda usando o aço inox no estado de sucata. (ZANINI, 1983. p 769)

Ainda na categoria Escultura, está presente a obra de Frans Krajcberg, artista polonês radicado no Brasil, que, apesar de fazer uso da madeira, dá a ela um tratamento absolutamente particular: ele utiliza exclusivamente materiais e pigmentos naturais, conseguidos sem nenhum tipo de agressão à natureza. O artista publica, juntamente com Pierre Restany, o “Manifesto do Rio Negro” no qual defende a sua postura artística frente às tendências desmaterializantes, conceituais e ao circuito artístico em geral:

Após séculos de ‘tirania do objeto’ e seu clímax na apoteose da aventura do objeto como linguagem sintética da sociedade de consumo - a arte duvida de sua justificação material, ela se desmaterializa, se conceitua.

Os andamentos conceituais da arte contemporânea só têm sentido se examinados através dessa ótica autocrítica. A arte é ela mesma colocada numa posição crítica. Ela se questiona sobre sua imanência, sua necessidade, sua função. O naturalismo integral é uma resposta. [...] O naturalismo como disciplina de pensamento e da consciência perceptiva é um programa ambicioso e exigente que ultrapassa de longe as balbuciantes perspectivas ecológicas de hoje. Trata-se de lutar muito mais contra a poluição subjetiva do que contra a poluição objetiva - a poluição dos sentidos e do cérebro contra aqueda do ar e da água. (RESTANY; KRAJCBERG, 1978,).

Fig. 59 – Frans Krajcberg, “Vermelho vertical”, 1971.

“Objeto” é um termo usado, inicialmente, pelos artistas neoconcretos no fim dos anos 1950 para designar as experimentações que buscavam expandir os limites do

quadro e da escultura tradicionais, aliados a propostas de arte ambiental e participação total do espectador na obra. Ferreira Gullar publica o texto “Teoria do Não-Objeto”, em 1960, no Jornal do Brasil, traçando algumas diretrizes para a produção artística recente a partir da superação da pintura, da escultura e dos procedimentos tradicionais.

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto.[...] esses objetos especiais (não-objetos) que realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo.” (GULLAR, 1960)

O objeto na arte brasileira relaciona-se, portanto, à abertura do campo artístico a experimentações que visam à ampliação dos suportes tradicionais e, também, à construção da crítica da realidade brasileira. Os artistas que nos anos 1960 dedicaram-se à produção de objetos, geralmente, adotaram uma postura crítica tanto no âmbito estético/artístico como político e social.

O estudo do problema do objeto nos anos 60, permite captar um clima de efervescência de nossa cultura que fez com que este adquirisse um significado particular, diferente do que se passou no exterior, dada a sua inserção social – mesmo que nem todos os objetos não incorporem mensagens de ordem sociológica claramente expressa, seu próprio caráter de ruptura de valores e linguagens tradicionalmente aceitos como artísticos, comporta um sentido revolucionário, desafiador e agressivo. (PECCININI, 1978, p.16)

Segundo Daisy Peccinini (1978), durante a década seguinte, a produção de objetos segue por dois caminhos distintos: a desmaterialização e a sobrevivência. A desmaterialização do objeto dá origem aos *happenings*, ações, às tendências conceitualistas, à *body art*, à *land art* etc.. Nesse sentido, o artista estaria priorizando a arte como ação direta sobre a realidade social, favorecendo a participação total do espectador. Do outro lado, haveria a permanência do objeto, tendência na qual a obra volta a ser entendida como uma experiência estética, revalorizando a relação contemplativa do espectador com a obra.

A categoria objeto, no Panorama, se reporta a obras que se relacionam, de alguma maneira, com a desmaterialização do objeto artístico, com a relação entre arte e tecnologia ou com a proposição de um papel mais ativo do espectador. Muitos artistas cuja obra estava classificada como “objeto” faziam uso de objetos ordinários, de uso cotidiano, orgânicos, industrializados e produzidos em série. Para poder se relacionar com elas, é necessário lançar mão de outros conceitos, que vão além dos valores formalistas e da contemplação.

Dentro da polaridade apresentada anteriormente, a categoria Objeto, na exposição Panorama da Arte Atual Brasileira, contempla as duas tendências apresentadas, entretanto, premia Ascânio M.M.M., representante da última.

Segundo Paulo Mendes de Almeida:

O setor de objetos é aquele em que mais direta e entrosadamente se manifesta a introdução da tecnologia nos domínios da arte. Essa condição atrairá sem dúvida um particular interesse na exposição, quando o surto do progresso, em novas e ousadas técnicas, no campo industrial, caracteriza a época em que vivemos. (ALMEIDA, 1972)⁹⁶

Nessa categoria, destaca-se a participação de Waldemar Cordeiro, José Resende, Paulo Baravelli e Nelson Leirner. Segundo Baravelli, a diferença entre objeto e escultura se daria a partir da função de cada um, para ele, o objeto teria uma função simbólica, enquanto a escultura se apoiaria em uma visão mais estética.⁹⁷ Fajardo (1978, p. 142)) define a diferença entre escultura e objeto: “objeto, é algo tridimensional, que não se envolve exatamente com o espaço – mais uma situação, mais conceitual...”

Resende já havia participado do Grupo Rex, juntamente com Leirner, atuando no fim da década de 1960 com textos e exposições experimentais, como já foi previamente descrito na introdução desse trabalho. Segundo Zanini (1983), o artista “soube absorver nos anos 60 a ruptura com os sistemas de definição clássica da linguagem escultórica”, já que, na sua produção individual tridimensional, ele constantemente explorava as relações espaciais e as possíveis conexões entre materiais orgânicos como terra, pedra e couro com materiais mais tradicionais como o ferro ou mais tecnológicos, como o acrílico.

O artista, participante nessa edição do Panorama, publicou o texto “Sobre escultura” no Jornal Dois Pontos, em 1973, em que faz uma crítica a essa exposição, tanto

⁹⁶ ALMEIDA, Paulo Mendes. Texto de apresentação do catálogo do Panorama, 1972.

⁹⁷ BARAVELLI, Paulo. In: PECCININI, 1978.

no que diz respeito à ideia de promover uma visão global da produção artística tridimensional, como à diferenciação proposta entre escultura e objeto:

A barreira que se forma para uma visão global do Panorama de escultura é constituída por enganos cometidos na caracterização desses conceitos fundamentais de escultura. [...] Uma série de trabalhos tem usado o espaço tridimensional para propor ideias ou conceitos, transformando o espaço em palanque de discursos que se furtam a um meio mais adequado. São processos publicitários de noções filosóficas, políticas, ecológicas ou literárias, acobertados pela indulgência de galerias, público, críticos, e, imperdoavelmente, dos museus.(RESENDE, 1973, p.1)

Foram premiados, nessa edição, na categoria Escultura, os trabalhos “Escultura Um/72”, “Escultura Dois/72” e “Escultura Três/72”, de Ascanio M. M. M., e em Objeto, a série “Espaço Negativo”, de Yutaka Toyota. Foram também atribuídos prêmios estímulo ao jovem José Resende, que apresentou as obras: “Homenagem ao objeto tríplico”, “Homenagem em movimento do objeto tríplico” e “Homenagem em objeto tríplico uno”.

Sobre os trabalhos premiados nessa edição do Panorama, José Resende afirma, no mesmo artigo já citado:

A arte não é bom gosto e também não é mau gosto. Ela existe e se afirma contra essa opção simplória. Aceitar essa opção é, por um lado, considerar que obras de arte são pesquisas de modelos formais que irão informar logo em seguida a indústria e o comércio de novidades rebrilhantes. [...] A faceta do ‘bom gosto’ no Panorama de 72 foi utilizada especialmente por Ascânio M.M.M. e Yutaka Toyota, significativamente ganhadores dos últimos prêmios. Objetos elegantes e de construção limpa, aos quais só faltava a utilidade e com ela, a declaração final de qualquer tentativa de expressão. .” (RESENDE, 1973, p.2)

Baravelli trabalhou, juntamente com Resende, na fundação da Escola Brasil:⁹⁸, e participa do Panorama com obras da série “*Windy Paradise*”, na qual nota-se a fase de sua produção em que se dedica a explorar os formatos e encaixes irregulares de materiais industrializados como a fórmica e o acrílico.

⁹⁸ A Escola Brasil: foi fundada por José Resende, Paulo Baravelli, Celso Fajardo e Frederico Nasser em 1970 e durou até 1974 a partir da convivência prévia dos artistas na Rex Gallery e em duas exposições coletivas realizadas no MAM RJ e no MAC USP em 1970. A escola se constituiu em um projeto experimental de ensino de arte por meio, exclusivamente, de práticas de ateliê dirigidas por seus fundadores, posicionando-se contra o ensino de arte tradicional, abolindo a sala de aula e o currículo baseado em disciplinas. Para mais detalhes da formação e prática da Brasil ver ASSUNÇÃO, Thais. **Escola Brasil, depois dos dois pontos: uma experiência artística (e social) depois de 1968**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2012.

Fig. 60 – Luiz Paulo Baravelli, Windy Paradise, 1972.

Waldemar Cordeiro, artista concreto, atuou no Grupo Ruptura durante a década de 1950, participa do Panorama com o objeto eletro-mecânico “O Beijo”. A obra consiste em uma fotografia de uma boca, supostamente a de Brigitte Bardot, recortadas e coladas sobre placas de metal, que movimentam-se a partir de um mecanismo eletrônico fazendo a imagem unir-se e separar-se, como no estalo de um beijo.

Segundo Helouise Costa (2002, p.24): “A máquina de Cordeiro, obedecendo a um programa estabelecido por seu criador, movimenta-se de modo ininterrupto, reproduzindo o tempo repetitivo das linhas de montagem e denunciando, nesse moto-perpétuo, a inutilidade de seu funcionamento.”

Mais de uma década depois do Panorama de 1972, o objeto cinético popcreto “O Beijo” foi incorporado ao acervo do MAC USP, em 1986, por meio de uma doação da família Cordeiro à instituição: “Acreditamos que essa peça é, realmente, um exemplo bastante significativo da criatividade de Cordeiro”⁹⁹ afirmou a Sra. Helena Cordeiro, em sua carta de doação da obra à Aracy Amaral, diretora do MAC USP naquele momento.

A trajetória de Cordeiro é marcada por uma atuação crítica em relação às categorias tradicionais da arte. Sua pesquisa artística, iniciada nos anos 1940, é pautada por uma postura politizada e consciente da realidade social brasileira, buscando novas

⁹⁹ Carta de Helena Cordeiro à Aracy Amaral em 05 de dezembro de 1986. Centro de Documentação MAC USP. Dossiê Waldemar Cordeiro. Fundo MAC USP.

estruturas e formas de participação do espectador, para provocar uma consciência crítica à alienação, à sociedade de consumo e à ditadura.

Leirner participa com a obra “Paletós”, em que expõe araras de metal com paletós pendurados. Juntas, as araras ficam dispostas de modo a formar um quadrado. A obra, por ser tridimensional, foi classificada como objeto pelo MAM, talvez, hoje, fosse chamada de instalação. Leirner vinha atuando criticamente no sistema das artes desde o início dos anos 1960, em que participou do Grupo Rex, despejando críticas e ironias contra o sistema e o mercado de arte. Cabe ainda ressaltar a presença de obras de Montez Magno, artista pernambucano, que participa com a obra “Ar de Olinda”, fazendo uma referência ao *ready-made* de Marcel Duchamp, “Ar de Paris”.

Fig. 61– Nelson Leirner, “Paletós”, 1972.

Muito embora o museu tenha selecionado obras mais experimentais para compor a categoria Objeto, não houve nenhuma mudança ou diferença na forma de apresentação, seleção e premiação que possibilitasse a compreensão dessas obras em outros níveis. A atuação do museu ante a produção objetual e/ou experimental dos anos 1970 manteve-se ainda atrelada a valores mais tradicionais, que se mostram insuficientes para dar inteligibilidade a tais obras.

De acordo com Zanini (1983, p. 730), os anos 1970 testemunharam essa oposição entre duas tendências: uma que fazia uso dos suportes tradicionais no campo artístico e outra, que via florescer e explorar os novos meios de expressão ligados ao *happening*, à *body art*, à *land art* e à arte conceitual.

Pode-se dizer que as duas exposições analisadas nessa pesquisa são sintomáticas dessa situação. O Panorama alinha-se com as tendências que seguem essa vertente, chamada por Moraes de neo-construtiva, em que se segue trabalhando na chave dos suportes tradicionais ou, no máximo, arriscando-se a explorar a experimentação com novos materiais e objetos. Enquanto isso, o MAC USP atua em uma frente distinta, buscando construir uma postura e um ambiente institucional que fortaleça e legitime as práticas experimentais e conceituais.

Entretanto, é importante ressaltar a participação de artistas em ambas as exposições, por exemplo, como Waldemar Cordeiro, participante do Panorama, mas que contribui com um texto crítico sobre a VI JAC, ou Nicolas Vlavianos que apresenta uma obra escultórica no MAM e coordena um trabalho experimental de seus alunos da FAAP no MAC USP. Essa situação denota também a permeabilidade entre essas duas tendências, que não parecem ser tão estanques assim.

Pode-se citar como exemplo da atuação conjunta de galerias e importantes críticos a Galeria de Arte Global, fundada em 1973 pela Rede Globo e sob a direção de Raquel Arnaud. A Galeria, especializada em arte contemporânea, realizou importantes exposições de artistas como Anna Bella Geiger, Antonio Dias e Carlos Vergara. Nomes relevantes da crítica de arte brasileira escrevem textos para a publicação nos catálogos da Galeria Global, entre eles Frederico Moraes, Aracy Amaral e Walter Zanini.

Sobre a relação entre a crítica, o museu e o mercado, Frederico Moraes afirma:

A promoção da vanguarda caberá, em primeiro lugar ao museu, com o apoio da crítica de arte. Museu e mercado não devem se excluir, mas se completar. O objetivo do museu não é o lucro, logo ele está livre para levar a

frente, sem compromissos, sua ação cultural. O papel do museu no sistema das artes é de coordenação e suplementação. (MORAIS, 1975, p. 116)

A postura dos museus, todavia, se revela muito mais polarizada do que a dos artistas. Nota-se que o MAM, mesmo ao expor obras mais experimentais, na categoria Objeto, mantém sua postura mais conservadora. Mesmo os artistas que dialogam com as tendências mais vanguardistas dos 1970 estão em momentos mais sólidos de suas carreiras, sendo assim dignos de um convite para expor no museu. O sistema de premiação ainda contribui para a hierarquização dessa produção, no Panorama de 1972 são premiados artistas que não se arriscam nas questões mais polêmicas da arte do período.

O MAC USP, no entanto, ao abolir o sistema de júri e premiação, abriu suas portas para novos tipos de manifestações e propostas individuais, em um evento de participação coletiva. A VI Jovem Arte Contemporânea foi o momento auge da experimentação das propostas e teorias defendidas por Zanini, Gaudibert, Cassou, Szeemann e outros intelectuais do período, na tentativa de construir um museu vivo, amplamente relacionado com questões da vida, da sociedade e da arte contemporânea.

O museu, durante as duas semanas de exposição, foi largamente visitado, povoado e explorado por artistas já legitimados e por outros jovens, ainda estudantes. No caso do MAM, o museu permaneceu cumprindo somente suas funções tradicionais, ligadas à preservação, catalogação e legitimação de obras. Na tentativa de se reestabelecer dentro do circuito artístico brasileiro, o museu engessou-se em uma estrutura que não lhe permitiu ser condizente com as vertentes mais vanguardistas da época. Mesmo com convites a alguns artistas que vinham desenvolvendo trabalhos mais experimentais, o museu não modificou sua postura para adaptar-se às necessidades dessas práticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo comparativo entre as mostras anuais realizadas em duas das principais instituições museológicas na cidade de São Paulo durante o período da ditadura militar (1964-1985) proporcionou uma abordagem em constelação sobre o cenário artístico e institucional, tanto em nível nacional, como internacionalmente.

Os paralelos traçados e as polarizações entre instituições brasileiras, latino-americanas, norte-americanas e europeias, fez notar que as atuações dos museus escolhidos como foco para essa pesquisa não são casos isolados. Ao contrário, são sintomáticas dos embates entre a arte tradicional e o experimentalismo, entre a ordem ditatorial e o pensamento crítico e entre o museu-templo e o museu-fórum.

O MAC USP define e sustenta sua postura experimental durante os anos 1960 a 1970 a partir do intercâmbio e discussões com diretores de museus, críticos e professores de várias partes do mundo. São importantes pontos de apoio e referências para a atuação do museu: a atuação de diretores de museu e teóricos como Pierre Gaudibert e Jean Cassou, o CAYC, sob direção de Jorge Glusberg, a postura assumida por Harald Szeemann no Kunsthalle de Berna e na Documenta, a crítica de Pierre Restany e a atuação do MAM do Rio de Janeiro, durante a década de 1960.

Porém, mais do que isso, a atuação do MAC USP se dá, principalmente, em parceria com os docentes e estudantes das escolas de arte de São Paulo, como Donato Ferrari, Nicolas Vlavianos, Waldemar Cordeiro, Tomoshigue Kusuno etc. A postura do MAC USP se desenvolve de modo a favorecer a pesquisa dos jovens artistas e o desenvolvimento da arte experimental em um período de grandes restrições às liberdades, no sentido tanto social como individual.

Do outro lado, a crise com a qual o MAM se deparou no início dos anos 1960, com a doação total de seu acervo, fez com que a instituição se omitisse das calorosas discussões artísticas da época. O museu centrou-se em preocupações mais tradicionais, ligadas à aquisição e catalogação de obras, para garantir sua sobrevivência institucional e refazer seu acervo.

A ausência das discussões e as bases tradicionais sob as quais os Panoramas foram concebidos e mantidos durante a década de 1970, entretanto, são indicativos de uma postura, não apenas despreocupada com as pesquisas experimentais, mas também afirmadora da ordem vigente e dos cânones museológicos. Ou seja, em um momento de

grande inovação e renovação das possíveis atuações do museu de arte, o MAM tomou partido de uma postura conservadora sem posicionar-se no contexto dessas discussões para construir um museu de Arte Moderna calcado em outras premissas, talvez mais adequadas à arte dos 1970.

Esse é o momento em que o papel do curador e as práticas de curadoria de exposições são redefinidos, a partir da relação entre as pesquisas artísticas de então e as práticas museológicas. Dessa maneira, pode-se entender que algumas das exposições tratadas nessa pesquisa, como “*When Attitudes Become Form*” e a VI JAC, por exemplo, funcionaram como veículos de visibilidade para os movimentos artísticos da época, mas também funcionaram como obras em si, no sentido de que construíram um nível de significação e experimentalismo a partir da expografia, dos catálogos e da relação estabelecida entre artistas e instituição.

No caso da VI JAC, foco dessa pesquisa, pode-se dizer que a exposição em si foi mais significativa do que as obras. Isso porque a exposição materializou as contradições e os questionamentos do campo artístico por meio do sistema de loteamento – feito em parceria com estudantes e a partir da sugestão de um professor; do catálogo - em que consta toda a documentação sobre a exposição, desde fotografias que seguem o calendário de ocupação dos lotes, dando a noção do processo de ocupação e produção das obras, até textos dos artistas falando sobre suas experiências, textos críticos de teóricos e matérias publicadas na imprensa da época; e na relação absolutamente inovadora empreendida entre os artistas e a instituição.

A convocação de artistas para trabalharem no museu durante o período da exposição, a publicação de seus textos no catálogo, o sorteio de lotes e a não hierarquização das obras são atitudes que se convertem em um gesto político de resistência e contestação. Assim, é proposta outra lógica de relacionamento entre a instituição e o artista, e também, de funcionamento do sistema artístico. Tudo isso no momento de expansão e profissionalização do mercado e da rede de galerias, como se procurou demonstrar. No caso da sexta JAC, o museu assume o papel quase de co-autor das obras, ao lado do artista, no sentido de que as obras não existiam antes da exposição e que estas são desenvolvidas no contexto da exposição, como consequência do ambiente e da experiência vivida:

A desconstrução do espaço, as intervenções agressivas e às vezes destrutivas, juntamente com a deserção da forma tradicional e canônica de

expor, a divisão e a organização hierárquica de obras de acordo com gêneros e estilos são consequências da invasão do artista no espaço da exposição. A forma de expor final é produzida por sua intervenção, mas também por uma estratégia curatorial específica, ou seja, há uma completa submissão do contexto da exposição à lógica das obras. (CALDERONI, 2011, p.70)¹⁰⁰

Segundo Irene Calderoni (2011), a relação entre a prática artística e as estratégias curatoriais podem ser abordadas a partir de três eixos: o tempo, o espaço e a instituição. Em relação ao espaço, as obras criadas no contexto da exposição são sintomáticas da rejeição, própria dos 1970, aos conceitos modernistas de artista e de instituição. Exemplo fundador dessa postura, o curador Harald Szeemann desafia as práticas econômicas e sociais estabelecidas no sistema artístico que, até então, impunham modos de produção e circulação de obras como objetos autônomos e suscetíveis às leis mercadológicas. As obras produzidas nessa outra lógica de relacionamento entre artista e instituição, nesse primeiro momento, devolvem ao artista o controle sobre sua obra e sua circulação.

A temporalidade efêmera das obras produzidas para um contexto expositivo específico se opõe à ideia da obra como um objeto permanente e durável. Quando a exposição é palco do processo de criação artístico, o significado da obra reside mais na própria operação artística ou no processo do que no resultado final. Ou seja, o resultado e a permanência da obra perdem relevância, e o caráter efêmero se opõe à lógica da obra como mercadoria. Não é de se espantar que nenhuma obra produzida durante a VI JAC tenha ficado para o acervo do MAC USP, já que a maioria delas era impassível de conservação, como se pode observar nas obras descritas anteriormente no capítulo 2 desse trabalho. O que resta, nesse caso, para ser preservado é apenas o registro documental dos processos e do ambiente da exposição.

As obras processuais, nas quais o gesto prevalece sobre o objeto acabado, transformam o museu em um ponto de encontro e um fórum de discussões, relevando os “mistérios” do processo artístico e tornando visíveis os mecanismos curatoriais e administrativos na instituição. Isso é acessível, posteriormente, a partir do catálogo documental que releva os rascunhos, projetos e processos das obras, as fases da

¹⁰⁰ *The deconstruction of the space, the aggressive and sometimes destructive interventions, together with the desertion of the traditional display canons, the division and the hierarchical ordering of works according to genres and styles are all consequences of the artist's invasion of the exhibition space. The final display produced by their intervention, but also by a specific curatorial strategy, that is, a complete submission of the exhibition context to the logic of the works.* CALDERONI, Irene: creating shows: notes on exhibition aesthetics at the end of the 60s. in: O'NEILL, Paul. Curating Subjects. Pp.70. Tradução da pesquisadora .

exposição como manifestação e textos críticos que evidenciam a experiência da exposição, diferentemente dos tradicionais ensaios historiográficos ou da crítica de arte.

No caso das políticas institucionais, a exposição experimental, como forma de investigação e produção de conhecimento, se torna um meio para mudar a relação entre artista e instituição. Por meio da seleção de artistas, ou no caso do MAC USP, do sorteio de lotes entre artistas ou invés de escolher obras, inaugura uma forma de relacionamento mais cooperativo, em que o curador posiciona-se como um colaborador do artista e de sua pesquisa:

O envolvimento do curador, entretanto, não é limitado a um função operacional, mas implica uma atitude geral de apoio à arte nova, uma tomada de posição que parte da tradicional objetividade do diretor de museu e se aproxima da cumplicidade de um militante crítico. [...] A figura do curador que surge no fim dos anos 1960, visa explicitamente a ser contaminada pelas práticas artísticas, e a obter um papel maior em suas dinâmicas processuais.¹⁰¹ (CALDERONI, 2011, p. 76-77)

Essa nova postura inaugurada por curadores como Walter Zanini, Harald Szeemann e Pierre Gaudibert se contrapõe à falsa noção da neutralidade do discurso científico sobre história da arte, na qual a exposição é somente um meio de apresentar o conhecimento do historiador para o público e não uma forma de investigação ou questionamento.

Entretanto, tampouco se pode afirmar que os Panoramas foram exposições organizadas nesse molde. A série de exposições teve, claramente, uma função específica dentro da instituição: refazer o acervo perdido em 1963. A presença de grandes nomes da arte moderna, a premiação, o sistema de convite e júri, tudo se organiza de modo a reestabelecer o museu dentro do circuito artístico brasileiro e, principalmente, a colaborar de modo decisivo para sua reestruturação.

Embora as exposições tenham se mantido durante toda a década de 1970 em um formato tradicional, atuando em parceria com o mercado, e expondo grandes nomes da arte nacional, não se pode negar sua importância fundamental para o reestabelecimento do MAM SP.

¹⁰¹ *The curator's involvement, however, is not limited to an operational function, but entails a general attitude of support for the new art, a side-taking which departs from the traditional objectivity of the museum-keeper and comes closer to the complicity of the militant critic. [...] The curatorial figure which emerged at the end of the sixties, explicitly aimed at being contaminated by artistic practices, and at playing a major role in their procedural dynamics..* Tradução da pesquisadora.

Também não se pode esquecer de que toda exposição sempre indica formas de ver e de se comportar. Uma exposição torna visível a divisão de poder e de conhecimento, colaborando assim para a escrita de uma determinada narrativa historiográfica.

Fazer exposições é fazer um público, a imaginação de um mundo. E, portanto, não é uma questão de arte para a arte, de arte para a sociedade, de poéticas ou políticas, mas sim uma questão de entendimento da política da estética e da dimensão estética da política.¹⁰² (SHEIKH, 2011, p. 182)

Assim, se a exposição constitui-se sempre em um posicionamento político, sendo a expressão de uma visão do estado, o espaço expositivo também pode ser um local onde é possível imaginar e propor outro mundo, outra lógica de funcionamento. A exposição pode ser entendida e explorada como um lugar de proposição de outras maneiras de ver, de agir, de se relacionar, de institucionalizar e de imaginar, possibilitando a visibilidade de outros imaginários para além dos cânones museológicos e mercadológicos. Para tanto, a figura do curador necessita ser repensada, e colocada fundamentalmente fora da lógica mercadológica.

A figura do curador que emerge das experiências expositivas nos anos 1960 e 1970 deve ser retomada para que seja possível pensar outras formas de aproximação da arte e dos artistas. O curador de hoje, para que a exposição possa ser um espaço de possíveis e de experimentação, uma plataforma crítica e propositiva, deve adotar uma postura mais próxima à do pesquisador e do artista:

Se, por outro lado, não estamos felizes com o mundo em que vivemos, tanto em termos de arte como em um senso maior, geopolítico, nós teremos que produzir outras exposições: outras subjetividades e outros imaginários.¹⁰³ (SHEIKH, 2011, p. 182)

Pode-se dizer, dessa maneira, que nos anos 1960 e 1970, muitos artistas se dedicaram a produzir outras formas de arte que pudessem interferir não só no campo estritamente artístico, no plano das ideias e da cultura, mas de alguma maneira

¹⁰²*All the exhibition making is the making of a public, the imagination of a world. It is therefore not a question of art for art's sake, of art for society, of poetics or politics, but rather a matter of understanding the politics of aesthetic and the aesthetics dimension of politics.* Tradução da pesquisadora.

¹⁰³*If on the other hand we are not happy with the world we are in, both in terms of the art world and in a broader geopolitical sense, we will have to produce other exhibition: other subjectives and other imaginaries.* Tradução da pesquisadora.

ressignificar sua própria realidade cotidiana e o contexto social e político em que estavam inseridos.

Nesse sentido, ter o museu, o “curador” e o espaço expositivo como aliados nesse processo foi fundamental. A atuação conjunta artista-instituição ou artista-curador permitiu a realização de experiências artísticas e expositivas com alto potencial crítico e questionador da realidade. A realização de exposições como a VI JAC, permitiu a proposição de novas formas de experienciar, não apenas a arte, mas o próprio cotidiano e a vida social. A proposta da convivência, da divisão do espaço, de interferência mútua, da arte entendida como processo e não como objeto passível de fetichização, traduzem, em alguma medida, os desejos de mudança social da época e a construção de uma lógica oposta a do regime militar.

A especificidade das experimentações tanto artísticas quanto expositivas nos anos 1970, traz outra questão: a atual retomada ou redescoberta dos artistas e suas obras desse período, agora em nova chave.

A princípio a inclusão desses artistas, obras e exposições experimentais dos anos 1970 dão visibilidade e soam como uma retratação da escrita de uma história da arte oficial e hegemônica. Entretanto, é necessário pensar criticamente sobre o entendimento e significado que está sendo construído nos dias hoje para essas experiências.

Ou seja, obras que foram produzidas dentro de um contexto específico, com uma intenção fundamentalmente contestatória – e, portanto de constituição efêmera, impassível de absorção mercadológica e de institucionalização – são hoje apresentadas de modo a reificar as noções de aura e de fetichização, são absorvidas pelo mercado e submetidas a especulações.

Dessa maneira, a construção do pensamento crítico, que é a chave para o entendimento e o relacionamento com essas obras e esses artistas, é descontextualizada e transformada em algo estático, sem nenhum potencial crítico. A produção de outra realidade e o desejo de provocar no espectador uma tomada de consciência podem se transformar em algo localizado num tempo e espaço determinados, esvaziando assim todo o potencial crítico desse período.

De acordo com Suely Rolnik (2009), a nossa atual experiência e percepção do mundo é intermediada por uma camada de imagens produzidas socialmente para condicionar as subjetividades aos desígnios do mercado – fenômeno que a autora nomeia de imagosfera. Nesse sentido, a incorporação da atuação vanguardista e

contestatória de artistas e exposições dos anos 1970, deveria ser avaliada e feita de modo a favorecer que a potência contestatória fosse, hoje, o disparador de questões sobre o contexto atual no qual a lógica mercadológica se firmasse, cada vez mais, como o principal sistema de valoração e legitimação artístico.

Hoje, entretanto, o cenário hegemônico não favorece. Os museus recentes dedicados à arte contemporânea e grandes exposições temporárias (bienais, trienais, quadrienais) de arte contemporânea internacional são criados a partir da arquitetura do espetáculo, como símbolos de poder e forma de atrair investimentos. Ou seja, perde-se, nesse contexto, o entendimento do museu como um lugar de contraposição da lógica mercadológica, de plataforma crítica e de local de experimentação possível, de construção de novos imaginários e subjetividades.

Frederico Morais (1975) afirma, sobre a relação entre o museu e o mercado, nos anos 1970, no momento imediatamente posterior ao *boom* do mercado em 1972:

O objetivo do museu não é o lucro, logo ele está livre para levar à frente, sem compromissos, sua ação cultural. O papel do museu no sistema das artes é de coordenação e suplementação. No entanto, não é isto o que se tem visto ultimamente. O museu, que deveria ser um moderador do mercado, funciona a reboco deste. Deixando de patrocinar a vanguarda, de lançar novos valores, cresce a mediocridade do mercado. Para se desenvolver horizontalmente o mercado precisaria avançar no tempo tentar chegar pelo menos à década de 1960. Mas não consegue porque na sua retaguarda o museu não cumpre seu papel. (MORAIS, 1975, p. 116)

Morais se refere, nesse trecho, à onda de exposições retrô, biográficas e repetitivas que se deu na rede de museus, galerias e bienais. Nesse período, como já foi visto, as obras dos artistas modernistas paulistas foram transformadas em fetiche, objetos de especulações financeiras. O discurso museológico, em muitos casos, favoreceu esse processo, reiterando a ideia do pintor-gênio, criando narrativas lineares e mistificadoras para a arte brasileira e o movimento modernista.

Em outras palavras, o processo de legitimação institucional e valorização mercadológica da arte moderna durante a década de 1970, de modo geral, ao invés de valorizar e favorecer a compreensão da arte da época provocou um distanciamento entre as práticas institucionais ligadas à arte moderna e às pesquisas artísticas de então. Salvo alguns casos, como o MAC USP e o MAM do Rio de Janeiro, a maioria das instituições

manteve-se alheia aos questionamentos da arte de então, continuando com práticas pautadas nos valores tradicionais.

Tendo isso em vista, faz-se necessário repensar criticamente a nova onda retrô que vivemos hoje, na qual obras e artistas dos 1970 são alvos de um súbito interesse da rede de galerias e museus. Segundo Ana Longoni (2009):

Aproximar-nos de uma compreensão das poéticas políticas dos anos 1960 que não desative sua potência, nem deixe óbvios seus limites, nem mitifique os seus alcances, implica nos determos nos transbordamentos que esses episódios supõem, tanto na história da arte como da política, e nos perguntarmos o que podem nos deixar de legado para inventar novas formas emancipatórias no presente, dentro e fora do território da arte. (LONGONI, 2009, p. 180-181)

A concepção modernista entende que a obra tem seu valor intrínseco e que, portanto, ela deve ser exposta em um espaço neutro e asséptico, com o mínimo de interferências possíveis. Nesse contexto, o curador seria um agente que atrapalharia a fruição da obra autônoma, pois a partir dos mecanismos de escolha, corte, seleção, iluminação e da disposição espacial das obras, ele se interporia entre a obra e o espectador.

Entretanto, no contexto atual, essa autonomia e fetichização das obras se dão muito mais a partir da sua circulação na rede de galerias e no mercado, onde não há contexto, curadoria ou pesquisa:

Consequentemente, o Mercado de arte é um exemplo extremo do que Marx chamou de fetichismo da mercadoria, o que quer dizer a crença no valor inerente de um objeto de arte, em que o valor é uma de suas qualidades intrínsecas.¹⁰⁴ (GROYS, , 2008, p. 45)

De acordo com Boris Groys (2008), a atuação crítica do curador, no contexto atual, deveria deixar claro o gesto curatorial e seus mecanismos para que provocasse reflexões e questionamentos. Assim, o trabalho do curador, atualmente, deve ser pensado na contramão desse processo de reificação de valores fetichizantes e da crítica modernista, principalmente quando esses valores tentam ser colocados sobre a

¹⁰⁴ *Consequently, the art market is an extreme example of what Marx termed commodity fetishism, meaning a belief in the inherent value of an art object, in value being one of its intrinsic qualities.* Tradução da pesquisadora .

produção crítica e experimental dos 1960 e 1970. A atuação crítica da curadoria, para tanto, poderia construir-se a partir de valores opostos a esses como a contextualização da produção e o suporte crítico e teórico para o entendimento das obras.

A curadoria de exposições pode, mirando-se no exemplo das exposições experimentais dos 1970, propor-se a fornecer condições para a visibilidade do projeto e do discurso curatorial e seus mecanismos. Abrindo o espaço do museu, e entendendo a exposição como um espaço de construção de conhecimento coletivo, de proposição de questões e de provocação do espectador, estimulando-o a sair de uma postura complacente, operando numa lógica oposta à da absorção passiva de imagens, discursos e narrativas, dominante no contexto atual.

A análise dos Panorama e das JAC dentro do contexto artístico, político e econômico durante as suas várias edições ao longo das décadas de 1960 e 1970, favoreceu a pontuação de seus mecanismos de corte, escolha, recorte, legitimação. Procurou-se com a análise comparativa contribuir para o debate acerca do estudo de exposições como forma de conhecimento e de análise crítica da história da arte.

Buscou-se também, com essa pesquisa, adensar o debate crítico acerca das análises das exposições atuais e sobre os conceitos sobre os quais as práticas museológicas e curatoriais são pensadas na atualidade. Dar visibilidade aos processos de concepção das exposições no MAC USP e no MAM – seus regulamentos, sua trajetória, os artistas e obras participantes, a relação entre o museu e o artista – e da inserção delas numa constelação de práticas experimentais e tradicionais com outras exposições e instituições. Para que, de alguma maneira, o cenário atual de redescoberta, institucionalização e valoração mercadológica desse período, também possa ser repensado criticamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Nelson (org.), **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: Da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBERRO, Alexander ; STIMSON, Blake (ed.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: MIT Press, 1999.

ALTSHULER, Bruce (org.). **Collecting the New: Museums and Contemporary Art**. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

_____. **Salon to Biennial: Exhibitions that made art history**. Londres: Phaidon, 2008.

AMARAL, Aracy. **Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burguer (1961-1981)**. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Mario Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo 1951-87**. São Paulo: Projeto, 1989.

AMIGO, Roberto; DOLINKO, Silvia; ROSSI, Cristina (org.). **Palabra de Artista: textos sobre arte argentino 1961-1981**. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010.

ARANTES, Otilia (org.). **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. (org.) **Mario Pedrosa - Obras Completas: Arte-educação, Escolas e Museu**. Vol.4.

ASSUNÇÃO, Thais. **Escola Brasil, depois dos dois pontos: uma experiência artística (e social) depois de 1968**. Dissertação (Mestrado em História Social), 2012.

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012

AUBART, François. **Harald Szeemann: Individual Methodology**. Zurich: JRP Ringier Editions, 2007.

BANCO SAFRA. **O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: catálogo**. São Paulo, 1990.

BASUALDO, Carlos.(org) **Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZZOLLA, Tobia; KURZMEYER.(ed) **Harald Szeemann: with, by, thorough, because, towards, despite; catalogue of all exhibitions 1957-2005**. Zurich: Voldemeer, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRODBECK, Anna Katherine. **“A Third Way”: Information (1970) and the International Exhibition of Contemporary Art from Latin America**. In: **Transnational Latin American Art from 1950 to Present Day**. Austin: University of Texas, 2009.

BUREN, Daniel. **Exhibition of an Exhibiton**. In: FILIPOVIC, Elena; VAN HAL, Marieke; OVSTEBO, Solveig. (org). **The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art**. Bergen: Bergen Kunsthall, 2010.

CALDERONI, Irene. **Creating shows: some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties**. In: O’NEILL, Paul (org). **Curating Subjects**. Londres: Open Editions, 2011.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CASSOU, Jean. (ed). **Art and Confrontation: the arts in the age of change**. Greenwich, Conn : New York Graphic Society, 1968.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN. **Arte de Sistemas: catálogo de exposição**. Buenos Aires, 1971.

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970**. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo: p. 131 – 174, 2008.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855 – 1985**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Mercado de Arte e Campo Artístico em São Paulo (1947-1980)**. Disponível em.

http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_13/rbcs13_06.htm.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte e Política: algumas possibilidades de leitura**. São Paulo: FAPESP, 1998.

FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (org.) **Thinking about Exhibitions**. Londres: Routhledge, 1996.

FERREIRA, Gloria. COTRIM, Cecília.(orgs.) **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____.(orgs.) **Escritos de Artistas: 1960 – 1970**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FLAVORANTE, Celso. **Arco das rosas: o marchand como curador**. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.

FISCHER, Hervé. **Theorie de L'art Sociologique**. Paris: Casterman, 1977.

_____. **L'histoire de L'art est Terminée**. Paris: Balland, 1981.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Território de Liberdade: um museu de arte contemporânea durante a ditadura militar no Brasil**. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Felecissimo de Camargo (org.) **Já! Emergências Contemporâneas**. Belém: EDUFPA/Mirante-Território Móvel, 2008.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Arte conceitual depois da arte conceitual**. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.) **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; MAC USP; AECID, 2009.

GREENBERG, Clement. **Estética Doméstica: Observações sobre a arte e o gosto**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GROYS, Boris. **Art Power**. Cambridge: MIT Press, 2008.

GUGGENHEIM MUSEUM. **Amsterdam Paris Dusseldorf**: catálogo de exposição. New York, 1972.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não-Objeto**. In: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 1960.

HEGEWISCH, Katharina; KLÜSER, Bernd. (org) **L'art de l'exposition: une documentation sur trente exposition exemplaires du XXe siècle**. Paris: Editions du Regard, 1998.

INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ARTS. **Art of Systems**: catálogo de exposição. Londres, 1974.

JAREMTCHUK, Daria. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), 1999. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1999.

_____. **Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais**. São Paulo: EDUSP, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The dematerialization of the art object**. Nova York: Praeger, 1973.

LONGONI, Ana. Dilemas pendentes: perguntas frequentes frente à recuperação dos conceitualismos dos anos 1960. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; MAC USP; AECID, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista História e Cultura Material**, São Paulo, p 9 - 42, 1993.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOULIN, Raymonde. **L'artiste, L'institution et le marché**. Paris: Flammarion, 1997.

_____. Le Marché et le histoire. In: MELO, Alexandre (org). **Arte e Dinheiro**. Lisboa: Assíro Alvim, 1994.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **I Panorama da Arte Atual Brasileira**: catálogo de exposição. São Paulo, 1969.

_____. **II Panorama da Arte Atual Brasileira**: catálogo de exposição. São Paulo, 1970.

.III Panorama da Arte Atual Brasileira: catálogo de exposição. 1971.

. IV Panorama da Arte Atual Brasileira: catálogo de exposição São Paulo, 1972.

.VI Panorama da Arte Atual Brasileira: catálogo de exposição. São Paulo, 1974.

.VII Panorama da Arte Atual Brasileira: catálogo de exposição. São Paulo, 1975.

.VIII Panorama da Arte Atual Brasileira: catálogo de exposição. São Paulo, 1976.

.IX Panorama da Arte Atual Brasileira: catálogo de exposição. São Paulo, 1977.

. X Panorama da Arte Atual Brasileira: catálogo de exposição. São Paulo, 1978.

. MAM60: catálogo de exposição. São Paulo, 2008.

. Panorama da Arte Brasileira: catálogo de exposição. São Paulo, 1997.

. Panorama da Arte Brasileira: catálogo de exposição. São Paulo, 1999.

NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: museu para a metrópole.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura), 2003. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2003.

OBRIST, Hans Ulrich. **A brief history of curating.** Zurich: JRP Ringier Editions, 2008.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PECCININI, Daisy. **Objeto na arte: Brasil anos 60.** São Paulo: FAAP, 1978.

RATTEMAYER, Christian. **Exhibiting the New Art: 'Op Loose Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969.** Londres: Afterall, 2010.

RESENDE, José. **Sobre Escultura.** In: Jornal Dois Pontos n.1. São Paul: novembro, 1973.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs). **Conceitualismos do Sul/Sur.** São Paulo: Annablume; MAC USP; AECID, 2009.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), 2011. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2011.

SHEIKH, Simon. Constitutive Effects: The techniques of the curator. In: O'NEILL, Paul (org). **Curating Subjects**. Londres: Open Editions, 2011.

STANISZEWSKY, Mary Anne. **The power of display: a history of exhibitions instalations at the Museum of Modern Art**. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1998.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Museu de Arte Contemporânea. **JAC-69**: catálogo de exposição. São Paulo, 1969.

_____. Museu de Arte Contemporânea. **5ª Jovem Arte Contemporânea**: catálogo de exposição. São Paulo, 1971.

_____. **6ª Jovem Arte Contemporânea**: catálogo de exposição São Paulo, 1972.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil** v1 e v2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____. **Tendências da Escultura Moderna**. São Paulo: 1971.

_____. Problemas museológicos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 jan. 1964. Suplemento Literário.

_____. Os museus e os novos meios de comunicação. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 7-03-76.

_____. O Colóquio de Museu em Bruxelas. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 07-04-1970.

_____. A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27-03-77.

_____. Novo Comportamento do Museu de Arte Contemporânea. **Revista Colóquio Artes**, Lisboa, dez de 1974, vol.16, nº 20, p. 70-71.

Periódicos:

REVISTA USP, São Paulo, nº52: Universidade de São Paulo, 2001-2002.

Manifesta Journal nº11, The Canon of Curating. 2010/2011.

Índex, Barcelona, nº2: Museo de Arte Contemporaneo de Barcelona, 2011.

Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 25, nº 49, junho de 2005.

Arquivo MAC USP:

Dossiê V Jovem Arte Contemporânea. Fundo MAC USP.

Dossiê VI Jovem Arte Contemporânea. Fundo MAC USP.

Dossiê Acontecimentos 1972. Fundo MAC USP.

Dossiê Ambiente de Confrontação. Fundo MAC USP.

Dossiê ICOM. Fundo MAC USP

Dossiê CIMAM. Fundo MAC USP.

Arquivo MAM SP:

Dossiê Panoramas da Arte Brasileira.