



**A Sexta Edição da Jovem Arte Contemporânea: do incentivo às novas poéticas experimentais à inconsistência do discurso crítico**

**The Sixth Edition of Jovem Arte Contemporânea: from Incentive to Experimental Poetics to the Inconsistency of Journalistic Criticism**

Dra. Almerinda da Silva Lopes

Como citar:

LOPES, A.S. A Sexta Edição da Jovem Arte Contemporânea: do Incentivo às Novas Poéticas Experimentais à Inconsistência do Discurso Crítico. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.154-174, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/736/695>>

Imagem: *Vista geral da montagem final da exposição da VI JAC*, out. 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini (Studio Um). Acervo/Fundo: MAC/USP (Detalhe).

## A Sexta Edição da Jovem Arte Contemporânea: do incentivo às novas poéticas experimentais à inconsistência do discurso crítico

The Sixth Edition of Jovem Arte Contemporânea: from Incentive to Experimental Poetics to the Inconsistency of Journalistic Criticism

Dra. Almerinda da Silva Lopes\*

### Resumo

O texto discorre sobre o incentivo dado pela administração de Walter Zanini às práticas experimentais e conceitualistas na sexta edição da *Jovem Arte Contemporânea* (1972), promovida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A isenção de júri de seleção e de pré-requisitos, e a liberdade de criação concedida aos participantes, se por um lado confirmavam a atualidade do pensamento e a coragem daquele dirigente, por outro, a heterogeneidade, efemeridade e caráter inusitado das propostas encontrariam dificuldade de recepção por parte da retrógrada e agonizante crítica jornalística, que protestaria contra a instituição e os organizadores do evento.

### Palavras-chave

Arte Contemporânea, Crítica de Arte, Experimentalismos, Arte Conceitual, Museus.

### Abstract

The text is about the encouragement given by the administration of Walter Zanini to the experimental and conceptualist performances, at the sixth edition of the Young Contemporary Art (1972), promoted by the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo. The jury waiver selection and prerequisites, and the creative freedom granted to participants, on the one hand confirmed the actuality of thought and the courage of that ruler, on the other hand, heterogeneity, ephemerality and unusual character of the proposals would find difficulty of reception by part of the retrograde and agonizing journalistic criticism, that would protest against the institution and the event organizers.

### Keywords

Contemporary Art, Art Criticism, experimentalism, Conceptual Art, Museums.

## Considerações preliminares

No texto de apresentação do catálogo da *Jovem Arte Contemporânea* (JAC-6, 1973), Walter Zanini ressaltava que, desde que assumiu a direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963), empenhou-se para “tornar possível uma ampla e direta vinculação do artista com a instituição (...) e uma nova fórmula de aproximação com o público (...), questão essencial para a sobrevivência dos museus de arte contemporânea”. Essa forma de atuação foi apresentada por ele, quando de sua participação da reunião do *Conselho Internacional de Museus de Arte Moderna*, na Polônia, realizada pouco antes. Por seu ineditismo, esse ambicioso projeto de construção de um novo conceito de museu gerou acirrados debates, indagações e estranhamento entre as destacadas autoridades que participavam do evento internacional.

Em publicações feitas algum tempo depois, Zanini atribuiria tal reação à incerteza e temeridade que qualquer proposta de mudança ou de abertura ao novo acarreta. Observava, ainda, ser preciso romper com duas ideias correntes: a de que a função dos museus concentra-se na guarda e conservação das coleções; que a competência dos dirigentes dessas instituições se resume na mera execução de trabalhos burocráticos.

Determinado e consciente dos objetivos que se propunha alcançar, aquele gestor não mudaria o foco de sua atuação, até porque, na época em que participou do supracitado evento internacional, o Museu universitário da USP, já era a instituição cultural mais ativa do país, envolvendo em suas atividades a participação de artistas e do público.

Não obstante a escassez de recursos financeiros e de pessoal de apoio técnico para o desenvolvimento de propostas de diferentes naturezas, esse obstinado diretor atuaria como o regente de uma equipe afinada e compromissada. Hábil no diálogo que estabelecia com assessores, artistas e colaboradores, e no incentivo à troca de experiências e compartilhamento de ideias com os mesmos, isso facultaria a Zanini superar adversidades e concretizar projetos, que pela sua ousadia e ineditismo, chocariam boa parte da crítica jornalística, como veremos adiante.

A reconhecida capacidade intelectual desse historiador e professor somada à desenvoltura com que transitava pelo circuito internacional foram ingredientes importantes para aproximá-lo de artistas, teóricos e destacados dirigentes de museus brasileiros e estrangeiros. Em muitos casos, os laços de amizade que se estabeleceram entre eles perduraram por toda a vida.

Além de participarem de importantes exposições de arte contemporânea, os artistas, incentivados por Zanini, transformariam o MAC da USP no principal catalisador, no país, das novas linguagens artísticas surgidas de modo especial a partir da segunda metade do século XX, algumas das quais apenas começavam a despontar. Além de colaborarem na organização dos eventos, os artistas tornaram-se partícipes de ações que transformaram essa instituição museológica em verdadeiro laboratório aberto à investigação e à reflexão.

O investimento e incentivo às novas práticas experimentais e processuais acabariam por gerar polêmica, incompreensão e ataques frequentes àquele diretor, que precisou usar de resignação e sabedoria para rebater impiedosas críticas de conservadores pessimistas. Alguns se referiam às novas poéticas como “modismos passageiros”, e que, segundo eles, conflitavam com a magnitude do acervo angariado pelo MAC. Outros conjecturavam que, sua acolhida no Museu, punha em risco a integridade da coleção, que, no início da gestão daquele professor, compunha-se exclusivamente de objetos artísticos convencionais, com amplo predomínio da pintura.

Se por um lado os embates renegavam a larga experiência, vivência e conhecimento artístico de Zanini, por outro, atestavam o caráter retrógrado e agonizante da crítica jornalística, que não via com bons olhos a

precariedade dos materiais empregados pelos artistas, a efemeridade das proposições de caráter conceitualista e experimental e a consequente mudança da relação público/obra, que passava a integrar o estatuto da arte.

As contestações não evitariam, porém, que os eventos promovidos pelo MAC ampliassem cada vez mais o incentivo a práticas contemporâneas, de autoria de brasileiros e estrangeiros, que na época sequer constavam do alfabeto artístico. Ao contrário daquilo que alguns aventavam o apoio às novas poéticas não significava que revelasse a direção do Museu menor apreço pelas obras geradas por processos convencionais ou desistisse de investir na ampliação de tal acervo. Basta citar que usaria de diferentes estratégias para ampliar o acervo e para sanar as lacunas existentes no legado artístico doado por Francisco Matarazzo Sobrinho à USP. Como pesquisador e professor de história da arte da Universidade, Zanini sempre se referiu à coleção de arte moderna como de excepcional qualidade e exaltou a sua importância como subsídio ao ensino e à pesquisa acadêmica.

As minguadas verbas destinadas a novas aquisições exigiriam que aquele diretor recorresse a estratégias criativas para suprir a ausência de emblemáticos ícones da arte nacional e estrangeira no acervo do MAC. Atento ao que ocorria no mundo artístico e bem informado sobre o mercado, conseguiria evitar que emblemáticos trabalhos de autoria de brasileiros saíssem do país negociando a compra diretamente com os artistas; solicitando a aquisição de obras a empresas e a colecionadores para doação ao Museu.

Ao tomar conhecimento que empresas negociavam a compra de obras para instituições estrangeiras, Zanini interferiu algumas vezes nas transações, pleiteando a contemplação também do Museu universitário. Obteve resultados positivos, como ocorreu, por exemplo, ao solicitar à Companhia Souza Cruz, que uma das pinturas de grandes dimensões, integrante da microssérie adquirida ao artista pernambucano João Câmara, para doação ao Museu de Toronto (Canadá), não seguisse para o exterior e fosse integrada ao acervo do MAC. Sensibilizada com a reivindicação de Zanini, a empresa doaria ao MAC a pintura denominada *Uma confissão* (1972), crítica mordaz às mazelas da ditadura militar.

Embora esse não fosse o único caso em que o Museu foi agraciado com importantes ícones da história da arte, graças à habilidade e perspicácia daquele diretor, deixamos de aprofundar o assunto, por não ser esse o principal foco deste estudo.

Com o mesmo objetivo de atualizar o acervo, incentivar e difundir as novas propostas criativas criou, logo nos primeiros meses de funcionamento do MAC, dois importantes eventos seriam realizados em anos alternados: *Jovem Desenho Nacional* e *Jovem Gravura Nacional*. Confirmava, assim, o apoio à profissionalização dos artistas, em especial àqueles ainda não devidamente estabelecidos, intermediando a venda de obras em suportes de papel – geralmente de menor interesse por parte dos colecionadores e, por isso, vendidas a preços mais reduzidos que a pintura. A concessão de prêmios-aquisição aos contemplados no evento, permitiria integrar importante legado à coleção institucional.

Zanini realizou, ainda, inúmeras exposições itinerantes de recortes específicos da coleção do MAC e, posteriormente, também das obras que participaram das diferentes edições da *Jovem Arte Contemporânea* - evento que a partir de 1967 iria substituir o *Jovem Desenho Nacional* e a *Jovem Gravura Nacional*. Tais mostras distenderiam os limites físicos do Museu circulando por inúmeros espaços culturais de capitais brasileiras e municípios do interior.<sup>1</sup> Transportadas em veículo da própria Universidade ou de trem, reconhecidas obras do acervo da instituição chegariam a localidades que, na maioria dos casos, não dispunham sequer de museus ou de espaços culturais específicos, o que não impediu que fossem vistas e contribuíssem para aprimorar a sensibilidade e a educação estética de indivíduos de diferentes faixas etárias e níveis sociais. Ali seriam expostas tanto em museus quanto em espaços alternativos, facultando, assim, o acesso ao acervo de um

público que certamente não teria condições de se deslocar até à capital paulista para fruir de obras de tal calibre.

### Da criação do MAC ao “Museu do Zanini”

Mesmo que o assunto já tenha sido amplamente analisado, não parece ser demasiado abrir aqui parênteses para pontuar alguns aspectos da fundação do primeiro Museu universitário no Brasil e da administração daquele que foi por longo tempo a alma da instituição.

A criação do MAC (em abril de 1963) deu-se após a decisão do industrial ítalo-brasileiro, Francisco Matarazzo Sobrinho (ou Ciccillo), de doar à Universidade de São Paulo (USP) sua coleção particular de arte e a da esposa Yolanda Penteado, as quais integraram o acervo do Museu de Arte de São Paulo, desde sua criação no final da década de 1940. A transferência das obras para a USP ocorreu em setembro de 1962 e poucos meses depois era doado à mesma instituição o restante do acervo do MAM, inclusive as obras angariadas com as premiações das edições iniciais da Bienal Internacional de São Paulo (criada em 1951 também por Matarazzo, e da qual o empresário exerceria o cargo de Presidente, até à morte ocorrida em 1977).

A criação de um Museu de Arte Contemporânea por uma universidade pública era uma experiência inédita e única, especificidade que exigia a definição de um projeto diferenciado de atuação, em sintonia com os novos tempos, e um administrador com ideias arrojadas e profundo conhecedor de arte, capaz de construir um novo conceito de museu.

Vale lembrar que, pouco antes da criação do Museu de Arte Moderna por Matarazzo, outra instituição havia sido fundada na capital de São Paulo pelo empresário das comunicações Assis Chateaubriand (1947). Embora residisse no Rio de Janeiro, ao criar o Museu de Arte de São Paulo (MASP) esse empresário entrava na disputa de poder com Matarazzo, o que acabaria se revelando extremamente favorável às artes. Basta citar que o investimento do astuto Matarazzo não pararia por aí, tornando-se o centro das atenções do cenário artístico mundial, ao criar, pouco depois, a Bienal Internacional de São Paulo (1951), megaevento internacional vinculado ao MAM.<sup>2</sup>

A radical decisão de Ciccillo Matarazzo de retirar do Museu de Arte Moderna as citadas coleções e doá-las à Universidade de São Paulo, motivada por problemas financeiros - mas segundo alguns, também por divergências com seus colaboradores -, levaria à derrocada da instituição museológica por ele fundada, o que era no mínimo curioso. Essa crise gerou também a ruptura entre o MAM e a Bienal, sendo instituída pelo mesmo empresário a *Fundação Bienal de São Paulo*, que passaria a ser responsável, a partir daí, pela promoção, organização e gestão do megaevento.

Quando da criação do MAC, a USP não dispunha de imóvel para tal finalidade, nem tampouco de local apropriado para abrigar as coleções doadas por Matarazzo à instituição. Assim, o próprio mecenas cedeu em comodato à Universidade um espaço no terceiro andar do edifício sede da Bienal, no Parque do Ibirapuera, para o funcionamento do novo Museu, cabendo ao Reitor da comodatária definir e administrar a gestão do mesmo. Era nomeado, pouco depois, para dirigir o MAC o jovem professor Walter Zanini (1925-2013), que acabava de retornar a São Paulo, depois de longa permanência na Europa (1954-1962). A indicação desse professor e historiador justificava-se tanto por sua sólida formação intelectual e artística, em instituições italianas e francesas - onde realizou estudos de graduação e o doutorado em História da Arte -, como também por ter sido ele um dos mais entusiastas idealizadores e defensores da criação do MAC.

Alguns não acreditariam, porém, na eficiência de uma universidade pública como gestora de um Museu de Arte, e outros se mostrariam renitentes à indicação de um professor jovem, formado na Europa e pouco conhecido no Brasil, para dirigir a recém-criada instituição, segundo Annateresa Fabris (2009: 13). Embora os verdadeiros motivos da rejeição não chegassem a ser devidamente explicitados, alguns não disfarçavam a preferência pelo crítico Mario Pedrosa para dirigir o MAC: reconhecido intelectual, amigo de artistas e principal ícone da crítica de arte no país. Somava-se a isso sua experiência anterior à frente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (nomeado em 1961), e coordenador geral da VI Bienal de São Paulo. Comemorativa dos dez anos do evento e a última subordinada ao MAM, essa edição do evento foi considerada ao mesmo tempo polêmica e inovadora em seu projeto museológico, cujas salas especiais traçavam um panorama reflexivo da História da Arte Ocidental e não ocidental, além de fazer um balanço das edições anteriores, destacando os premiados brasileiros e estrangeiros. Apresentou, ainda, mostras de cinema, figurinos e cenografia de teatro, arquitetura e artes gráficas, não se restringindo às artes visuais.<sup>3</sup>

A magnitude da administração de Zanini iria, no entanto, surpreender e contradizer todos os prognósticos, dirimir críticas e maledicências. Sintonizado com a profusão de linguagens artísticas que emergiam nas diferentes partes do mundo, promoveu eventos voltados para os diferentes suportes e meios e incentivou a utilização das novas tecnologias na arte, através de cursos, debates, pesquisas. Organizou no MAC, com a colaboração de assessores, um setor de videotape (1976) e criou uma videoteca. O alto custo dos equipamentos inviabilizava, na época, sua aquisição pelos artistas e, conseqüentemente, a produção de imagens tecnológicas acessível a poucos.

Para suprir tal dificuldade, adquiriu um equipamento portátil de vídeo, em branco e preto, modelo Portapak da Sony, para disponibilizá-lo aos artistas; e forneceu-lhes o necessário suporte técnico para estimular a produção videográfica. Esse gesto visionário despertou o interesse dos artistas pelos processos tecnológicos e possibilitou que alguns brasileiros, por indicação do próprio diretor do MAC, participassem de mostras internacionais de vídeo arte, realizadas em países da Europa, no Japão, Canadá e Estados Unidos. Eventos desse mesmo gênero começariam a despontar também no Brasil, ainda nos anos de 1970.

Tal atuação confirmava a sintonia com as mudanças do paradigma artístico e o processo de desmaterialização, hibridização e questionamento às categorias tradicionais. Para Zanini, o museu devia atuar como instância polifônica, transformando-se em laboratório de criação e de investigação. Procuraria, assim, dar voz e ouvir a reivindicação de jovens que refutavam as instituições culturais, tidas por eles como instâncias conservadoras e legitimadoras dos valores estéticos ultrapassados ou obsoletos. Com esse mesmo objetivo promoveu, ao longo de sua exemplar administração (1963-1978), palestras, debates, cursos de história da arte e cinema, concertos musicais, sessões cinematográficas, mostras de arquitetura e de artistas visuais, brasileiros e estrangeiros. Além de recortes pontuais do acervo, essas mostras contemplaram as novas poéticas experimentais e conceitualistas: performances, happenings e linguagens multimídia: fotografia, televisão, vídeo, cinema em Super 8, Arte Postal.

Zanini revelou certo ceticismo ao mercado de arte, mencionando que, para fazer valer seus propósitos, procurava interferir ou direcionar as ações das instituições culturais, além de alimentar os embates da velha crítica contra as novas poéticas, preferindo seguir na contramão dos valores aceitos e legitimados pelo mercado. E mesmo consciente que os museus não estavam, na época, devidamente adaptados e aparelhados para guardar, conservar, expor e refletir sobre as linguagens pós-formalistas, não deixou de promover inúmeros eventos de apoio às produções contemporâneas.

Assim, os antigos objetos formatados com materiais duráveis e nobres, passaram a dividir espaço no MAC com trabalhos de natureza efêmera, processual, experimental ou alternativa, muitos deles elaborados com

materiais percíveis ou mesmo triviais. Sem se mostrar preocupado com os inevitáveis problemas que as novas gramáticas trariam à museologia e à conservação, acolheu no Museu que dirigia propostas conceitualistas, de caráter sociológico ou respaldadas em um viés político, em que o produto final e perene cedia a vez ao rascunho, ao projeto ou ao registro do processo.

Os insistentes ataques da crítica levariam Zanini a conceder inúmeros depoimentos discorrendo sobre as especificidades materiais, conceituais e processuais das novas gramáticas visuais, para diferenciá-las dos valores e preceitos estéticos do passado. Entretanto, ao perceber que suas reflexões não surtiam efeito, além de demonstrar aborrecimento, reagiu algumas vezes aos argumentos de que as novas gramáticas visuais e as experimentações multimídia não passavam de arte “importada” e “colonizada”, sendo, portanto, estranha à nossa realidade. Em um dos textos de sua autoria, em que discorreu sobre a videoarte no Brasil, confirmava desaprovação à tais tentativas de desvalorizar ou de subestimar as novas experimentações e proposições criativas, que, segundo ele, não passavam de paliativos que visavam ocultar a defasagem poética dos museus e o crescente desprestígio da velha crítica formalista e judicativa. Completava o raciocínio destacando que tais argumentos também não se mostraram eficazes para assegurar a manutenção do espaço da velha crítica na grande imprensa, nem impediram que as novas linguagens se expandissem e se impusessem rapidamente à margem das instituições:

A crítica, quase toda de atitude convencional, acolheu geralmente com desinformação ou frieza essa investigação, pouco ou nada a assimilando ou já lhe oferecendo um epitáfio deslumbrado. Conhece-se, por outro lado, a posição dos museus, onde têm sido raríssimas as oportunidades oferecidas às pesquisas ou à simples manifestação dos trabalhos situados no plano da multimídia. (...). O espírito doutrinário, centrado em preocupações ideológicas ultra-regionalistas não tem, entretanto, as mínimas condições de impor uma vontade à marcha irreversível da história (Zanini, 1978: 401).

Por sua vez, os jovens artistas mais preparados e também insatisfeitos com essa realidade afrontariam a velha crítica, observando ser da competência de cada autor, e não de terceiros, validar e refletir sobre as respectivas obras. Passaram a produzir textos reflexivos sobre as novas poéticas, agravando ainda mais a crise da crítica, pois “ao falar dele mesmo e de seu trabalho, o artista profere um propósito performativo, unindo o *dizer* e o *fazer*”, como destaca Ardenne (2009: 22).

Todavia, mesmo que tal posicionamento se constituísse praticamente em exceção, alguns críticos experimentados se mostrariam conscientes de tal impasse. Admitiram que na análise das novas gramáticas criativas, não se justificava recorrer ao mesmo aparato valorativo e teórico com que refletiam sobre as obras tradicionais, dadas as respectivas especificidades. Entre os profissionais que reforçavam o estado agônico da crítica de arte formalista, vale destacar a argentina Marta Traba. No texto de apresentação da representação da Colômbia na XI Bienal Internacional de São Paulo (1971), Traba apontava outra dificuldade: a divergência entre a natureza, diversidade e especificidade da linguagem das novas poéticas visuais e os códigos da linguagem escrita utilizada pelo crítico, assim se posicionando:

Em vinte anos de trabalho como crítico de arte, nada me foi mais difícil do que apresentar a obra de Beatriz González, na Bienal de São Paulo. Em primeiro lugar porque a crítica, como análise de estilo ou investigação formal, se me afigura como língua irremediavelmente morta. Em segundo lugar porque a sociologia, quando se liga à crítica e a fecunda, deixa sempre flutuando no ar como que um pedido de desculpas e a obra de arte é observada cada vez mais furtivamente, através do rendilhado de um vago sentimento de culpa. E, em terceiro lugar, porque compreendo que o “trabalho paralelo”, também muito sedutor do crítico-escritor, tornando a inventar em palavras a obra de arte plástica, redonda apenas em prestígio próprio (Traba, 1971: 66).

Deve-se considerar ainda que, na época, a maioria dos museus mantinha-se na linha de conforto, investindo e legitimando as praxes tradicionais, posicionamento que não agradava, de modo especial os jovens artistas, que, por se sentirem excluídos, afastavam-se das instituições culturais, posição que Zanini procuraria reverter nas ações desenvolvidas pelo MAC.

Defendeu com convicção que, para manter-se em sintonia com a vida, o Museu deveria contribuir para a educação estética do público em geral e para a formação contínua e o aperfeiçoamento dos artistas. Para isso, criou um banco de imagens (diapositivos), uma biblioteca e arquivo equipado com livros, revistas e catálogos nacionais e estrangeiros, que se tornariam referência para a pesquisa em arte, acessíveis, inclusive, ao público não universitário. Essas e outras realizações, que deixaremos de citar, tornaram a administração desse ilustre professor a mais marcante e inovadora da história da instituição, que se tornou conhecida, então, como “Museu do Zanini”.

Por essas e outras razões a acuidade do pensamento desse diretor ganham ainda maior significado, seja por ele manter-se à frente de seu próprio tempo, seja por promover ações desafiadoras que possibilitaram ao MAC se diferenciar das instituições culturais brasileiras e até estrangeiras, em funcionamento na época. Entre outros importantes eventos nacionais e internacionais de incentivo às produções criativas contemporâneas destacaremos a *VI Jovem Arte Contemporânea* (1972), entre a sequência de oito edições do evento (1967-1974), primeiro por seu ineditismo, segundo porque seria enfadonho discorrer sobre um conjunto de mostras de diferentes modelos e especificidades, em um único texto<sup>4</sup>.

### **A parte que te cabe desse latifúndio: o loteamento do museu oferecido aos artistas**

A título de avaliar as cinco primeiras JACs (1967-1971), Zanini promoveu debates que contaram com a participação de jovens artistas e de seus colaboradores. Esses eventos foram criados com o propósito de mostrar a diversidade de gramáticas artísticas, mediante a submissão de três obras inéditas, à seleção de um júri integrado por três membros de reconhecida competência e atuação, sendo seu presidente o próprio diretor do museu e os demais um crítico e um artista, indicados pelas respectivas entidades de classe. Visava com tais debates recolher ideias que lhe permitissem reformular o modelo dessas exposições e incrementar a participação de um leque maior de linguagens e práticas visuais contemporâneas, nas edições subsequentes do evento (1972-1974). A ideia de mudar o modelo e o conceito das mostras teria sido gerada na V JAC (1971), quando o índice de propostas conceituais cresceu substancialmente em relação aos eventos precedentes, o mesmo ocorrendo nas mostras subsequentes: *Acontecimentos* e *Confrontação* (1972).

Os últimos eventos citados são “considerados antecedentes diretos da VI JAC, no sentido que marcaram a abertura do MAC para a arte experimental” (Jaremtchuk, 1999:75), e que somados aos fatores supracitados foram determinantes para se proceder à citada avaliação. O conjunto de ideias coletadas entre artistas e expressas por alguns colaboradores de Zanini: Donato Ferrari, Laonte Klawa e Rafael Buongermino Netto, levariam o diretor a assumir o desafio fazê-las vigorar já na VI edição da *Jovem Arte Contemporânea* (a realizar-se no período de 14 a 28 de outubro de 1972). Procedeu, então, à reformulação do regulamento da VI JAC, que se tornaria um novo modelo de exposição, sendo que entre outras modificações estavam: a supressão do limite de 35 anos de idade para inscrição de artistas brasileiros e estrangeiros; não exigência de pré-requisitos dos candidatos; substituição da obra pronta pelo processo; sorteio dos candidatos inscritos, em substituição ao sistema de seleção das obras por um júri de seleção e premiação.

Se a reformulação do evento tornaria essa edição a mais ousada e marcante da série, gerou também incompreensão e inúmeros protestos. O fulcro da polêmica foi a divisão de uma área de 1.000 m<sup>2</sup> do MAC em

84 lotes, que seriam ofertados aos candidatos inscritos mediante sorteio. Nesses lotes, de diferentes formatos e dimensões, os contemplados executariam as respectivas propostas, ideia que foi atribuída por Zanini a Donato Ferrari (1972). Com a coordenação do professor Laonte Klawa, foi elaborada a planta com a demarcação e a numeração sequencial dos lotes por alunos do curso de Comunicação Visual da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

No dia previsto para o sorteio (14 de outubro) a planta foi afixada na entrada do auditório do MAC, onde o mesmo ocorreria, e uma cópia da mesma entregue aos inscritos presentes. Recorrendo a um equipamento de bingo, Zanini e colaboradores procederam ao sorteio, primeiro pelo número do participante, conforme a respectiva ficha de inscrição, e em seguida pela ordem numérica dos lotes, constante da planta.

Além do critério de sorteio, na base das críticas estaria também a ausência de pré-requisitos, a abertura a todas as linguagens artísticas, a exigência de execução e montagem da proposta inscrita no lote angariado. Afirmavam alguns que a direção do Museu considerava mais importante o critério sorte que a qualidade dos trabalhos. Outros enfatizavam que, ao exigir que artistas já estabelecidos trabalhassem fora do ambiente do ateliê e em situações inadequadas, e ao expô-los ao julgamento de iniciantes e do público visitante, os critérios da JAC se mostravam tão excludentes quanto a seleção das obras por um júri.

As críticas também partiriam de alguns artistas reconhecidos que protestaram contra o caráter não consagratório do evento,<sup>5</sup> e sentindo-se preteridos, desprestigiados ou constrangidos por concorrerem em igualdade de condições com jovens iniciantes. Isso não impediu que 210 candidatos se inscrevessem para participar da VI JAC, número esse, superior ao das edições anteriores do evento, e equivalente a quase três inscrições para cada lote sorteado.

Em depoimentos, Zanini atribuiu os ataques e a incompreensão da crítica ao fato de ser uma nova experiência realizada em um museu público. Tentaria apaziguar os ânimos, ponderando que a proposta de substituição da obra acabada pelo processo, ou pela execução da proposta durante o evento, visava criar uma nova forma de trabalho que “não se confundisse com o que o artista realizava em seu ateliê”. Observava, ainda, que o trabalho não era aleatório como insinuavam os opositores, pois uma comissão designada pela comissão organizadora se encarregaria de acompanhar o processo de execução da proposta apresentada por escrito à direção do MAC.

Na verdade, se parte das propostas de artistas consagrados acabaria por não diferenciar nitidamente uma experiência da outra, isso não foi objetado pela comissão, o que tornava por si só as críticas improcedentes, sem contar que as regras do jogo foram previamente divulgadas. Portanto, os artistas que se inscreveram para participar as conheciam e as aceitaram, além de que a proposta de execução dos trabalhos em um território específico no interior do Museu visava justamente facultar trocas e diálogos entre participantes de diferentes faixas etárias, linguagens e experiências criativas.

Contra o argumento da inadequação do espaço dos lotes, o edital da VI JAC preconizou que, após o sorteio se abriria a possibilidade de permuta dos mesmos entre os contemplados. Ao sorteado deu-se também a chancela de juntar seu lote ao do vizinho; compartilhar o território com inscrito não sorteado; devolver o lote, caso desistisse de participar (para ser novamente sorteado), ou até vendê-lo a interessado.<sup>6</sup>

Essa gama de arranjos e possibilidades previstas no regulamento da VI JAC não iria diminuir as críticas daqueles que aproveitariam o ensejo para se autopromover. Foi o caso de Aldir Mendes de Souza, que apesar de já ter participado e angariado um dos prêmios-aquisição na JAC IV (1970), por não ter sido contemplado no sorteio dos lotes, encabeçou os protestos contra os critérios da VI JAC. Trajando macacão e uma máscara, circulava pelo MAC empunhando o mapa dos lotes submetidos ao sorteio e o trabalho elaborado por ele para

a mostra, ameaçava participar à força do evento que contestava, colando as reproduções de sua proposta, nas paredes externas e na rampa de acesso ao MAC. Tratava-se de montagem fotográfica de reprodução da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, na qual coloca uma mordação na boca da figura feminina retratada nessa emblemática tela renascentista.

O artista protestante enviou, também, aos principais jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro uma carta-manifesto na qual listava as críticas que fazia ao evento, estratégia que lhe rendeu inúmeras matérias e possibilitou que ele se mantivesse por longo tempo na mídia nacional, atingindo seu objetivo publicitário. Em um delas, intitulada “*Jovem Arte – 72*” *espera participantes*, publicado na *Folha de São Paulo* (19 out. 1972), autor não identificado transcrevia os pontos de discordância de Aldir Mendes, mesclados com comentários:

É acadêmica a ideia de desenvolver em um pequeno lote de um museu uma proposta de comunicação visual (...). As propostas devem ser desenvolvidas dentro e fora do Museu, independentemente de sorteio. Foram prejudicados os artistas criativos, mas desprovidos de sorte. Incoerente a distribuição de prêmios de pesquisa por comissões que se abstiveram de selecionar os artistas.

O articulista parecia desconhecer o regulamento da JAC, e ao menos se preocupou em checar se as críticas ao evento e aos seus organizadores eram pertinentes, como o sorteio dos lotes e a abolição do júri de seleção e premiação das obras. E também não atentaria para a contradição do artista ao finalizar a citada carta-protesto: “guerra aos salões oficiais de Arte, aos júris de seleção e premiação!” (*Ibid.*).

Adir Mendes acabaria sendo convidado pelo jovem Rubens Coura (1949) para dividir o lote 28 com o qual este foi agraciado no sorteio, no qual apresentou sua proposta: a já citada *Mona Lisa* amordaçada, metáfora que remetia à repressão política do país, mas não revelava grande originalidade, nem se revestia de total novidade. No entanto, não desistiu de protestar e de prosseguir com a ameaça transgressora, estratégia autopromocional que acabaria por angariar a atenção da crítica e do público que ocorreu ao MAC durante praticamente todo o evento, atraído pela polêmica que o artista entabulou, bem como da imprensa escrita do eixo Rio/São Paulo e de canais de televisão. As matérias publicadas na imprensa sobre suas críticas à VI JAC acabariam expostas de maneira exibicionista por ele no final do evento, juntamente com a montagem fotográfica citada.

Em depoimento ao jornal *O Estado de São Paulo* (21 out. 1972) - apenas dois dias após a publicação do manifesto de Aldir Mendes - mesmo sem citá-lo, Zanini parecia rebater as críticas do artista. Esclarecia sobre o sistema de sorteio dos lotes e contestava a ideia de que a sorte é que determinava quem deveria ou não participar da VI JAC: “o processo não é assim tão primário”, como alguns insinuam, pois “há regras do jogo”, sem contar que “uma comissão foi encarregada de verificar se os artistas estão trabalhando dentro dos critérios estabelecidos. Os que não estiverem serão excluídos e seus lotes entregues àqueles que não foram sorteados” (*Id.*) Embora reconhecesse não ser o sistema de sorteio “a melhor solução”, dizia considerar o critério mais justo que a “seleção prévia das obras por um júri”, pois,

Infelizmente a maior parte dos críticos é diletante, sem preparo, sem o menor gabarito profissional – e só agora é que as artes estão sendo incluídas nos currículos universitários. Por isso, não se suporta mais esse tipo de julgamento, em que frequentemente se cometem erros e injustiças (Zanini, *Id. Ib*).

Tal resposta mexeu com o brio de alguns críticos que se sentiram atingidos pelo organizador da JAC, a exemplo de Arnaldo Pedrosa d’Horta (1914-1973), que em matéria intitulada *A ênfase deslocada e a consequência disso*, publicada em *O Estado de São Paulo* (29 out. 1972), dois dias após o supracitado comentário de Zanini, dirigiu incisivos ataques ao evento. Insistia ser o sistema de sorteio um “jogo de azar” e discordava inteiramente

da divisão do Museu em lotes, bem como da abolição do limite de idade para participar da JAC, entre outros aspectos tratados adiante, e atacava o diretor da instituição e seus assessores:

É sem dúvida surpreendente essa aula de descrédito na importância da criação artística, dada pelos professores universitários que dirigem o MAC, a moças e rapazes que estudam, e que para estudar, seja lá o que for, necessitam acreditar antes de mais nada na necessidade de esforço para o aprendizado, como precisam acostumar-se a comparar a qualidade das coisas, para selecionar (1972: 21).

Contradizendo esses e outros presságios, os organizadores da JAC afirmariam ao final do evento ter o mesmo atingido os objetivos propostos, seja por revelar novos artistas, seja pela diversidade de performances, happenings, instalações apresentadas. Alguns desses trabalhos hibridizaram a leitura de textos, declamação de poemas de autoria dos próprios artistas ou de consagrados escritores brasileiros e estrangeiros, com encenações teatrais, coreografias de dança, concertos musicais, interferências sensoriais e táteis, intervenções dentro e fora do Museu ou nos lotes de outros artistas, em conformidade com os projetos enviados à comissão organizadora do evento. Rompiam-se, assim, as fronteiras entre os processos tradicionais, mesclando diferentes linguagens suportes e materiais, sendo boa parte das propostas de natureza efêmera e de caráter experimental, sensorial, colaborativo e político.



Fig. 1. *Performance realizada por Carlos Trafic, na VI JAC, out. 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini (Studio Um). Coleção/Fundo: MAC/USP*

E se alguns artistas mais experimentados ou estabelecidos questionaram apressadamente a capacidade criativa dos mais jovens, a análise da documentação gerada pelo evento confirma que, salvo raras exceções, foram eles que apresentaram as mais ousadas e impactantes proposições. Na avaliação dos organizadores o evento se revelou positivo, salutar e enriquecedor em vários aspectos. A convivência entre artistas de

diferentes faixas etárias, parte dos quais sequer se conhecia, seria exaltada por Zanini em matéria publicada em *O Estado de São Paulo*, em 26 de novembro de 1972.

Segundo ele, prevaleceu entre os jovens participantes da VI JAC a colaboração e a troca de experiências e informações, além dos debates, confrontos de ideias e opiniões em torno de alguns problemas surgidos ao longo do processo: o “espírito de colaboração” superou as querelas e estranhamentos, permitindo inclusive a “inclusão de projetos de artistas ausentes”. Ressaltou, ainda, a perseverança no trabalho, a ajuda mútua e o compartilhamento de materiais e equipamentos, comportamentos esses que coincidiam com o que pleitearam os organizadores do evento.

Nessa mesma matéria Zanini destacou entre os aspectos negativos do evento o “individualismo de alguns participantes” e a posição “elitista de artistas mais conhecidos”, diante da ameaça de “serem preteridos aos neófitos pela sorte”, ou por entenderem como “demérito o fato de partilhar espaço com anônimos”. Mas fez exceção a alguns artistas reconhecidos brasileiros e até estrangeiros, considerando que eles não apenas se submeteram “às regras do jogo”, como manifestaram entusiasmo pelo programa da JAC e “pela oportunidade de apresentar-se ao lado das gerações mais recentes” (Zanini, *Ibid.*).

Ainda segundo o diretor, primeira vez o artista se defrontou com problemas que jamais imaginaria ao conceber uma obra para enviá-la ao Museu ou à galeria para ser exibida: além do processo de criação e de execução do trabalho, o artista teve que encontrar soluções para a montagem do trabalho, lidando com o imprevisto e o inusitado, responder perguntas do público e de colegas durante todo o processo de execução, defender sua proposta diante da comissão e da crítica. No entanto, tal aspecto passou totalmente despercebido aos articulistas, que perplexos com o inusitado das propostas, centraram forças nos ataques ao evento e à direção do Museu, não sendo capazes de atinar para a verdadeira intenção dos organizadores.



Fig. 2. *Discussão pública das propostas da VI JAC*, out. 1972, coordenada pelo Prof. Walter Zanini (Diretor do MAC/USP), sentado à mesa. Fotógrafo: Gerson Zanini. Acervo/Fundo: MAC/USP

Os dias que antecederam o final do evento foram reservados à montagem e discussão pública dos trabalhos apresentados pelos artistas, ocorrendo no último dia o debate entre os próprios participantes para definirem a concessão de verbas de pesquisa aos artistas, em substituição aos antigos prêmios-aquisição. Chegaram à

decisão unânime de que seria mais significativa a publicação de um catálogo do evento, reunindo toda a documentação gerada, da organização à exposição final dos trabalhos, além dos textos críticos publicados em revistas e jornais da época. Assim, o dinheiro que seria concedido aos artistas como bolsa-pesquisa foi destinado a um fundo para subsidiar tais despesas <sup>7</sup>.

### **Da diversidade e caráter insólito das propostas à inconsistência das opiniões da crítica**

A conceituação e o memorial descritivo das propostas incluídas no catálogo da mostra, as quais foram apresentadas à organização da VI JAC, pelos respectivos pelos artistas contemplados no sorteio dos já citados lotes, como condição exigida para a tomada de posse do território onde deveriam executar os trabalhos, confirmam a variedade de ideias a ousadia criativa de grande parte das proposições. A documentação fotográfica inserida na mesma publicação atesta o clima de liberdade concedido aos artistas para execução das respectivas propostas. Entretanto, como grande parte das imagens não foi catalogada na época, torna-se difícil hoje identificar com a necessária segurança a correspondência autor/trabalho/imagem. Isso não diminui o significado da documentação, uma vez que permite reconstituir, mesmo que de maneira parcial e fragmentária o transcurso da VI JAC: da execução à montagem e apresentação final das propostas de trabalho. Aspectos não menos importantes, no que se refere ao clima de confraternização e de solidariedade que se estabeleceu entre os artistas, numa época de repressão e de controle da comunicação interpessoal por parte da censura militar também transparecem nessas imagens, embora não seja possível resgatar os diálogos, debates, e a rede que se estabeleceu entre os participantes, para troca de informações e experiências.

Em entrevistas concedidas por Zanini durante o desenrolar das atividades VI JAC, o mesmo se disse decepcionado com o espaço aberto pela mídia às críticas negativas ao evento, e o fechamento a uma análise reflexiva sobre as premissas da VI JAC. Atribuiria tal fator à pouca familiaridade dos articulistas, tanto à natureza dessa proposição institucional, quando às novas poéticas.

Todavia, a mostra final angariou generosa quantidade de matérias nos periódicos de maior circulação, cuja publicação perdurou por vários dias, o que parecia reverter a indiferença inicial ao evento. Todavia, salvo raríssimas exceções, a superficialidade e o caráter evasivo de grande parte das crônicas, atestariam que parte dos articulistas confirmava que os respectivos autores não entenderem os objetivos e o significado do evento, nem acompanharam o desenvolvimento dos trabalhos. Poucos foram os que se detiveram na especificidade desta ou daquela proposta, sem muitas vezes ao menos citarem o nome dos artistas que a executaram, e sem fazerem uma reflexão criteriosa sobre o conjunto de trabalhos expostos. Basta citar que parcela expressiva de crônicas se referiu às mesmas propostas executadas e exibidas na VI JAC, o que levanta a suspeita que os articulistas não acompanharam o evento, ou compareceram apenas ao encerramento da JAC, simplesmente para cumprir uma exigência profissional, sem que ao menos se dignassem ler os memoriais descritivos das propostas ou procurassem colher depoimentos dos jovens artistas sobre os trabalhos por eles elaborados.

A maioria das crônicas revelaria posicionamentos apressados ou depreciativos sobre o evento e as poéticas apresentadas, simplesmente porque se desviavam dos valores e padrões tradicionais que os respectivos articulistas se sentiam mais à vontade de discorrer e valorizar. Mas a inconsistência das críticas não deixava de atestar a incompreensão de uns e a intolerância de outros à utilização de determinados processos, suportes e materiais.

Alguns se referiram à efemeridade e à inconsistência técnica dos trabalhos; outros, ao caráter insólito dos materiais utilizados pelos artistas, ironizado em especial a recorrência a animais vivos, sem se deterem na análise do processo, no conceito poético ou na intenção dos autores. Entretanto, a maioria das matérias apenas

criticou as proposições experimentais ou conceitualistas, ressaltando a sua precariedade, caráter insólito ou antiestético, designando-as de “brincadeiras”, “lixo”, “confusão”, “sugestão de circo”, “feira”, “gozação improvisada”. Outros cronistas, antes de tecerem qualquer comentário sobre os trabalhos, designaram os jovens que participaram da JAC de “meninos mal educados”, “pândegos ruidosos” e “trapaceiros”.



Fig. 3. Vista geral da montagem final da exposição da VI JAC, out. 1972. Fotógrafo: Gerson Zanini (Studio Um). Acervo/Fundo: MAC/USP.

Afirmando ter visto a exposição no último dia do evento, na já citada crônica publicada em *O Estado de São Paulo* (29 out. 1972: 21), o artista, crítico e antigo colaborador de Mário Pedrosa no MAM e na VI Bienal de São Paulo, Arnaldo Pedrosa d’Horta, não disfarçaria a perplexidade e a decepção diante da exposição. E não economizou na ironia ao evento e às propostas ali exibidas, sem oferecer ao leitor qualquer informação sobre o conceito dos trabalhos que criticava e omitindo, inclusive, o nome dos autores. Partiu logo para a desclassificação dos objetos, chamando-os de “brincadeiras” e de “coisas sem importância”, simplesmente porque se afastavam dos moldes formalistas e dos preceitos estéticos passadistas:

O resultado que o espaço do MAC apresenta, uma vez concluídos os trabalhos de montagem daquela brincadeira, não tem a menor importância sob o ponto de vista da realização estética, eis que não se trata disso! (...).

Num canto, num pequeno caixote coberto de arame, uma dúzia de filhotinhos de pato pipiava insistentemente.

Arame farpado – no que pode ser um triste simbolismo dos dias atuais – propondo-se com insistência (...).

Se realmente os animais vivos marcaram presença em várias instalações, os comentários do crítico sobre os mesmos não ultrapassariam a citada menção. Não especularia sobre a possível intenção dos artistas ao recorrerem a esse inusitado material, nem questionou sobre a questão ética ou legal de utilização artística dos animais, para o bem ou para o mal. Fez breve referência às instalações, sendo que os materiais empregados na sua confecção foram considerados inadequados pelo crítico: móveis, tábuas velhas, portas e janelas de demolição, canos, pedaços de ferro, caixas de papelão, bonecos confeccionados grosseiramente com tecidos ou gesso. Também não se deteve na análise de tais proposições, chamando-as simplesmente de “precárias edificações em forma de púlpito, de tribuna, de palanque fechado, de barraquinhas, de teatrinho de João Minhoca” (Id.).

Embora não passasse despercebido a Pedroso d’Horta o malabarismo dos artistas para adequarem os trabalhos ao formato e dimensões dos lotes, estranhava que parte das instalações pendessem do teto e que outras se erguessem do chão sobre estacas, lembrando palafitas. Deve-se esclarecer que a demarcação dos lotes não seguiu formato único ou regular, sendo que alguns “terrenos” eram espaços aéreos, rodeando as colunas ou fronteiros às paredes envidraçadas do edifício da Bienal, projetado por Niemeyer, exigindo criatividade e improvisação dos respectivos artistas para solucionar problemas técnicos e lidar com o imprevisto na instalação dos trabalhos.

Pedroso D’Horta ignorou tais aspectos ou talvez os tenha omitido propositalmente, na ânsia de privilegiar as propostas convencionais. Desconsiderou a ousadia dos jovens na construção do que chamava de “estruturas precárias”, e não mencionou que em alguns casos serviram de suporte para exibição de trabalhos de artistas já estabelecidos, com os quais alguns desses desconhecidos dividiram solidariamente os lotes que angariaram no sorteio.

Entre as propostas apresentadas por artistas reconhecidos algumas tinham a forma de arquivo de recortes de manchetes e frases de ordem extraídas de jornais, poemas e textos críticos. Outras, não passaram de sequências de desenho, gravura ou fotografia, de temáticas variadas, e raramente fizeram referência à realidade social e a repressão política. Foi o que revelou, por exemplo, a proposta apresentada por Flávio Shiró, no lote 42, cuja execução resumiu-se em colar sobre as faces de uma estrutura volumétrica de madeira uma série de fotografias da cabeça do escultor Franz Weissmann, retrato esse captado de vários ângulos. Remetia, assim, às torres concretistas construídas pelo escultor com a repetição de um mesmo módulo geométrico.

Se no desfecho da referida matéria Pedroso D’Horta parecia se redimir das críticas à JAC, observando que o “objetivo enunciado pelos organizadores do certame foi plenamente alcançado”, por “deslocar a ênfase, do objeto produzido, para o processo de construção”. No entanto, na frase seguinte voltava a destilar a ironia aos trabalhos dos jovens: “As moças e os rapazes distraíram-se à vontade, durante o processo de produção, e uma vez terminado este, o objeto produzido terá ficado tão deslocado, que será difícil de ser localizado” (Id.Ib.).

Curiosamente, entre o que chamava de “brincadeiras caóticas e despropositadas”, o articulista conseguiu ver alguma luz no fim do túnel, tecendo comentário elogioso a uma das propostas da VI JAC. Mas o eleito não seria trabalho de artes visuais, mas de música: “Uma boa ideia foi colocar, junto da entrada, uma senhora a tocar piano – notas espaçadas, de som claro e alentador, dando ao ambiente um ar de festa” (Id.).

Todavia, ao contrário do que supôs o crítico, a ideia de colocar um piano de cauda na entrada do MAC, que ali permaneceu durante todo o evento, não partiu da organização da JAC. Embora d’Horta omitisse o nome do autor e da proposta - confirmando que sequer procurou ler ou se informar a respeito do nome do autor proposta -, tratava-se da intervenção denominada *Execução Contínua*, de autoria do artista grego radicado na Itália,

Jannis Kounellis (1936), que embora não contemplado no sorteio dos lotes, teve a proposta por ele enviada ao evento executada por iniciativa do coletivo de brasileiros *Equipe 3* (integrado por Lídia Okumura, Genilson Soares e Francisco Iñarra). Foram eles que contataram os pianistas Carole Gubenikoff e Manuel Paiva, que se revezaram na execução da música *Va, pensiera*, do compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901), durante as duas semanas de duração da JAC.



Fig. 4. Título: *Meta-Forma-Ação*. Montagem da Instalação pela Equipe C'30 (Alunos a Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP), out. 1972. Fotógrafo: Não identificado. Coleção/Fundo: MNAC/USP.

Kounellis tornara-se mais conhecido principalmente pela emblemática instalação apresentada na Galeria L'Attico, em Roma (1969), na qual traduziu simbolicamente o fluxo da vida, confinando ali doze cavalos vivos, que recebiam alimentação e os demais cuidados necessários ao bem-estar dos animais. A proposta submetida pelo estrangeiro à VI JAC mantinha, porém, maior conexão com outras performances em que o artista se apresentava trajando uma toga romana e um chapéu de bispo (de papel), cantando salmos bíblicos.

No entanto, esse não seria, porém, o único cronista a se equivocar a respeito das propostas e a ironizar os trabalhos apresentados na JAC, confirmando, assim, a dificuldade da crítica se posicionar diante das práticas conceitualistas e experimentais. Alguns cronistas condenariam o uso de materiais não artísticos, permitindo a entrada no MAC de animais vivos (galinhas New Hampshire, patos, pintos, tartarugas, coelhos), além de vísceras e peças de carne, que causaram incômodos e riscos tanto àqueles que por lá transitaram, quanto ao acervo da instituição.

Também foram raros os que citaram o nome das obras causadoras da polêmica, bem como o de seus autores, sendo que a obra que provocou verdadeira discórdia e repetidos ataques dos articulistas foi *Boi Encantado*, de autoria de Paulo Fernando Novaes. Tratava-se de peça de trinta quilos de carne, depositada sobre uma mesa,

que, apesar de receber tratamento diário com formol, entrou em decomposição e precisou ser removida pelos órgãos de vigilância sanitária, antes do término da exposição.

A proposta da carne em putrefação se por um lado ironizava o conceito de perenidade dos materiais artísticos, bem como a mitificação ou a aura do objeto artístico, por outro, metaforizava as cenas de tortura e morte impostas, na época, aos presos políticos pelos órgãos de repressão militar. Mas a peça de carne putrefata não deixava de remeter, em algum sentido, às *Trouxas Ensanguentadas* (1970), de autoria de Artur Barrio, e antecipava em alguns anos o emblemático *Livro de Carne* (1978-9), do mesmo artista. Nenhum dos articulistas estabeleceu, porém, conexão entre o *Boi Encantado* com a obra daquele ou de outras artistas consagrados. Foram também raros os textos que fizeram algum tipo de referência ao teor político/crítico dessa e outras proposições criativas de autoria de jovens participantes da JAC.



Fig. 5. Rubens Coura montando a instalação no lote 28, VI JAC, out. 1971. Fotógrafo: Gerson Zanini (Studio Um). Acervo/Fundo: MAC/USP

Se esse parece ter sido o propósito que levou vários artistas a recorrerem a animais vivos, detritos ou materiais perecíveis e pobres, a referência à Arte Povera também se torna possível. Originada na Itália nos anos de 1960, essa tendência artística teve grande alcance em mostras realizadas em vários locais do mundo, na mesma época da JAC.

As crônicas jornalísticas não fizeram menção à instalação montada no lote 28 pelo jovem Rubens Coura, recorrendo a coelhos vivos, com o pelo tingido com pigmentos antialérgicos (nas cores de roxo, amarelo e azul). Os animais foram expostos presos em gaiolas de arame pintados de preto, instaladas sobre pilares da mesma cor, sendo que ao final do evento, o público foi convidado a soltar os animais. Como as gaiolas estavam

fechadas por travas de ferro, os participantes interativos acabariam por destruí-las parcialmente, na ânsia de destrancá-las e libertar os coelhos. Estes rapidamente se espalharam pelo espaço do Museu, ignorando os limites ou demarcações dos lotes, gerando um inusitado happening, com o público no encalço dos fujões. Quem apreendesse o animal podia levá-lo para casa, desde que se dispusesse a cuidar bem do animal (conforme observou o autor no texto da proposta). As gaiolas quebradas ou semidestruídas foram mantidas no seu local de origem até o final da exposição, numa alusão aos anseios de liberdade e de restauração da democracia no país.

No texto do memorial, inserido no catálogo da JAC, o autor comparou os coelhos engaiolados com a atitude passiva dos artistas participantes da VI JAC, que “humildes como esses animais aceitaram o sistema de sorteio dos lotes”. A crítica do jovem ao evento mantinha simetria com o pensamento do já citado Aldir Mendes de Souza, artista com quem Coura dividiu o lote, e onde acabaria expondo as supracitadas fotomontagens da *Mona Lisa amordaçada*.



Fig. 6. Montagem de Exposição na VI Jovem Arte Contemporânea, out. 1972. Fotografia: Gerson Zanini (Studio UM). Coleção/fundo: MAC/USP.

A proposta do jovem se revelou mais impactante e transgressora que a do conhecido polemista, ao negar a estética representativa ou formalista e distanciar-se da dimensão aurática ou da carga semântica atribuída à obra de Leonardo da Vinci. Porém, enquanto este último trabalho recebeu inúmeras referências da crítica, a de Coura acabaria praticamente ignorada pelos articulistas, justamente por se distanciar dos códigos e parâmetros tradicionais.

Embora não se possa afirmar ter sido essa a intenção de Rubens Coura, a proposição de sua autoria parecia prestar tributo ao alemão Joseph Beuys, que em suas performances e instalações realizadas desde a década

de 1960, recorreu a coelhos vivos e mortos. Por outro lado, salvaguardadas as devidas especificidades conceituais e especulativas, o ato de tingir artificialmente o pelo dos animais com cores vivas, permite estabelecer alguma relação com as pesquisas genéticas realizadas quase três décadas depois por Eduardo Kac, que culminaram com a criação da emblemática coelha transgênica, denominada Alba (2.000), animal albino cujo pelo no escuro assumia uma coloração fluorescente verde.

Por essas e outras razões que deixaremos de mencionar, as críticas mais ou menos contundentes ao evento confirmavam a intransigência dos articulistas da imprensa e da crítica frente ao caráter revolucionário da proposta do MAC, mas também escancaram o despreparo dos profissionais da imprensa pelas propostas de natureza alternativa ou conceitualista. Assim, nenhum dos trabalhos conseguiria empolgar verdadeiramente a crítica, que, perplexa diante de proposições criativas transgressoras, não conseguiria ver nelas além de amontoados de “lixo”.

O crítico Olívio Tavares de Araújo, ao fazer um balanço do conjunto de ações e propostas conceitualistas e experimentais apresentadas na mostra final do evento, chamou de levianos os “artistas que recorrerem a animais vivos” e de “vandalismo o avança-avança de uns sobre e espaço e as obras de outros”. Tal posicionamento, além de nada esclarecer sobre a intenção dos propositores de recorrerem a materiais e meios alternativos, conflitava com o ideário da própria JAC:

O que pode ser uma atuante manifestação de arte contemporânea, com os rótulos atuais de arte conceitual, arte ambiental, hiper-realismo e outros, não passou de uma ascensão social do lixo. Antes, ele estava fora do museu. Agora, subiu as rampas e se instalou dentro do MAC, com pompa e circunstância (Araújo, 1972).

O discurso do crítico Olney Krüse não tomava direção muito diferente. Nomeou de “precipitadas” ou “mal informadas” as pretensões dos organizadores da JAC e dos artistas que participaram dessa mostra, no que se refere ao “pioneirismo” da experiência ali desenvolvida. Destacava que, tanto Marcel Duchamp, nos Estados Unidos, quanto Frederico Morais, no Brasil, já haviam desenvolvido, muito antes, atitudes e propostas similares. E completava o raciocínio observando que durante a Primeira Guerra Duchamp promoveu seu “gesto-obra”, sem renegar a questão “estética”, enquanto o segundo realizara junto ao MAM carioca, os “bem sucedidos Domingos da Criação”, proposta que, segundo o crítico, “teve a mesma intenção de integrar museu, arte, artista e público ou consumidor de arte”. O articulista não deixou de atacar o diretor do Museu promotor da JAC:

Zanini, querendo uma ‘abertura’ nos salões (realmente agonizantes no mundo todo) criou um 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 (Krüse, 1972).

Ao final da VI JAC, Zanini se mostraria exausto e visivelmente decepcionado com o teor das críticas que lhe foram dirigidas, preferindo não se posicionar, vislumbrando, certamente, que o tempo se encarregaria de prestar tributo à coragem e à ousadia daqueles que assumiram promover um evento de tamanha envergadura e espírito democrático, em plena ditadura militar, privilegiando: o trabalho coletivo, o diálogo, o respeito à liberdade criativa e o incentivo às poéticas contemporâneas, antes mesmo de se firmarem no meio artístico local.

A posição visionária de Zanini de que toda a experiência pioneira provoca a incompreensão da crítica, seria ratificada, décadas depois por Nathalie Heinich, no livro *L’Art contemporain exposé aux rejets*, 2009, no qual faz referência a casos similares de rejeição à arte contemporânea, por parte dos franceses. Entre outros, a

teórica destaca a polêmica gerada em torno das peculiaridades poéticas, conceituais e materiais da proposição *Teatro do mundo* (viveiro de vidro em forma de tartaruga, contendo serpentes, aranhas, lagartixas, baratas, escorpiões, centopeias), de autoria do artista chinês, Huang Yong Ping, exibida no Centro Georges Pompidou (1994). Se franceses e brasileiros possuem realidades culturais muito diferentes, em especial no que se refere ao acesso às proposições poéticas contemporâneas, considerando a maior quantidade de instituições museológicas e galerias comerciais existentes na França, curiosamente, a recepção dessas novas proposições pela crítica revela graus de dificuldade similares. Ou seja, propostas que se distanciam dos processos e suportes tradicionais, subvertendo os critérios, valores e a condição mistificadora ou fetichista do objeto artístico, acabam gerando perplexidade e rejeição nas diferentes realidades culturais. A dificuldade se acentua quando se trata de propostas que prescindem de um produto final acabado e perene, gerando bloqueios que inviabilizam a reflexão e a formulação de um discurso coerente sobre elas ou a partir delas.

Heinich atribui o comportamento intolerante da crítica francesa e de recepção das práticas artísticas inabituais, às estruturas mentais fossilizadas acerca do conceito de objeto criativo, ou seja, às relações que se estabelecem no entorno da arte. Para a socióloga, tal rejeição inviabiliza a instauração da dimensão poética, produz o esgarçamento da linha da ficção e da subjetividade, gerando obscurantismo e incompreensão, pois,

É próprio da arte contemporânea de vanguarda, no campo das artes plásticas, praticar uma desconstrução sistemática dos quadros mentais que delimitam tradicionalmente as fronteiras da arte. Assim se evidenciam, pela sua negação, as estruturas cognitivas do senso comum em matéria de identificação dos objetos passíveis de avaliação estética. E são os processos de avaliação que se explicitam então, na tensão entre os registros de valor pertinentes no universo artístico e os registros mais heterônomos, que tendem a solicitar os não especialistas, desde que o objeto escape à sua concepção do que se refere ao mundo da arte.

A arte contemporânea constitui assim um terreno privilegiado para observarmos a articulação entre as fronteiras cognitivas, postas em jogo pelo alargamento dos limites tradicionais da arte, e os registros de valor mais ou menos autônomos ou heterônomos, isto é, mais ou menos próprios ao mundo da arte ou ao mundo ordinário. Assim, as situações de desacordo sobre a natureza dos objetos põem em evidência a pluralidade dos registros avaliativos, dos quais dispõem os atores para construir e justificar uma opinião quanto ao valor dos objetos submetidos à sua apreciação (Heinich, 2009:197).

## Referências

- ARAÚJO, Olívio Tavares, “Jovem Arte: hora da comunhão”, *Veja*, São Paulo, 01 nov. 1972.
- ARDENNE, Paul. *Art, le présent*. Paris: Éditions du Regard., 2009.
- Catálogos da I, IV e VI Jovem Arte Contemporânea, São Paulo: MAC/USP, 1967, 1970 e 1973.
- “Contato com o público dado principal da JAC”, *O Estado de São Paulo*, 21 out. 1972, p. 8.
- D’HORTA, Arnaldo Pedrosa. “A ênfase deslocada e a consequência disso”. *O Estado de São Paulo*, 29 out. 1972, p. 21.
- FABRIS, Annateresa. “Zanini o construtor do MAC-USP”. In CONDURU, Roberto e SIQUEIRA, Vera B. (Org.) *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2009. [www.cbha.art.br/pdf/cbha\\_2009\\_fabris\\_annateresa\\_art.pdf](http://www.cbha.art.br/pdf/cbha_2009_fabris_annateresa_art.pdf)
- HEINICH, Natalie. *L’Art Contemporain exposé aux rejets*. Paris: Hachette, 2009.
- “Jovem Arte 72 espera participantes”, *Folha de São Paulo*, 19 out. 1972, Primeiro Caderno, p. 42.
- JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 1999.
- KRÜSE, Olney, “Lixo, galinhas, miolo de boi: uma exposição de Arte”. *Folha de São Paulo*, 28 out. 1972.
- TRABA, Marta. *Sem título*. In: Catálogo da XI Bienal Internacional de São Paulo: Fundação Bienal, 1971, p. 66-67.

ZANINI, Walter. "JAC – 72: nova abertura", *O Estado de São Paulo*, 26 nov. 1972. Com o título de "Novas potencialidades", esse texto foi inserido no *Catálogo da VI Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1972 ( publicado após encerramento do evento).

\_\_\_\_\_. "Videoarte: uma poética aberta, 1978", In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.397-406.

## Notas

\* Professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes e em História da Universidade Federal do Espírito Santo; pesquisadora de Produtividade do CNPq. E-mail: [almerinda.lopes@ufes.br](mailto:almerinda.lopes@ufes.br).

<sup>1</sup> Foram realizadas mostras itinerantes em Belo Horizonte, Porto Alegre, Brasília, Salvador, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Belém, Campo Grande, Rio de Janeiro, e também em municípios do interior de vários estados. (JAREMTCHUK, 1999: 21).

<sup>2</sup> Matarazzo criara também na mesma época, outras importantes instituições culturais em São Paulo: o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).

<sup>3</sup> O evento acolheu também o II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte.

<sup>4</sup> Logo após assumir a direção do Museu (1963), abriu-se a inscrição aos artistas brasileiros e estrangeiros residentes no país, interessados em participar do *Jovem Desenho*, e no ano seguinte da *Jovem Gravura*. Esses eventos foram extintos dois anos após a criação da Jovem Arte Contemporânea (1969). Embora o regulamento da JAC procurasse distingui-la daqueles eventos anteriores, manteve alguns dos critérios, como o limite de 35 anos para participação, a submissão de obras a um júri de seleção e premiação e os prêmios-aquisição a obras que iriam integrar o acervo do MAC. (Catálogos das I e IV JACs, 1967 e 1970).

<sup>5</sup> Tal abertura possibilitou a participação de professores e alunos de colégios estaduais, com idades entre 12 e 18 anos; e de cursos universitários, entre os quais os integrantes da Equipe C'30 (alunos da Fundação Armando Álvares Penteado), e grupos de Teatro (Catálogo da VI JAC, 1973).

<sup>6</sup> Entre outras ocorrências destacou-se a compra do lote 9 por Radha Abramo, doado a Gabriel Borba, não contemplado no sorteio, e que executou a proposta conceitual e irônica *PGA 666*, em que ironiza sua mudança de status, passando de artista amador a profissional por participar do evento. (Catálogo da VI JAC, 1973).

<sup>7</sup> A decisão foi atribuída ao fato da comissão, integrada por Aracy Amaral, Anatol Rosenfeld, Donato Ferrari, George Love, José Arthur Gianotti, Laonte Klawa, Rafael Buongiorno, Willy Correa de Oliveira, não ter acompanhado na íntegra a execução e montagem dos trabalhos (Jaremtchuk, 1999: 77).

Artigo recebido em outubro de 2016. Aprovado em dezembro de 2016.