ISSN 2236-0719

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Setembro 2013

CBHA

Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

A reflexão crítica como estratégia e proposição da Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP, nos anos 60 e 70

Silvia Meira - MAC-USP

Resumo: A partir dos anos 60, experiências diversas expandiram o campo da linguagem artística: num modo diverso de inscrição, as práticas artísticas projetam uma mudança no rumo da história e da crítica das artes. A pesquisa trata de buscar uma compreensão desse período em que "a obra se transforma em um meio mais do que um fim", através das exposições do MAC-USP. A JAC revelou essa prática artística que inaugurou a caracterização de uma reflexão crítica como estratégia e funcionamento da proposição artística (ação, presença, regras do uso, relações, intermediação, desdobramentos e statements). As novas gerações de artistas começam a utilizar o sistema oficial da cultura, o museu, para discutir o processo artístico enquanto arte. A ferramenta principal de elaboração deste estudo foi analisar como o museu, promotor de tais manifestações, acolheu a produção artística dessa época.

Palavras-chave: Walter Zanini, Museu de Arte Contemporânea, Arte Conceitual.

Abstract: Since the 60s, several experiences expanded the field of artistic language: a different way of subscription, artistic practices project a change in the course of history and criticism of the arts. The research comes to get an understanding of the period in which “the work turns into a means rather than an end”, through the exhibitions of the MAC-USP. The JAC revealed that artistic practice that inaugurated the characterization of critical reflection as a strategy and operation of artistic proposition (action, presence, rules of use, relationships, intermediation, developments and statements). The new generations of artists begin to use the official system of culture, the museum, to discuss the artistic process as art. The principal tool of elaboration of this study was to analyze how the museum, promoter of such events, hosted the artistic production of that era.

Keywords: Walter Zanini, Contemporary Art Museum, Conceptual Arts.

O Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP, a partir dos anos 60, dá continência a uma série de propostas artísticas que transgrediam as categorias estéticas tradicionais. As Exposições da Jovem Arte Contemporânea (JAC), que começam a ocorrer no MAC, em 1963, indo até 1974, apresentavam inusitadas formas de arte marcando um espaço, no lugar privilegiado do museu, do espírito da

vanguarda. As diretrizes deste museu, como um agente cultural ativo e como um lugar para a liberdade, foram determinadas pelo professor Walter Zanini, que pretendia torná-lo um espaço dinâmico e atrativo para a sociedade e revelador de novos valores para a arte, que já despontavam na Pauliceia.[1]

A JAC era alheia à filosofia de consagração típica dos salões tradicionais e era uma fórmula de renovação para o acervo encontrada por Zanini.[2] Os júris (comissões de seleção e premiação) da época, com seus critérios estetizantes, limitavam e padronizavam o aspecto do que se colocava em exposição. Através de suas escolhas ou cortes, eles criavam uma visão distorcida da arte. Segundo Amelia Toledo,[3] "a confortável ordem estética das aparências, almejada por alguns seria um retrato falso ou superficial da situação do mundo". O MAC tentava estabelecer critérios que pudessem atender a esses novos estágios da linguagem artística que se impunham enquanto criatividade.

José Geraldo Vieira[4] menciona que a VI exposição da JAC, em 1972, propôs-se realmente a diversificar a norma, código ou paradigma das estratégias artísticas, erguendo na categoria das Letras, "A Incoerência e o Absurdo" como instrumental, apresentando confecções esdrúxulas como elementos de protesto e de provocação, disciplinados ou anárquicos; verdadeiros laboratórios de pesquisa operacional, centrifugando artistas, críticos e públicos.

[1] Zanini (1994, p. 317).
[2] Zanini (1969).
[3] Idem p. 13.
[4] Idem p. 15.

As práticas artísticas da JAC vão expandir o conceito instituído de arte procurando integrar ações cotidianas, o campo do ordinário, do social e do político ao ambiente museológico. Esta era também uma estratégia de enfrentamento para o período de autoritarismo e censura, frente a implantação da ditadura militar no Brasil.

Para os olhos dos conservadores, menciona Daria Jaremitchuk,[5] a atitude de acolher trabalhos inadequados em um museu, foi pioneira e corajosa, mas representava uma ameaça às obras primas do acervo. Desde seu primeiro regimento, a JAC já previa a inclusão da categoria *criações afins,* permitindo o lugar de confronto da produção artística das novas gerações. Zanini menciona no catálogo: "não deixam de ser numerosos os objetos, estruturas espaciais e a utilização de materiais tecnológicos na arte de hoje".[6]

Introduzindo questões temáticas como *Consumo de uma situação artística,* a V JAC, em 1971 em um catálogo/ sacola, colocou um texto do escultor americano Carl André com as perguntas: "Quem é artista?", "O que é arte?", "Que é valor artístico?", "Qual a relação entre Arte e Política?" e "Por que eu continuo?".[7] As alternativas de resposta apresentadas eram as seguintes:

A - A arte é o que o artista diz ser arte.
B - A arte é o que o critico diz ser arte.
C - A arte é o que o artista faz.
D - A arte é o que traz dinheiro para o artista.

[5] Jaremitchuk (1999, p.7)
[6] Zanini (1967).
[7] No catálogo da V JAC estão os subtítulos das questões enunciadas perguntas e respostas de Carl André, da revista VH101, n.1, Paris, 1970, p.105-106.

E - A arte não é nada disso, é alguma coisa disso, é tudo isso ao mesmo tempo.

A V JAC denunciava a desordem do contexto arte que em diferentes níveis segue presente hoje no sistema da arte.

O texto de Zanini de apresentação da VI exposição da Jovem Arte Contemporânea menciona que "o objetivo fundamental da exposição era deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos artísticos, e, provocar uma tomada de consciência da significação desses processos".[8] O espaço reservado à exposição foi dividido em lotes, a serem ocupados por sorteio pelos artistas inscritos, com um prazo de 8 dias para a montagem do que iria constituir sua manifestação/exposição. O MAC acolhia os meios expressivos que os artistas julgavam os mais adequados: artes plásticas, vídeo, fotografia , música, expressão corporal e obras gráficas sem acabamento.[9] Foram exigidas de todos os participantes suas propostas por escrito, evidenciando as intenções básicas de seus trabalhos. Entre as condições de participação, a verificação dos programas de trabalho e até eventuais cancelamentos de lotes, eram previstos no regulamento.

As atividades propostas nas exposições da JAC enfatizavam o momento da experiência artística: obras abertas que se desenvolviam em diversas etapas, chamando ativamente a atenção e intervenção do espectador. Este, para apreendê-las, acompanhava as transformações ocorridas, em situações de diálogo uns com os outros, em

[8] Zanini (1972).
[9] Idem p.2.

propostas que se dirigiam aos sentidos e à mente através de troca e envolvimento com o meio ambiente. A criação de uma cultura participante dos problemas da realidade brasileira[10] era uma das ideias comuns aos artistas que, em um tipo de ocupação, começam a criar experiências coletivas e anônimas, a partir de materiais perecíveis, numa pratica ligada ao provisorio.

Em diversos contextos, os processos experimentais dos artistas disseminavam a "**ideia de que fazer arte não era mais fazer obra**".[11] Grande parte das produções, de 1972 e 1973, apresentaram-se como:[12]

Ambientes de confrontação com um laboratório de atividades e propostas teatrais onde o público realizava debate com os atores em uma participação interativa nos *ambientes* projetados.Ou ainda o lote *O Desenho Machucado* de Anésia Pacheco e Chaves, em 1972, onde havia a mutilação do objeto artístico pelo publico. O lote *O Boi Encantado* de Paulo Fernando Novaes, no mesmo ano, apresentava o processo natural de putrefação da carne, incomodando o público com olfato, e gerou um abaixo-assinado, solicitando a remoção da carne. Alguns ingeriram a carne nutrindo a alma com o objeto de arte.

Acontecimentos através de experiências lúdicas e críticas, como o ambiente de paredes flexíveis de tecido

[10] A obra deixa de ser estática no instante que se encontra aberta a transformações por intermédio da atuação do público

[11] O Professor Zanini, em debate promovido pelo *Estado de S. Paulo*, em 17 de setembro 1972, menciona arte conceitual vivencial como sendo uma arte em que os artistas não visavam mais a "durabilidade da obra [...] mas trabalham no sentido da pesquisa, mais envolvidos com experiências sociais [...]".

[12] Deve-se mencionar a precariedade dos registros e referências para que se pudesse aprofundar a análise histórica.

organdi, de Amélia Toledo, em 1972. A Equipe Centopeia, de 1973, trabalhou em movimentação sobre o caminhar e novos rumos do fazer artístico. Em 1974, houve a experiência diante do conceito nó (estorvo, empecilho, embaraço, dificuldade, impedimento...) de Regina Vater.

Estruturas para o humor, como *O Sorriso da Monalisa* imobilizada por Aldir Mendes de Souza e libertada no performance/acontecimento por Circe Bernardes de Andrade, em 1972.

Núcleo pensante, espaço aberto para coleta, veiculação e invenção de ideias. *Pense, pode ser para você uma nova experiência*, de Donato Ferrari, em 1972, acentuava a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos. As construções poéticas de Júlio Plaza, em 1974, também partiam deste procedimento.

Descobertas e reconstituição do corpo, Flagelação, de Petr Stembera, em 1974, e *Approaches*, de Maria Michalowska, em 1973, que faziam a constituição de perfis através da mistura de sua imagem à própria sombra.[13]

De certa maneira o MAC funcionou como enorme palco para um psicodrama, em que os resultados das realizações foram chamados muitas vezes de “confusão” ou “ascensão social do lixo”, os artistas tachados como “meninos mal educados” e o evento “uma festa informal”.[14]

Apresentando ações e criações afins não filtradas pelo tempo, nem pelo julgamento crítico,[15] a JAC permitiu um largo confronto das gerações emergentes. As exposições,

[13] Freire (1999, p. 118).
[14] Jaremitchuk (1999, p. 103).
[15] Idem, p. 12.

pioneiras em ativar formas de arte em formação, ao expor e dar acesso a cenas improvisadas, alheias ao contexto habitual da arte, aproximaram os artistas e colaboradores, desafiaram o discurso conhecido e logo se tornaram local de revelação de poéticas dinâmicas e instigantes.

O espaço operacional aberto aos novos talentos *das Jacs*, no MAC, como o professor Zanini gostava de se referir, tinha como estratégia a interação e a coprodução, rejeitando uma arte autoral, que privilegiava o talento, a habilidade individual e a autoexpressão. Através de chamados *não objetos de arte*, "processos desenvolvidos no envolvimento com a realidade cotidiana", a arte se inseria em lugares-comuns e situações do dia a dia,em sistemas pertencentes à estrutura da ciência social".[16]

A JAC tentava afetar/transformar o espaço no qual a arte era apresentada/realizada também com a criação de um espaço-fórum, local de questionamentos, debates, dinamizações, perturbações, provocações, recusas, contrausos, ficções, críticas e anti-instituições; um lugar de circulação de informação de caráter transformadora[17] do regime da arte. No Rio de Janeiro, os artistas já defendiam o resgate da experiência fenomenológica e a participação do público. Sem dúvida, a obra e as ideias de Ferreira Gullar no campo teórico são as que mais criavam sentido para esses processos.

A expressão o *MAC do Zanini*, como se referiam os artistas, espelhava uma mudança no perfil e nas diretrizes deste museu como um tempo/lugar, que animou os

[16] Zanini (1974, p.4).
[17] Freire (2012, p. 37).

estudantes, com programas que incluíam uma diversidade de atividades e exposições incomum ao caráter museológico. Tais desdobramentos hoje pertencem à história do MAC e à história das atividades pioneiras de vanguarda dos anos 60, no Brasil.

"Os críticos na época, quase não subiam a rampa, e quando fizeram não entenderam nada", mencionava Zanini.[18] A imprecisão do que iria se considerar arte e a controvérsia quanto à estratégia imaterial dos suportes artísticos apresentados, era motivo de preocupação para o professor Zanini.

Deve-se ter em mente o choque que esse formato, ligado a uma materialidade provisória, sem um valor material ou de estima agregado, instalava com as distintas situ(ações).[19] Essas exposições, colocando em circulação uma infinidade de trabalhos com intenção artística, provocaram uma mudança na percepção do museu como um 'templo' ou espaço de sacralização. A atitude do museu diante desses novos canais de atividade criadora contribuía diretamente na configuração desses processos, opondo-se a ideia clássica do museu como um local de colecionismo e se transformando em uma 'casa de experiências'.[20]

Os festivais Fluxus, nos anos 60, já promoviam internacionalmente eventos com "trabalhos que tinham em sua base uma qualidade não preciosa, frequentemente

[18] Freire (1999, p. 24).
[19] Atania (2012, p.33).
[20] Pedrosa (1995, p. 295).

humorísticos e provocantes".[21] Eram voltados à pesquisa de conceitos, linguagens e significados, às margens dos padrões estabelecidos como artísticos, atividades que situam seus integrantes na história do surgimento de novas linguagens artísticas.

Através da JAC, abriu-se uma extensa rede de trocas e de criação coletiva, cujo volume de obras foi imenso. Mais de 500 artistas foram registrados e cerca de 2.000 itens, entre documentos e obras coletados de mostras, que apontaram para uma série de questões especificas dessa produção artística, como menciona Cristina Freire, em seu livro *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*[22] – pesquisa que delineou a situação desta coleção dentro do MAC, no eixo Arte Conceitual.

A transitoriedade dos meios utilizados pelos artistas (objetos realizados a partir de xérox, offset, cartões postais, carimbos, livros de artista, poesias visuais, fotografias, fitas K-7, vídeos e tantas outras mídias) para a realização de suas proposições extrapolava os limites das linguagens dificultando o registro documental e informativo devido ao ecletismo dos suportes. Os objetos, textos, imagens e depoimentos resultantes destes atos tornaram-se, contudo, memória e registro de proposições que foram postos, a partir da década de 1980, no âmbito institucionalizado. Assim, tornaram-se reféns de procedimentos museológicos tradicionais e se afastaram de sua origem, menciona ainda Freire em seu livro.

[21] Hendricks (2002, p.15).
[22] Freire (1999, p. 25).

Circulação de um universo liberto

Frequentemente, Zanini conduzia a indagação "se ainda é arte, a que se referem".[23] Cético, menciona no catálogo do MAC, em 1974, "a experimentação sem duvida é uma qualidade mestra desta atividade humana que teimamos em chamar arte". Parece que até hoje existe uma distinção sobre esses trabalhos ao serem considerados como desqualificados de características físicas e inscritos em sistemas experimentais.

Os diversos registros arte, com objetos, ações e ambientes, produtos decorrentes de tais exposições, contudo, não foram absorvidos, nem bem interpretados pelos sistemas oficiais, suscitando inúmeras discussões e desafiando a lógica das "não obras".[24]

A circulação de informação se transformou, nos anos 70, em fator preponderante, menciona Julio Plaza:[25] "a intermediação, a comunicação ilimitada e a interdisciplinaridade permeavam essas linguagens" e eram responsáveis pelas situações limites na demarcação de um trabalho como *artístico.* O artista se tornava alguém que, antes de criar objetos artísticos, interferia na percepção da realidade. O lugar de exibição/eventos do museu, ao receber e circular as novas propostas, transformou-se em local de "dar a entender o que era arte".

Esses artistas procuraram afirmar, no início dos anos 60, a ideia que, "para uma obra ser considerada

[23] Zanini (1974, p. 2).
[24] Atania (2012).
[25] Julio Plaza (apud BARCELOS, 2008).

arte, bastaria a sua exposição em uma instituição de arte e sua consequente legitimação, mas nota-se que a institucionalização da arte não se dá apenas em instituições culturais. Mais complexa, a obra tem que ser entendida para ser consumida, incorporada ao repertório de modelos conceituais e modos de percepção, moldando interesses e critérios de juízo crítico".[26]

Lembramos que, naquele momento, o MAC se configurava como um dos poucos locais onde os experimentos envolvendo imposturas em relação à noção instituída de arte eram aceitos acolhendo as criações individuais e coletivas.[27] A característica fundamental da arte do final dos anos 60 e início dos anos 70, para Zanini, era sua forma lúcida e coerente de integração aos demais vetores daquela sociedade e a participação direta nessa evolução contextual, através da tentativa de liberar a arte do conceito "artístico".[28] Não eram obras nascidas de um preconceito estético, mas da experiência vivida de outra *démarche* (modo de andar) artística.[29]

Existiram várias distinções nos conteúdos programáticos dos artistas que participaram das exposições da JAC, como importantes pontos comuns, que delineiam, hoje, algumas das características da *Arte Contemporânea*: o artista como crítico e curador, a participação ativa do publico, a obra como um evento, intervenção aleatória no meio ambiente; projetos realizados em locais ermos e inacessíveis; projetos experimentais de vídeo-arte como

[26] Idem, p. 85.
[27] Freire (1999, p. 25).
[28] Restany (1975, pp. 17-24).
[29] Julio Plaza apud Barcellos (2008, pp. 50-59).

o de 1974, *Passages*, de Anna Bella Geiger; projetos envolvendo o corpo em performance; a fotografia como obra-documento, ou ainda instalação de conceitos, através da linguagem, como o da palavra META, criando novas palavras como *Meta-informa-ação, Meta-Reformação, Meta-Fome-Ação, Meta-Informa-Reação, Meta-Forma-Ação, Meta-Informa*, de 1972*,* da Equipe C-30 coordenada por Vlavianos.

As exposições da JAC,[30] como um lugar marginal, contribuíram para furar o cerco imposto pela crítica e pelo mercado de arte brasileiro, onde cultura, arte e história moldavam interesses específicos. Ao instaurarem "a obra que se transforma em um meio mais do que um fim", revelaram uma prática artística caracterizada pela reflexão crítica como estratégia e proposição, e fundamentaram características do agenciamento da arte na cultura contemporânea.

Referências Bibliográficas:

ATANIA, Emanuelle Schneider. *Influxus: ressonâncias Fluxus no acervo do MAC-USP. 2012*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04042013-093542/>. Acesso em: 2013-09-22.

BARCELLOS, V. C. *Arte Pública: um conceito expandido.* In: ALVES, J. F. (org.). *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artofolio e Editora da Cidade, 2008.

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

[30] As diversas proposições que utilizavam os mais variados meios tecnológicos e computadores, projetos realizados em locais ermos e inacessíveis, representavam algumas das principais características desta arte subversiva. Seus criadores, como Julio Plaza, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Regina Vater, Bem Vautier, Vostell, Luis Camnitzer, Dick Higgins, Antoni Muntadas, Friederike Pezold, compartilhavam suas propostas no MAC da USP.

_____. *Hervé Fischer no MAC USP: Arte Sociológica e Conexões*, São Paulo: MAC-USP, 2012.

HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (What's Fluxus? What's Not! Why)*. Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

JAREMTCHUK, Daria. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP. Dissertação de mestrado*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

MATOS, L. *Museu Contemporâneo de Arte: lugar de privilegiado e ambivalente da crítica*, tese de mestrado do Instituto de Artes da UERJ, 2007.

PEDROSA, M. *Arte Experimental e Museus*. In: ARANTES, *O. Política das Artes – Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995.

RESTANY, P. *L´art Bresilien dans les sables mouvants*. Milão: Domus, 1975.

ZANINI, W. Apresentação. In: JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA, 2. Catálogo. Porto Alegre: Margs; São Paulo: MAC-USP, 1969.

_____. Apresentação. In: JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA, 6. Catálogo. São Paulo: MAC-USP, 1972.

_____. *A Exposição Jovem Arte Contemporânea*. Paris: Revista VH101, n.1, 1970.

_____. Apresentação. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Prospectiva 74. Catálogo. São Paulo: MAC-USP, 1974.

_____. *Duas décadas difíceis: 60 e 70*. In: AGUILAR, Nelson (Org.). Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.