

Karina Sérgio Gomes

Walter Zanini: lotear o museu

CELACC/ECA-USP

2013

Karina Sérgio Gomes

Walter Zanini: lotear o museu

Trabalho de conclusão do curso de
especialização em Gestão de Projetos
Culturais e Organização de Eventos,
CELACC sob orientação da Prof.^ª
Dra. Cláudia Fazzolari

CELACC/ECA-USP

2013

Walter Zanini: Lotear o museu

Resumo:

Este artigo pretende discutir a vitalidade de ações curatoriais de Walter Zanini (1925-2013) à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). O recorte escolhido para exemplificar seu modelo de gestão foi a sexta edição da *Jovem Arte Contemporânea*, de 1972, em que a participação direta dos artistas se tornou decisiva para um modelo de curadoria negociado. A exposição mudou radicalmente o perfil do museu, transformado-o em um espaço de debates de ideias.

Palavras-chave: Walter Zanini, MAC-USP, Gestão, Jovem Arte Contemporânea, Curadoria.

Resumen

El propósito de este artículo es discutir la vitalidad de las acciones de curaduría de Walter Zanini (1925-2013) frente al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP). Elegimos la sexta edición del *Jovem Arte Contemporânea*, de 1972 para ejemplificar el modelo de gestión de Zanini pues fue cuando la participación directa de los artistas se convirtió en decisiva. La exposición ha cambiado radicalmente el perfil del museo, transformándolo en un espacio de intercambio de ideas.

Palabras clave: Walter Zanini, MAC-USP, Gestión, Joven Arte Contemporânea, Curaduría

Abstract:

The purpose of this paper is to discuss the vitality of the curatorial actions of Walter Zanini (1925-2013) in charge of the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo (USP-MAC). To exemplify his management model, we chose the sixth edition of the *Jovem Arte Contemporânea* (1972), when the direct participation of artists became decisive. The exhibition has changed radically the profile of the museum, transformed it into a space for brainstorming.

Password: Walter Zanini, MAC-USP, Management, Gestão, Jovem Arte Contemporânea, Curating

Sumário

Introdução	5
1. Walter Zanini: perfil de ação transformadora para a cena brasileira	7
1.1 Walter Zanini: demarcando territórios	8
2. O museu loteado	13
2.1 Jovem Arte Contemporânea JAC.....	15
3. Lotes de tamanhos variados	19
3.1 Os debates e uma lição de criação.....	24
4. Dinâmica do trabalho de campo: entrevistas	27
5. Considerações finais	28
6. Referências	30

Introdução

Era final de janeiro de 1963 quando Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo (1898–1977), decretou o fim do Museu de Arte Moderna de São Paulo em uma assembleia polêmica. Desde a criação, em 1951, da Bienal do Museu de Arte Moderna (hoje Bienal Internacional de Arte de São Paulo), o MAM-SP funcionava à sombra da grande mostra.

No ano anterior, em 1962, Ciccillo já demonstrava maior interesse na grande mostra quando decidiu separá-la da instituição, criando a Fundação Bienal. Isso foi uma pista de que a estrutura administrativa do museu não estava tão sólida. Depois de desavenças com colaboradores do MAM-SP, o empresário decidiu extingui-lo, doando todo o acervo à Universidade de São Paulo. Conforme a crônica,

“É uma pena. E o curioso, no caso, é que o museu morre, de certa forma, por excesso de vitalidade, dado que, em última análise, a *causa mortis* deriva dele próprio, é uma criação de suas entranhas, a mais importante de suas realizações – a Bienal de São Paulo. A criatura tornou-se maior que o criador e, rompendo o cordão umbilical que os ligava, consigo levou toda a seiva de vida de sua matriz.” (MARTINS, 2009, p. 359)

Esse é o relato do crítico de arte Luís Martins, que fazia parte do conselho deliberativo do Museu, na crônica “Crise no MAM”, de 16 de fevereiro de 1963. Martins não foi a essa assembleia em que se decretou o fim da instituição, apesar de ter sido convocado, porque já sabia que nada ali seria discutido e, sim, apenas comunicado.

Todo o acervo do museu e a coleção particular do empresário italiano foram doados à Universidade de São Paulo, formando, assim, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC–USP). Como a USP não tinha um local para servir de sede à nova instituição, Ciccillo ainda cedeu um espaço, no último andar do prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera, para que as obras fossem preservadas. A área acabou servindo também como sede provisória de 1963 até 1978, e até hoje funciona como anexo da sede atual – que passou a ocupar, em 2013, o espaço do antigo edifício do Departamento de Trânsito (DETRAN), no Ibirapuera.

Diante do quadro institucional, brevemente apresentado, e como contribuição à revisão crítica de aspectos de uma decisão administrativa, este trabalho visa ampliar o espaço de reflexões lançadas sobre a gestão do pesquisador e crítico de arte Walter Zanini em suas linhas de ação curatorial à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo como potente articulador de um amplo debate político.

1. Walter Zanini:

Perfil de ação transformadora para a cena brasileira

“Um jovem recém-chegado da Europa, onde permaneceu anos em bolsa de estudos”, foi assim, sem citar o nome, que o crítico de arte Paolo Maranca se referiu ao novo diretor do recém fundado Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A citação aparece no artigo “A dança do MAM”, publicado no *Correio Paulistano*, de 15 de maio de 1963. O “jovem” mencionado era Walter Zanini, que completaria 38 anos, no dia 21 do mês corrente.

Zanini havia retornado a São Paulo, sua cidade natal, no ano anterior, depois de seis anos dedicados aos estudos de História da Arte na Europa. Nessa época, concluiu seu doutorado na Universidade de Paris, que teve como resultado a tese *La peinture à Ferrare et ses rapports avec les écoles contemporaines dans la seconde moitié du XV e siècle* (1961). Realizou também cursos na Itália, na Universidade de Roma e no Instituto Nacional de Arqueologia e História da Arte, e na Inglaterra, no Instituto Courtauld da Universidade de Londres. A dedicação aos estudos de arte era tanta que, muitas vezes, ele deixava de comprar o que comer para adquirir livros. Seu interesse em estudar a área com mais afinco vinha de sua atuação como “jornalista de arte”, conforme entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Obrist (2010, p. 59): “Como jornalista de arte, pude manter contato com artistas daqui antes de viajar, e da Europa também. Eles contribuíram para me direcionar para esses objetivos”.

Zanini graduou-se em Ciências Econômicas pela Universidade de São Paulo e em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero em 1951. No entanto, não foram encontrados registros da sua atuação como possível jornalista de economia ou crítico de arte antes dessa temporada na Europa. Assim que retornou, sua primeira ocupação foi como professor na Universidade de São Paulo. Em uma sala apertada no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP), o professor Walter Zanini ministrava o curso de História da Arte, então uma disciplina optativa.

Quando a Universidade de São Paulo foi fundada, em 1934, com a incorporação de antigas faculdades e com a integração de diversas novas áreas científicas e culturais, as artes plásticas, embora cogitadas, acabaram por ficar à espera. Na década de 1960, devido a demandas crescentes de alunos interessados por

aquela disciplina optativa, o Departamento de História implantou o curso de Pós-Graduação em História da Arte, o primeiro da área no país.

A sólida formação em História da Arte fez do professor “um dos primeiros profissionais a exibir semelhante perfil no Brasil”, de acordo com a pesquisadora e historiadora da arte Annateresa Fabris (2009, p. 2), o que o tornava não apenas apto para ministrar a disciplina, como também para organizar o rico acervo que a Universidade tinha recebido das mãos de Ciccillo. A convite do reitor da USP, Antônio Barros Ulhôa Cintra, Zanini começou a organizar o acervo doado. E como já estava envolvido com a catalogação das obras, acabaria sendo convidado para assumir a direção do museu também.

1.1 Walter Zanini: demarcando territórios

A gestão de Zanini estava fincada em duas sólidas bases: o estudo crítico do legado moderno e a promoção das novas vertentes. O próprio espaço do museu estava dividido dessa forma: 2/3 para o acervo, sendo uma parte para esculturas e pinturas e outra parte para desenhos e gravuras; e 1/3 para exposições temporárias, onde, geralmente, aconteciam as mostras de artistas que estavam começando a carreira, como as mostras Jovem Desenho Nacional, Jovem Gravura Nacional (1963-1966) e, sobretudo, Jovem Arte Contemporânea (1967-1974) – como veremos no capítulo a seguinte.

No espaço dedicado ao acervo, Walter Zanini organizaria marcantes retrospectivas de artistas modernos brasileiros, como Antônio Gomide (1968), Tarsila do Amaral (1969, com curadoria de Aracy Amaral), Vicente do Rego Monteiro (1971), Ernesto De Fiori (1975) e de seu tio Mário Zanini (1976). Trabalhar com jovens artistas e organizar mostras sobre o movimento modernista no Brasil estavam entre as atividades favoritas do diretor.

Outra preocupação sua era fazer o rico acervo do MAC “circular”, formando um público interessado em arte fora da capital. Por isso, uma de suas primeiras ações ao assumir a direção do museu foi adquirir, junto à Universidade, um automóvel utilitário, de modelo Kombi. Uma das funções do carro era servir de transporte de obras para exposições fora da capital, formando o MAC-Circulante, desde 1963, ano de fundação do Museu. Iniciativa que, de acordo com o próprio Zanini, não era inovadora. “O museu circulante já existia na Rússia desde 1917. E também não era

novo por aqui, o MAM já organizava exposições circulantes com o seu acervo.” (Entrevista concedida à autora em 19 de setembro de 2009).

A ideia inicial se chamava “Trem da arte” e seria realizada em parceria com a Companhia Paulista de Estradas de Ferro. “O projeto previa a transformação de vagões de carga em salas de exposição itinerantes a fim de divulgar o acervo de obras sobre papel no interior paulista” (FABRIS, op. cit). A parceria com a Companhia não deu certo, mas isso não impediu Zanini de concretizar sua intenção. As obras eram transportadas de trem, caminhão e mesmo na própria Kombi, como lembrou Hironie Ciaferes, que era uma espécie de faz-tudo da instituição. “Saíamos de São Paulo com a Kombi abarrotada de obras de arte, parecendo um pau-de-rara. Viajávamos para vários lugares do interior do estado e do país.” (Entrevista concedida à autora 19 de abril de 2009)

Uma das edições mais marcantes foi “50 obras do acervo”, realizada em 1966, que contava com trabalho de artistas como Max Ernst, Chagall, Léger, Tarsila do Amaral e Volpi. Cerca de 15 mil pessoas visitaram a mostra apenas no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Além de tornar público o acervo do museu, o projeto ajudava Zanini a conhecer os novos artistas do Brasil. Geralmente, o diretor, ao estruturar as mostras, também organizava conferências sobre História da Arte a fim de possibilitar um maior conhecimento artístico, assim melhorando o acesso dos espectadores às obras.

Foi em uma dessas exposições itinerantes que Zanini conheceu, por exemplo, a artista plástica Regina Silveira, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. E fez também com que uma jovem, de cerca de 16 anos, se interessasse por arte. Essa adolescente era a pesquisadora Elvira Vernaschi. Ela visitou uma dessas mostras em Marília, interior do estado de São Paulo, onde morava. Anos depois, em 1969, viria a ser estagiária de Walter Zanini no MAC-USP. Outro resultado dessa peregrinação foi a criação da Associação dos Museus de Arte do Brasil (Amab), que tinha como intuito a melhoria do nível profissional das equipes nos museus de arte contemporânea.

Para ajudá-lo nessa saga de exposições itinerantes, o diretor contava com sua esposa, Neusa Zanini, que também trabalhava como sua secretária, Hironie e com os artistas plásticos Tomoshigue Kasuno e Donato Ferrari, que se lembra muito bem dessa época. “A gente não ia só atrás de artistas, nós montávamos exposições. O MAC já existia, mas não tinha sede própria. Então, nós montávamos uma exposição

circulante para ajudar o Zanini. Porque o Zanini não tinha ninguém.” (Entrevista concedida à autora em 17 de março de 2009)

Em diversas cartas enviadas ao Reitor da Universidade, consultadas no acervo do MAC-USP, são constantes as queixas de Walter Zanini por um quadro maior de funcionários e uma melhor estrutura para o museu. De acordo com Elvira Vernaschi (Entrevista concedida à autora em 19 de março de 2013) – que chegou a ser estagiária da instituição em regime praticamente voluntário porque não recebia qualquer remuneração –, na época em que trabalhou com o diretor, de 1969 a 1978, toda equipe deveria contar com cerca de, no máximo, 10 pessoas. Isso já incluindo o pessoal da limpeza e segurança,

“O MAC era o desafio dele. Ele não via barreiras. Lutava muito para conseguir realizar exposições e tirar da reitoria alguma ajuda. Porque o orçamento do museu era praticamente para manutenção e um dinheiro para comprar obras. E sempre faltava uma verba para pagar e contratar mais funcionários ou montar um catálogo” (Entrevista concedida à autora em 19 de março de 2013)

Nada era empecilho para que o MAC-USP funcionasse e abrigasse não apenas exposições do acervo, como também mostras internacionais de arte e sessões de cinema com filmes estrangeiros. Zanini tinha um relacionamento muito estreito com museus do mundo todo e também com os consulados. A maioria das mostras de cinema, por exemplo, eram realizadas em parceria com as embaixadas. “Ele tinha um pensamento muito aberto a todas as manifestações de arte. Organizamos não só exposições, mas também sessões gratuitas de cinema de arte no auditório”, lembra Elvira. Segundo o artista Donato Ferrari, quem melhor descreveria o bom relacionamento do diretor com as instituições internacionais foi a socialite Yolanda Penteadó.

“Você sabe por que ele é bom?”, perguntou Yolanda a Donato.

“É bom porque ele é bem preparado”, respondeu.

“Não é apenas isso. Não é apenas porque ele estudou fora. O professor Zanini é bom porque ele é um brasileiro que responde as cartas”, concluiu. (Entrevista concedida à autora em 1º de abril de 2013)

Na comunidade internacional era comum a fama de que correspondências enviadas ao Brasil jamais eram respondidas. Zanini nunca o fez. Sua boa comunicação com essas instituições devia-se também ao domínio de muitas línguas. O diretor falava com fluência francês, inglês, italiano e alemão. Esse seu fácil trânsito entre as instituições internacionais lhe ajudava também na troca de informações com museus do mundo todo. Por meio de envio e recebimento de catálogos de exposições, por exemplo, o diretor e os artistas que frequentavam o MAC-USP tinham acesso ao que estava sendo produzido no cenário internacional. Esse intercâmbio de material entre as instituições ajudou na formação de uma boa biblioteca e de um centro de documentação e pesquisa, que sempre estiveram entre os objetivos do diretor.

Outra preocupação sua era em completar as lacunas do acervo. Além de aquisições de trabalhos de artistas do cenário nacional, como *Cangaceiro atirando* (1956), de Cândido Portinari, e *Geométrico grande* (1954), de Samson Flexor; Zanini conseguiu importantes obras de artistas estrangeiros, por exemplo, *Conceito espacial* (1965), do argentino Lucio Fontana, e *Homenagem ao quadrado* (1967), do alemão Josef Albers. Algumas vezes, a aquisição dessas obras era feita por meio de trocas, como o bronze *Figura reclinada em duas peças: pontos* (1969-1970), de Henry Moore, que foi conseguido por meio da concessão de um exemplar de *Formas únicas da continuidade no espaço* (1913), de Umberto Boccioni, à Tate Gallery de Londres em 1972.

De personalidade reservada, pessoas mais próximas ressaltam a rejeição de Zanini a participar de eventos sociais. Donato Ferrari tem vivo na memória o momento em que muitas vezes teve de implorar ao diretor para que ele participasse de inaugurações de exposições no MAC-USP e, até mesmo, nas duas edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo em que Zanini foi curador no início dos anos 80. Apesar de avesso aos eventos sociais, o diretor se mostrava sempre aberto aos artistas que o procuravam. “Ele fez do museu um espaço de convivência. Era uma coisa muito viva”, lembra Elvira (Entrevista concedida à autora em 19 de março de 2013). O arquiteto e artista plástico José Gabriel Borba Filho era um dos que frequentavam com periodicidade a instituição: “Nessa época, o MAC era muito animado. Zanini tinha atitude de sempre reunir os artistas para discutir assuntos vitais para arte. O espírito de aprender a se estruturar em conjunto estava presente” (Entrevista concedida à autora em 19 de março de 2013).

Para Zanini, era normal um diretor de museu de arte contemporânea ter relações mais próximas com artistas. “Particularmente, eu mantinha muitos contatos com eles. Algumas vezes, eram bastante íntimos, envolvendo uma colaboração decisiva nos programas que desenvolvíamos”, disse em entrevista ao crítico de arte e curador suíço Hans Ulrich Obrist (2010, p. 200).

O diretor também participava ativamente de encontros internacionais de museologia e crítica de arte, divulgando suas atividades nesse circuito, além de estabelecer contatos com outras instituições inserindo o MAC-USP no contexto internacional. Foi em um desses congressos e graças à sua proximidade com os artistas que a ideia de uma das exposições mais impactantes realizadas no museu tomou corpo.

2. O museu loteado

Depois de quase dez anos sob o comando de Walter Zanini, as condições de trabalho ainda eram um tanto precárias no museu. O MAC-USP continuava na sede provisória no último andar do pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera, e funcionava com o auxílio de poucos funcionários. No entanto, aquele espaço não era mais apenas um museu nos moldes convencionais, um lugar para contemplar obras, mas um espaço de reflexão e fazer artístico, abrigando exposições que privilegiavam o processo ao objeto de arte.

O Brasil também já não era mais o mesmo da chegada de Zanini. A ditadura militar havia se estabelecido e uma forte censura fora decretada no país. Muitos artistas, que abordavam criticamente a presença militar no cotidiano, eram constantemente ameaçados. Para o crítico Frederico Moraes, a implantação do Ato Institucional número 5, no governo de Costa e Silva, em 1968, criou um vazio cultural:

“A arte, sendo uma experiência primeira de liberdade, para que se realize plenamente exige uma liberdade maior, que é política e social. Sem arte não existe ideia de nação: a livre manifestação criadora, isto é, a perfeita educação é necessária à própria vida social”. (GASPARI, VENTURA, HOLLANDA, 2000, p. 45)

O jornalista Zuenir Ventura, no artigo “O vazio cultural”, publicado na revista *Visão*, em 1971, afirmava que “no plano da expressão artística, o impasse gerou vários caminhos quase sempre bipolares: o industrialismo e marginalismo; a vanguarda e o consumo, a expressão lógica e a expressão intuitiva, emocional”. Em uma das pontas estava o fenômeno que notou a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral: “a relação do artista plástico em termos de participação política em qualquer nível mais do que em qualquer época corresponderia, no âmbito do mercado, ao surgimento de uma intensificação das atividades comerciais paralelas ao ilusório ‘milagre econômico’”. (AMARAL, 2003, p. 336)

A explicação para isso, segundo Aracy (2003), seria o surgimento de uma nova classe média interessada em adquirir obras de arte, fosse por investimento ou por *status*:

“Percebe-se um retorno do artista a uma produção de galeria (em contraposição à euforia da arte ‘de participação’ ou de exposições públicas da década anterior). Começou então a surgir um número antes não registrado de artistas ‘reconhecidos’ ou que começaram a viver exclusivamente do seu trabalho.”

No entanto, essa arte que atingia centenas de milhares de cruzeiros em galerias e leilões era a dos já consagrados modernistas – como Di Cavalcanti, Portinari e Tarsila do Amaral –, não a dos artistas de vanguarda, como os que expuseram na II Bienal da Bahia, em 1969.

“Toda arte jovem tem de ser revolucionária”, discursou o governador Luiz Viana Filho, na abertura da segunda Bienal baiana (MORAIS, 1975, p. 120). O discurso acarretaria o fechamento da exposição no dia seguinte, a prisão de seus organizadores e a retirada de todos os trabalhos considerados eróticos ou subversivos. O episódio praticamente esvaziou a X Bienal Internacional de São Paulo, naquele mesmo ano, pois artistas franceses e norte-americanos deixaram de enviar suas produções, em protesto contra a censura da II Bienal da Bahia. Segundo o pintor carioca Carlos Vergara (Ibid), os agentes de segurança, antes da abertura da mostra, retiravam apressadamente os trabalhos que imaginavam ofensivos.

Nessa mesma ponta, da vanguarda e do marginalismo, como diria Ventura, estava o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – conhecido, na época, como o “MAC do Zanini”. O museu era usado para o desenvolvimento de projetos, cursos e palestras, e os artistas eram incentivados a organizar exposições, que deveriam estar organicamente ligadas a seu tempo. A pesquisadora e curadora Cristina Freire definiu bem esse período: “MAC do Zanini não era apenas um lugar, mas, principalmente um tempo. O espaço sagrado do museu foi loteado para receber criações individuais e coletivas. O júri foi eliminado e o tradicional prêmio de aquisição foi transformado em verba para pesquisa”(FREIRE, 1999, p. 197).

A instituição deixava de ser um lugar apenas de memória para agir no núcleo das proposições criadoras. Assim, a participação direta dos artistas se tornou decisiva. Foi com esse espírito colaborativo que, durante o período militar, realizaram-se as exposições Jovem Arte Contemporânea (JAC).

2.1. Jovem Arte Contemporânea JAC

A primeira JAC, em 1967, era uma continuação das mostras *Jovem Desenho Nacional* e *Jovem Gravura Nacional*. “A primeira *Exposição Jovem Arte Contemporânea* – na verdade a quinta preparada com as mesmas diretrizes fundamentais [*de exibir trabalho de jovens artistas*] – permitirá avaliar o grau de alcance de diversas posições artísticas coexistentes no país”, declarou Walter Zanini no catálogo da mostra, que continha uma nota de rodapé explicativa:

“As exposições *Jovem Desenho Nacional* e *Jovem Gravura Nacional* serão reunidas numa só mostra gráfica a partir de 1968, realizando-se sempre nos anos pares; alternadamente nos anos ímpares, o MAC organizará a exposição *JAC* compreendendo escultura, pintura e objetos afins.”

Na edição seguinte, em 1969, a *JAC* substituiu suas precursoras: “Excluem-se da manifestação as modalidades reservadas pelo MAC à exposição do *Jovem Desenho* (promovida desde 1963) e da *Jovem Gravura* (promovida desde 1964) as quais serão transformadas em mostra única a partir de 1969, com a mesma denominação ‘Jovem Arte Contemporânea’”, esclareceu Zanini, também em nota de rodapé, no catálogo da mostra. Mas a edição que marcou história foi a de 1972.

Naquele ano, seu contrato de trabalho à frente do MAC-USP venceria em 31 de março. Por conta disso, Zanini escreveu ao reitor, no mesmo mês, pedindo a renovação de contrato. Na carta, ele aproveitava para explicar a “vossa magnificência” suas funções de diretor do MAC:

“Permito-me, ‘data vênia’, esclarecer que as funções de diretor do MAC têm exigido, desde a sua fundação, o máximo de minha capacidade de trabalho envolvendo não apenas problemas de ordem administrativa como também a atividade docente. Distribuídas por vários setores, essas funções incluem a execução da programação educacional, cultural e científica do Museu, sendo de ressaltar-se o esforço exigido numa situação ainda difícil, que carece de quadro de profissionais e de outros recursos museológicos.

Ressalto a constante atenção requerida pela preservação das importantes coleções de arte estrangeira do Museu; sua exposição e acréscimo; a organização e a apresentação de mostras temporárias; o preparo de exposições itinerantes que percorrem o país; o envio de delegações de artistas brasileiros ao exterior; a manutenção de programas culturais do Museu – conferências, cursos, debates, ciclos de cinema, murais de poesias etc.; atendimento ao público, orientação de estudantes de vários níveis e, particularmente, o atendimento aos estudantes da USP, a formação da biblioteca e do Centro de Documentação; a promoção de intercâmbio artístico-cultural com museus e instituições afins, nacionais e estrangeiras etc.

No artigo *Museu como laboratório de experiências*, a pesquisadora Tatiana Sulzbacher conta que “com a VI JAC, o MAC–USP inicia uma série de modificações nas diretrizes que norteavam o sistema de validação de uma obra de arte dentro de um museu”. As significativas mudanças que aconteceram com a VI JAC, no entanto, só foram possíveis por conta de duas exposições que foram realizadas no mesmo ano: *Acontecimentos e Ambientes de Confrontação*.

O nono aniversário do MAC foi comemorado em abril de 1972 com a mostra “Acontecimentos”. Os artistas Nelson Leirner, Donato Ferrari e Amélia Toledo, coincidentemente, apresentaram trabalhos em formatos de caixas, em que o público precisava interagir com o ambiente criado pelos artistas. No trabalho de Leirner, o espectador devia deitar-se no chão e rastejar para baixo da caixa que, em toda sua extensão, possuía uma trama metálica – abaixo da qual era impossível se levantar. Era recomendado também utilizar óculos escuros por conta de fortes focos de luz. O espaço também era ambientado com música eletrônica. Amélia Toledo criou, dentro de um ambiente retangular, um labirinto dividido com paredes flexíveis feitas de tecido organdi preto, que o visitante tinha que percorrer. Mas a obra que roubou a cena foi uma criação de Donato Ferrari.

O artista pretendia, segundo Zanini, fazer uma “provocação ao público”. Donato encheu com balões de ar um cubo com estrutura de papel. Curiosos em saber o que tinha dentro daquela caixa, alguns visitantes começaram a rasgar o papel. Com isso os balões começaram a se espalhar pelo espaço do museu e a estourar. Os estampidos, privilegiados pela acústica do MAC, ecoaram pelo parque do Ibirapuera e

chamaram a atenção das pessoas que subiam a rampa do museu, pensando que, ali, estava acontecendo algum tiroteio, o que foi intensificando pelo clima de tensão provocada pelas perseguições efetuadas pelo regime militar. Outros artistas que participaram dessa mostra foram Lydia Okumura, Carlos Traffic, Roberto Granados, Tomoshigue Kasuno, Circe Bernandes e Antônio Celso Sparapan.

Um mês antes da VI JAC, em setembro, aconteceu a exposição “Ambientes de Confrontação”, proposta por Gabriel Borba. A exposição era inspirada na peça teatral “Gracias Señor”, de José Celso Martinez Corrêa. Tentou-se recriar um laboratório teatral no recinto da mostra. As obras em exposição deveriam servir de estímulo para que atores reagissem. Depois da apresentação, acontecia um debate com o público. De acordo com a pesquisadora Dária Jaremtchuk, essas duas mostras

“podem ser consideradas antecedentes diretas da VI JAC, também no sentido de terem marcado a abertura do MAC para a arte experimental. [...] As linguagens experimentais significavam para os conservadores um exercício e não uma atividade artística em si”. (JAREMTCHUK, 1999)

Entre essas duas exposições, em setembro, Zanini e Donato Ferrari foram participar da Reunião do Comitê Internacional dos Museus de Arte Moderna (CIMAM), na Polônia, cujo tema central era “O museu de arte moderna e o artista”. O diretor falaria sobre os espaços operacionais dos museus, que na sua opinião seriam:

“o elemento que melhor exprime uma museologia revolucionária, ao nível de ênfase experimental das tendências conceituais’. Pelos espaços operacionais – afirma – o MAC cessa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante à obra, e assumindo uma posição atuante: deixando de ser um órgão expectante e exclusivo armazenador de memórias para agir no núcleo mesmo das proposições criadoras”.¹

Walter Zanini assim defenderia a “participação pessoal do artista como decisiva para a qualificação atual do museu de arte contemporânea”. Já se sabia

¹ *Boletim Informativo*, São Paulo, (180): s.p., 15 de setembro de 1972

naquela época que a VI JAC teria um novo conceito e que aboliria inteiramente o sistema de júri para escolha dos artistas.

3. Lotes de tamanhos variados

No *Boletim informativo* 181, do dia 14 de setembro, Walter Zanini avisava que uma série de modificações em relação às exposições anteriores aconteceria. De acordo com o documento, no item B, fica claro a principal mudança:

“Deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção apresentando assim um largo confronto das iniciativas processuais de linguagem contemporânea com suas diferentes cargas informacionais, conteúdos semânticos e motivações interdisciplinares”

De acordo com Zanini, nos colóquios de CIMAM, “ensaiou-se muito sobre o museu como uma instituição mais aberta, mais bem integrada à sociedade” (OBRIST, 2010). Zanini e Donato ainda aproveitaram a oportunidade e visitaram a Documenta, mostra referência que acontece em Kassel, na Alemanha. Essa edição tinha a curadoria do suíço Harald Szeemann, criador da concepção de ‘curador-artista’ e de curadoria independente. Nessa oportunidade, eles conheceram o artista plástico alemão Joseph Beuys, um dos principais artistas da arte processual, e que trabalhava com happening e performance. Esses encontros, de alguma forma, fomentaram a imaginação de Walter Zanini e Donato Ferrari.

Na volta ao Brasil, faltando pouco menos de um mês para realizar a VI JAC, o diretor chamou Ferrari, o filósofo Raphael Boungermino e a artista Anésia Pacheco e Chaves (que desistiria de participar da organização da mostra por discordar da estrutura elaborada) e lhes pediu que fizessem o projeto da exposição seguindo a diretriz de que se privilegiasse a arte processual. “O Zanini chamou a gente porque queria que fizéssemos uma coisa diferente” (Entrevista concedida à autora em 1º de abril de 2013), lembra Ferrari. Conforme o artista Gabriel Borba, essa atitude do diretor em delegar o projeto da mostra a quem ele confiava fazia parte de seu modelo de gestão:

Esse é um caráter muito forte do Zanini. Ele sabia que não poderia ter o controle daquela exposição, a não ser o estrutural. Talvez ninguém soubesse o que ele queria, mas sabiam o que ele não queria. Você não vai ver a mão do Zanini, mas ali está uma decisão dele e, dentro dela, elimina-se o que não é o foco. A imposição era de que se fizesse uma coisa nova. E o resto acontece porque se chama futuro. (Entrevista concedida à autora em 19 de março de 2013.)

De conhecimento, então, de alguns pontos que o diretor gostaria que a exposição tocasse, surgiu a ideia de “lotear o museu”. Com a ajuda do professor Laonte Klawa, que dava aula de design na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), e de seus alunos do curso de comunicação visual, o espaço de mil metros quadrados foi dividido em 84 lotes de tamanhos variados. Havia espaços quadrados, circulares, curvos, ao lado de colunas, com pé-direito alto ou contornando as fachadas de grandes janelas. Com a decisão prévia da eliminação de um tradicional júri de seleção, para evitar qualquer julgamento subjetivo, a solução encontrada foi de se fazer um sorteio dos espaços delimitados. A única exigência era que os interessados preenchessem na ficha de inscrição um projeto do trabalho que iriam apresentar. Foi também abolido o limite de idade (que antes era de 35 anos), porque acreditava-se que a juventude estava na atitude, não na data de nascimento. Ao todo, cerca de 240 artistas se inscreveram e participaram do sorteio que aconteceria no auditório do MAC no dia 14 de outubro às 15 horas. Segundo carta de Zanini enviada ao artista Flávio-Shiró, “no dia da inauguração² havia quase mil pessoas no museu. Foi realmente um acontecimento”.

Na presença dos artistas, e com a ajuda de sua esposa Neusa e de suas duas filhas, Walter Zanini iniciou o sorteio dos lotes usando um equipamento de bingo, que sorteava os números das fichas de inscrição dos artistas para cada lote. Ao fim do sorteio alguns artistas, como Gabriel Borba, ficaram de fora. O que causou indignação da crítica de arte Radha Abramo, que se propôs a comprar um lote para Borba. Estava previsto na programação que logo após o sorteio haveria um tempo para permutas de lotes entre os participantes. E, por que não, compras? Radha comprou por duzentos cruzeiros (que hoje equivaleria a quase R\$ 700), o lote 9, que

² Conforme descrito na programação do catálogo, a inauguração seria o dia 14, mesmo dia do sorteio.

tinha sido sorteado a Cícero Gustavo da Silva, e o doou a Gabriel Borba.

Dias depois, ainda foram sorteados outros 20 lotes, que não haviam sido ocupados desde o sorteio. Os artistas começaram a executar suas obras no dia 16, às 14h, e desde esse momento as portas do MAC ficaram abertas e todos poderiam entrar e acompanhar o processo de montagem e concepção dos trabalhos. Qualquer forma de expressão era válida, sendo, muitas vezes, o processo mais importante do que a obra acabada. O que ocasionou um grande número de trabalhos que discutiam o fazer artístico e o papel do artista. Um exemplo disso foi trabalho executado por Gabriel Borba. Com a posse de um lote, o artista teve a idéia de percorrer todo um caminho burocrático para tirar o que chamaria de Registro Profissional de Artista. O trabalho, segundo o artista, era uma paródia da peça “A Exceção e a Regra”, de Bertolt Brecht. Com posse de uma cópia do cheque do pagamento do lote de Radha, uma declaração de doação assinada por Zanini, Borba ainda anexou documentos pessoais como certificado de reservista, CIC, carteira de motorista e até um atestado de capacidades morais e físicas concedido por sua esposa. Com toda essa papelada reunida, o artista dava entrada do documentos em cartórios e entidades como o Departamento de Trânsito para conseguir carimbos oficiais. Após a peregrinação em vários órgãos burocráticos, Borba apresentou, como resultado de todo o processo, sua carteira de arquiteto profissional, do CREA, adulterada para a de artista profissional, legitimada pela participação na VI JAC. Junto a todos esses documentos foram anexados capítulos da peça de Brecht.

A exposição certamente tinha um caráter político. Por meio de metáforas, os artistas protestavam contra as restrições à liberdade provocadas pela ditadura militar. Havia muitas instalações e realização de performances. Muitos artistas utilizaram animais (vivos e mortos) na elaboração de suas obras. Entre as obras que geraram mais polêmica estava *Maravilha encantada*, de Paulo Fernando Novaes. O trabalho consistia em um boi morto de 30 quilos. No primeiro dia de montagem, o suculento pedaço de carne chamou a atenção de Donato Ferrari e Tomoshigue Kasuno, que cortaram um bife da peça para fazer um “churrasquinho”. “Estávamos com uma fome dos diabos”, lembra Ferrari (Entrevista concedida à autora em 1º de abril de 2013). No segundo dia de montagem, no entanto, a carne começou a cheirar mal. Foi realizado um abaixo-assinado entre os artistas para a retirada do animal, que se encontrava em estado de putrefação. A vigilância sanitária compareceu ao museu e levou a carne embora. Diariamente, Zanini caminhava pelo espaço para verificar o

andamento dos trabalhos dos artistas. Pela primeira vez, o diretor não tinha controle do que estava acontecendo no MAC-USP. E isso, às vezes, deixava-o desconfortável. De acordo com uma reportagem de Olney Krüse³,

O professor Zanini começou a fazer proibições, com receio de que sejam causados danos ao museu, já que os artistas estavam envolvendo o prédio com tintas, rabiscos, agressões. Os artista protestaram contra as proibições, Zanini pensou, retrucou, acabou concordando. Enquanto isso, ele próprio fiscalizava (isso estava no regulamento) se os artistas tinham ocupado de fato seus lotes. Para os jornalistas, Zanini dizia:

- O MAC foi transformado numa oficina de trabalho, fato inédito em todo mundo.

Prudente, o diretor restringiu o acesso dos artistas a apenas mil metros quadrados da JAC, tentando preservar de qualquer risco o acervo do museu, onde estavam obras de Chagall e Picasso. Mas Zanini, segundo artigo do crítico de arte Olívio Tavares de Araújo, publicado na revista *Veja*, de 1º de dezembro, parecia estar satisfeito com o processo:

“Andando por entre latas de tinta, ripas, chapas metálicas, uma gaiola com coelhos, arames farpados, refletores e uma torre metálica montada, o diretor do museu, Walter Zanini, em mangas de camisa, sorridente e suado, como o feliz regente de uma orquestra afinada.”

Outro trabalho que chamou atenção do público que caminhava pelo MAC-USP foi o do artista grego Jannis Kounellis. Sua proposta era que se tocasse sem parar “*Va pensiero*” durante todo o evento. Um piano foi instalado a poucos passos da entrada do museu e dois pianistas se revezavam, tocando a música de Verdi. A melodia se misturava a todos os tipos de sons de ferramentas que estavam sendo usadas na confecção dos trabalhos, causando uma grande poluição sonora, que não foi compreendida por todos os jornalistas. “Uma boa idéia foi colocar junto da entrada

³ A reportagem encontra-se no catálogo da mostra, porém, não foi possível descobrir o dia e o veículo de sua publicação.

uma senhora a tocar piano – notas espaçadas, de som claro e alentador, dando ao som ambiente um ar de festa”, disse Arnaldo Pedroso D’Horta, de *O Estado S. Paulo*, que não compreendeu que o piano e a música faziam parte da obra de Kounellis, mas que, pelo menos, entendeu o espírito da JAC. “Pode-se dizer que o objetivo enunciado pelos organizadores do certame, de deslocar a ênfase do objeto produzido para o processo de produção, foi plenamente alcançado”.

Contudo, não foram todos que compreenderam o que estava acontecendo no museu naqueles quinze dias de mostra. O catálogo do MAC traz recortes de artigos mostrando opiniões de jornalistas contrárias ao projeto. Um deles, intitulado “A quem atribuir o fracasso da JAC-72”, traz logo na primeira linha: “todos são unânimes em afirmar que a JAC-72 foi um fracasso completo”. Mais adiante, no segundo parágrafo, o jornalista ainda enfatiza: “se tivesse dado certo, a grande ‘exposição processual’ constituiria uma das mostras mais revolucionárias em todo mundo”. Para ele, o “fracasso” devia-se a uma falta de controle mais rigoroso por parte da direção do MAC-USP. O jornalista Olney Krüse compartilhava da opinião,

“Tentando transformar o MAC num museu atuante, vivo e dinâmico, as boas intenções do professor Zanini foram devoradas pelo plano frustrado de ser, ele próprio um bom corretor de imóveis. [...] Zanini, querendo uma ‘abertura’ nos regulamentos e comportamentos dos 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.”

As reações negativas da imprensa à exposição eram esperadas, conforme o texto de Walter Zanini, publicado no catálogo da exposição, por se tratar de uma “experiência nova”. Os críticos procuravam por um objeto material final e o processo era algo incompreensível para eles. Em uma carta enviada ao artista Arthur Luiz Piza, o diretor desabafava: “foi uma manifestação muito importante, infelizmente incompreendida por alguns, sobretudo os velhos críticos, que nada enxergaram”.

Zanini, entretanto, assumiu que algumas atitudes dos artistas lhe deixaram incomodado quanto à exposição. Nesse mesmo texto do catálogo ele coloca um aspecto negativo da mostra: “notou-se, por exemplo, o individualismo de alguns participantes alheios aos esforços dos seus vizinhos”. Para o diretor, alguns artistas já conhecidos tomaram posições “elitistas” porque sentiam receio de serem preteridos “aos mais novos pela sorte ou que interpretavam como um demérito o fato de compartilhar o espaço com anônimos”.

3.1 Os debates e uma *lição de criação*

Durante os 14 dias da mostra, circularam pelo MAC de duzentas a trezentas pessoas diariamente, entre participantes, funcionários do museu e público. Dia 26 de outubro, às 19h, começou a discussão, em que os organizadores e artistas debateriam o processo e o resultado da mostra. O primeiro debate durou três horas e teve discussões calorosas. A principal delas foi sobre a comissão julgadora de premiação, que não teria acompanhado o processo de criação dos trabalhos. Os integrantes desse júri de premiação eram Aracy Amaral, Anatol Rosenfeld, Willy Correia de Oliveira, Waldemar Cordeiro, Laonte Klava, L.A. Gianotti. Após a discussão, a comissão se auto-dissolveu. E os participantes começaram a debater a nova forma de distribuição da verba de pesquisa, que era de cerca de 6 mil cruzeiros (aproximadamente 21 mil reais). Donato Ferrari, então, sugeriu que o montante fosse destinado à confecção de um catálogo, deixando assim um registro documentado do que foi a mostra. Outra sugestão que foi levada à votação foi a de se prolongar por mais uma semana a JAC, deixando os trabalhos em exposição. À revelia de Donato, que achava que a proposta da mostra era apenas o processo, e não o resultado, na votação foi aprovado o prolongamento.

No segundo dia de debates, aproximadamente 300 pessoas lotaram o auditório do MAC-USP. Não houve tumulto, os participantes esclareceram aspectos de seus projetos e responderam as perguntas do público. A discussão durou cerca de cinco horas – começou às 21h e só terminou às 2h da manhã. Na noite seguinte, já exausto, Zanini encerrou os debates declarando que “o processo desencadeado pela JAC-72 virá ocupar um lugar de fundamental importância no cenário artístico brasileiro”.

O maior legado da exposição era a liberdade de criação, que contrapunha-se

ao clima opressivo que o país vivia. “O museu não teve nenhuma semelhança com o mosteiro. Em compensação, virou um galpão alegre e confuso onde inúmeros jovens forneceram uma contagiante lição de criação em comum”, escreveu o crítico Olívio Tavares de Araújo, em 1º de novembro, na revista *Veja*. A VI JAC veio para coroar uma das marcas da gestão de Walter Zanini frente ao MAC-USP, que era a promoção da arte conceitual e de outras vertentes não-objetuais, colocando o museu em papel de destaque no cenário internacional.

Depois da realização dessa mostra, as diretrizes de validação de uma obra de arte no MAC-USP mudaram drasticamente. Como bem resumiu a artista Amélia Toledo no catálogo da mostra:

“A meu ver a JAC-1972 é portanto um documento significativo de uma situação.
Estimulou, incomodou.
Serviu.
Já não serve, se quiserem repeti-la.
É urgente inventar outras.”

Após essa exposição, o projeto tomou o lugar do objeto. As estratégias e conceitos para a realização de um trabalho começaram a ser o que de fato importava. Os artistas interessados, por exemplo, em participar da sétima edição da JAC, deveriam enviar o projeto de trabalho a uma comissão, composta por representantes do museu, artista, críticos e colaboradores. Esse grupo avaliaria a viabilidade do trabalho. A ideia era que a mostra fosse contínua e acontecesse durante todo ano com pequenas exposições que se realizadas a cada três ou quatro meses. Mas, infelizmente, por falta de infraestrutura, realizou-se apenas a primeira edição.

Em 1974, aconteceu a oitava e última edição da JAC. Assim como na anterior, os interessados deveriam apresentar um projeto do trabalho especificando todas as características da obras, técnicas a serem utilizadas, recursos materiais, espaço necessário e tempo de duração. Também não houve júri, nem premiação. A mostra teria perdido um pouco do brilho por conta da exposição *Prospectiva '74*, realizada no MAC-USP, organizada pelo artista Julio Plaza e por Walter Zanini, que reuniu participantes de mais de 20 países.

O fim das edições da Jovem Arte Contemporânea não significou o abandono

da arte conceitual, nem que o MAC-USP teria se fechado a movimentos de vanguarda. Pelo contrário. As JACs, principalmente a sexta edição, foram o estopim para uma série de mostras e atividade voltadas a esses tipos de manifestação artística. Em 1977, foram inaugurados os Espaço A e Espaço B. O A era dedicado trabalhos de arte tradicionais, como pintura e escultura, e, no B, os artistas se inscreviam para fazer uma obra usando técnicas experimentais, que dialogassem com o que estava exposto no A. E, nesse ano, Zanini também começou estimular os artistas para que trabalhassem com vídeo. O resultado dessas primeiras experimentações foi mostrado na exposição “Videomac”, realizada em dezembro.

Com a mudança de gestão na reitoria da USP, assumida por Waldyr Oliva, em março do ano seguinte, Zanini foi exonerado do cargo de diretor do museu. O diretor estava em Porto Alegre, para a inauguração de uma exposição de Di Cavalcanti, quando foi comunicado que deveria deixar o cargo. A ideia do novo reitor era fazer uma alternância das direções, que fizesse coincidir a gestão do diretor do museu com o quadriênio da reitoria. Quem assumiu a direção do MAC-USP foi o professor Wolfgang Pfeiffer, que tinha como propósito dedicar-se ao acervo, afastando-se da concepção de museu laboratório criada pelo antecessor.

Para a artista plástica Anna Bella Geiger (1999), durante a década de 70 o MAC-USP ocupou o lugar das Bienais de São Paulo, pois o museu estimulava efetivamente com o debate da arte de vanguarda. O pensamento da artista ratifica a escolha de Walter Zanini para ser o curador das edições de 1981 e 1983 da Bienal. “Seu trabalho à frente do MAC deu credibilidade e respeito suficientes no meio artístico para que trouxesse de volta todos os que haviam se afastado das bienais por motivações políticas”, analisa a pesquisadora Daria Jaremtchuk (2013).

Após a saída do MAC-USP, Zanini se dedicou, além das duas edições da Bienal, à produção do mais completo livro sobre história da arte brasileira, *História Geral da Arte No Brasil*, publicado pelo Instituto Moreira Salles, em 1983. Passou boa parte do tempo aplicado em pesquisas voltadas à arte e tecnologia e à videoarte.

4. Dinâmica do trabalho de campo: entrevistas

Para realizar esse perfil de Walter Zanini, além de pesquisas no arquivo do MAC-USP, leitura de textos referenciais para embasamento teórico, foram feitas três entrevistas com pessoas que acompanharam o trabalho do diretor do museu: Donato Ferrari, Elvira Vernaschi e José Gabriel Borba Filho. Esses depoimentos foram imprescindíveis para o desenvolvimento do artigo, pois ajudaram a entender um pouco melhor do estilo de trabalho de Zanini. Os entrevistados falaram de nuances de seu comportamento e personalidade que apenas quem conviveu com o diretor poderia relatar.

Donato Ferrari, José Gabriel Borba Filho, Hironie Chiaferes (que não foi entrevistado nessa oportunidade mas anteriormente em outro momento de pesquisa) e o próprio Zanini já tinham sido entrevistados para o trabalho de conclusão de curso de jornalismo da autora, em 2009, no qual foram abordados aspectos da história do MAC-USP. Partes das entrevistas feitas, naquela época, foram usadas no presente artigo.

As leituras das dissertações, teses e livros contribuíram para desenvolvimento do contexto histórico do período abordado e também para uma melhor reconstituição do que foi a VI JAC. A dissertação de mestrado de Dária Jaremchuk foi fundamental para o resgate a história da mostra. *Uma breve história da Curadoria*, de Hans Ulrich Obrist, foi uma leitura chave para o entendimento do papel curador de Walter Zanini; assim como o artigo *When Attitudes Become Form de Harald Szeemann*, do mesmo autor, foi importantíssimo para iluminar as ideias na redação das considerações finais.

5. Considerações finais

No dia 1º de abril deste ano, aconteceu a entrevista com o artista Donato Ferrari, em sua residência, para o presente artigo científico. Era de seu conhecimento que o trabalho propunha um perfil sobre Walter Zanini e que o foco seria a VI JAC. Antes do início da conversa, ele advertiu:

“Para o perfil dele, você deveria ressaltar a importância [de Zanini] como crítico e museólogo. Ele tem coisas espetaculares, como parte do enriquecimento do acervo. Zanini fez coisas muito mais importantes do que a JAC. Principalmente a VI JAC, essa foi uma exposição que ele quase não participou.”

Por um instante, a declaração ampliou o questionamento sobre a escolha do recorte para o artigo científico. No entanto, durante a redação do texto, conforme todas as ideias e informações foram sendo organizadas, essa frase veio novamente à tona, possibilitando a compreensão de que o foco dado não poderia ser mais assertivo.

A “não participação” de Zanini na VI JAC foi o que fez dele um gestor de vanguarda naquela época. O diretor sempre teve em mente que o MAC, antes de tudo, era uma instituição universitária e, por isso, não poderia perder o caráter de espaço de experimentação e pesquisa, contribuindo, dessa forma, na formação de novos artistas e na elaboração de um pensamento crítico sobre arte:

“pensávamos o museu e a coleção permanente como um ‘laboratório’, para responder às necessidades do curso de história da arte (um fenômeno bastante recente nas universidades daqui) e outras disciplinas. Fazíamos palestras, debates. Também era um lugar onde as teses podiam ser defendidas etc.” (OBRIST, 2010, p. 201)

Sua atitude de abrir mão de seu papel como museólogo e curador, ouvir os artistas, entregar a eles a elaboração do projeto da exposição, lotear o terreno do museu e oferecê-lo a esses artistas como um solo fértil para a criação, é o mais destacado exemplo que se pode ter a respeito de seu trabalho, personalidade e

importância como gestor de um projeto cultural. Apesar de ter uma personalidade centralizadora, Zanini soube ser flexível o suficiente para perceber o exato momento em que deveria “sair de cena” e abrir espaço para os artistas apresentarem o MAC-USP com suas obras.

O museu se transformou em local de troca de experiência e transformação permanente, um ambiente em que os artistas puderam experimentar. Quem acompanhou o processo de montagem das obras pôde ver situações diferentes a cada dia, revertendo, assim, a visão clássica das exposições que trazem uma ordem de visitação e discurso já pronto aos espectadores. Para Zanini,

“o que se assistiu foi à criação de uma atmosfera reveladora de grande vitalidade intelectual e moral diante dos problemas que assomam as novas gerações. Nas imediações de espaços destinados às coleções históricas do museu, estabeleceu-se um campo dinâmico de agregação de experiências, capaz de associar com uma funcionalidade nova museu, artista e ainda o público provocando formas revolucionárias de comportamento em cada um destes elementos.” (ZANINI, 2010, p. 64)

Embora a instituição já desse sinais, em mostras anteriores, de que era aberta a arte de vanguarda e a participação dos artistas na discussão das diretrizes do museu, com a VI JAC isso se tornou evidente. Essa mostra, de certo modo, coroou o pensamento e o modelo de gestão do diretor, que costumava compartilhar decisões e processos de elaboração das exposições com os artistas. Atitude que ele repetiria nas curadorias das edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, de 1981 e 1985.

Referências

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. Estúdio Nobel. São Paulo, 2003.
- FABRIS, Annateresa. **Perfil de Walter Zanini** para o XIV Colóquio CBHA.
- MARTINS, Luís. “Crise no Museu”, in **Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940**, MARTINS, Ana Luisa e SILVA, José (org.). Museu de Arte de São Paulo, 2009.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. Trad. Ana Resende. São Paulo: BEÏ, 2010.
- OBRIST, Hans Ulrich. **When Attitudes Become Form de Harald Szeemann**, disponível no site: <http://migre.me/egd8y>. Acesso dia 23 de abril de 2013.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no Museu**. MAC, Universidade de São Paulo, Jan 1, 1999.
- GASPARI, Elio, VENTURA, Zuenir, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura**. Aeroplano. Rio de Janeiro, 200.
- JAREMTCHUK, Daria. **Jovem Arte Contemporânea no MAC DA USP**. 1999. Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas. ECA/USP, 1999.
- MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1975.
- ZANINI, Walter. “Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea”. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.