

MAC USP e CAYC:

dois polos de arte experimental na América Latina

Luiza Mader Paladino | USP

Mestra em Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo – USP. Sua pesquisa se fundamenta no estudo das práticas conceitualistas na América Latina durante a década de 1970, com foco no intercâmbio artístico entre Brasil e Argentina. É integrante do GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, coordenado pela Profa. Dra. Cristina Freire.

Resumo. Apresentamos uma reflexão sobre o intercâmbio artístico entre o MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) e o CAYC (Centro de Arte y Comunicación), de Buenos Aires, ao longo dos anos de 1970. Sabemos que ambas as entidades constituíram-se como plataformas interdisciplinares e multimídias fundamentais para o incentivo das práticas experimentais. Para analisar esse câmbio, focamos na mostra *Década de 70*, tendo como eixo a história das exposições como campo fértil para conhecermos a dinâmica do sistema da arte, para além do estudo de obras e artistas isoladamente. Se deter nessas redes nos auxilia na compreensão dos pontos de convergência institucionais que envolviam a organização de mostras, a proximidade teórica por certos tipos de debate e reflexões da época e, sobretudo, as possibilidades de trocas artísticas.

Palavras-chave. Arte Conceitual, Arte Latino-Americana, exposições de arte.

MAC USP and CAYC: Two Centers of Experimental Art in Latin America

Abstract. This article aims to present a reflection about the artistic exchange between MAC USP (Museum of contemporary art of Sao Paulo University) and CAYC (Art and Communication Center), from Buenos Aires, in the 1970's. We know that both institutions were conduct as interdisciplinary and multimedia platforms, which encouraged experimental practices. To analyze this exchange, the present article focuses the exhibition *Década de 70*, assuming that the history of exhibitions is a fertile soil to understand the dynamics of art, avoiding, by this, an interpretation of isolated pieces of art or particular artists. Considering those networks closely help us to comprehend institutional convergences and statements that involves organizing exhibitions; the theoretical proximity with determinate subjects and themes and, most of all, the possibilities of artistic interchanges.

Keywords. Conceptual Art; Latin America Art; Art Exhibitions.



Instituição pública ligada à Universidade de São Paulo, o MAC teve a direção de Walter Zanini desde o ano de sua inauguração, em 1963, até 1978. Com uma ampla programação e poucos recursos financeiros, o Museu tornou-se um território dialético em que coexistia o incentivo à organização do acervo de arte moderna com uma série de mostras retrospectivas, em paralelo ao impulso à produção de arte contemporânea. Zanini desenvolveu uma plataforma interdisciplinar e multimídia (FREIRE, 2013) dando fôlego às práticas conceituais, às novas tecnologias e potencializando uma rede internacional de trocas artísticas, por meio da arte postal.

O MAC USP herdara do MAMSP (Museu de Arte Moderna de São Paulo)¹ uma coleção de ilustres artistas da história da arte como Picasso, Miró, Modigliani, De Chirico, etc. O encargo de gerir uma instituição com um acervo de obras-primas comparáveis aos grandes museus da Europa e EUA, atribuía estabilidade e prestígio ao MAC USP, ratificando a sua função tradicional de salvaguardar obras de renome. Contudo, essa noção convencional do Museu como depositário de obras consagradas foi redimensionada ao longo da gestão de Zanini, tornando-se referência para a arte contemporânea, “atraindo exibidores e visitantes ávidos por mudança tanto, na esfera artística como também na política” (JAREMTCHUK, 2007, p. 60). Se uma das frentes do Museu era amparar a organização do inventário, da pesquisa e da apresentação do acervo moderno, o outro projeto paralelo de Zanini baseava-se no estímulo da produção contemporânea.

Distinto do caráter público e universitário do MAC USP, o CAYC, instituição privada, criada e dirigida por Jorge Glusberg em 1968, deu início a um novo panorama artístico em Buenos Aires. Em sua fase de formação, o Centro estimulou o vínculo entre arte e tecnologia; contudo, no decorrer dos anos seguintes, consolidou-se a partir de uma dupla operação: associar-se às poéticas conceituais, com foco no contexto latino-americano, simultâneo ao projeto de internacionalização da arte local. Teve grande relevância como espaço interdisciplinar e articulou-se a partir dos eixos da arte, comunicação e arquitetura.

Glusberg se apoiou em um programa institucional abalizado por estratégias para internacionalizar a arte argentina, sobretudo com a atualização local da arte conceitual. A ambição de trazer propostas inéditas ao seu país, sempre buscando correlatos de exposições e experiências contemporâneas no estrangeiro, também caracterizou a coordenação do CAYC. Nos primeiros anos da década de 1970, o CAYC organizou exposições, reuniões de intelectuais e formou um coletivo artístico próprio: o Grupo de los Trece², que operou a partir da categoria



tática *arte de sistemas*. Por meio do entendimento da noção de sistemas, os processos criadores do Grupo de los Trece articulavam-se dentro de uma coerência interna, buscando relações entre diferentes elementos para a constituição de um conjunto de obras. Essa coerência deveria basear-se nas semelhanças de um discurso artístico e nas suas condições de produção em uma determinada sociedade. As condições de criação similares, mesmo utilizando códigos distintos, formavam um *corpus* conceitual consistente, esse que Glusberg denominou como *arte de sistemas*. E o código privilegiado para conectar o conjunto de obras foi a arte conceitual. Entretanto, ele se apoiou em uma versão regional da arte conceitual, seguindo a noção de uma “arte pobre” orientada pelas reais condições de produção dos artistas latino-americanos, que fora intitulada como “conceitualismo ideológico”. Ou seja, “como una forma que emerge como consecuencia de una problemática regional que utiliza una metodología común a diferentes contextos” (GLUSBERG, 1972).

A pesquisa de documentação nos arquivos do MAC USP nos mostrou que Zanini e Glusberg estabeleceram um intenso diálogo através da tentativa de partilhar exposições; negociar a vinda de artistas e intelectuais internacionais; intermediar propostas e convites para a participação de seminários e congressos. E, sobretudo, compartilhar o desafio de dirigir duas instituições em “*temps difficiles*”, conforme escreveu Zanini a Glusberg, em uma das trocas de correspondência.

É provável que a proximidade entre as duas instituições tenha se dado devido ao mútuo interesse pelas novas plataformas interdisciplinares e multimídias, pelo incentivo às novas tecnologias, sobretudo, o vídeo, e pela rede transnacional de trocas artísticas conceituais. Contudo, é fundamental demarcarmos os diferentes perfis de ambas as gestões e as táticas definidas por cada uma delas para compreender os meandros desse intercâmbio. Zanini, por exemplo, fomentou a criação de redes alternativas baseadas em relações “de amizade, confiança e afeto”, buscando ampliar trabalhos artísticos distantes da lógica do poder e do mercado, “capazes de abrir outros circuitos de intercâmbio e inaugurar cartografias diferentes para mostras, apesar da censura política e das limitações econômicas” (FREIRE, 2013, p. 10).

Por sua vez, Glusberg se apoiou em uma ofensiva campanha artística de internacionalização da arte argentina (e por extensão, latino-americana), por meio de um amplo circuito de contatos com instituições estrangeiras que receberam artistas e exposições ligadas ao CAYC, divulgando, assim, seus preceitos de arte de sistemas. Para auspiciar todas essas frentes, o argentino contou com o amparo



financeiro de uma das maiores empresas de iluminação de seu país, a Modulador, da qual era herdeiro:

Glusberg paga os catálogos, a propaganda, os fretes das obras e às vezes os materiais, se os artistas carecem de recursos. Estabelece assim uma densa rede de lealdades profissionais [...] com artistas, arquitetos, urbanistas e críticos. (CANCLINI, 2011, p. 93)

Diálogos entre Glusberg e Zanini

No começo da década de 1970, Zanini estava organizando as JACs (Jovem Arte Contemporânea)³ e, ao mesmo tempo, problematizando o papel dos museus de arte contemporânea e a necessidade da revisão de suas funções, além da adaptação às exigências das novas linguagens artísticas. O crescimento dos recursos de comunicação de massa e das obras resultantes da utilização desses novos *media* propunham um novo desafio ao museu para repensar os seus espaços além da unidade do objeto permanente. No texto *Os museus e o novos meios de comunicação*, de 1976, Zanini refletia sobre o aumento dos meios tecnológicos de comunicação entre os artistas que, como consequência, despertava um interesse maior na participação junto a realidade social. O fenômeno das correntes conceituais havia deflagrado uma postura crítica diante da mística da obra única e suas implicações estéticas e econômicas, ampliando o circuito habitual composto pelo museu, galeria e colecionador, gerando um processo contínuo de reavaliação, confrontação e desenvolvimento desses processos de produção:

As técnicas operativas de uma arte que exige equipamentos eletrônicos, por sua vez, introduzem modificações em um espaço, cuja destinação sempre fora a da quase exclusiva apresentação de objetos estáticos. (ZANINI, 1976)

Por sua vez, nesse mesmo período, Glusberg estava buscando estratégias de divulgação e consolidação das correntes teóricas e artísticas desenvolvidas no CAYC. Sua linha de interesse, focada nas práticas interdisciplinares, tinha como objetivo a criação de circuitos de visibilidade local e internacional para a promoção de artistas argentinos contemporâneos (MARCHESE, 2012). Com base na cibernética e nas teorias da informação, se foi delineando o conceito de sistema que amparou as primeiras mostras organizadas pelo Centro, como a antológica *Arte de Sistemas*⁴, em 1971. Associado às práticas conceituais em voga nos circuitos internacionais hegemônicos, Glusberg estruturou um eixo discursivo regional, inserindo os conceitualismos na retórica latino-americanista. Desse modo, uma teoria das ideologias artísticas deveria se ajustar às reais condições



sociais e econômicas locais, criando uma dialética entre “simbologias importadas e simbologias próprias” (GLUSBERG, 1985, p. 54) capazes de desenvolver a reprodução de ideologias artísticas nas comunidades locais.

Como vimos, a categoria *arte de sistemas* e suas implicações regionais moldaram o discurso institucional, buscando um diferencial na produção local. O CAYC também privilegiou os novos meios de comunicação como a televisão e o vídeo como ferramenta artística, alinhadas às práticas conceituais. Glusberg encarava os *mass media* não como meios técnicos, mas como operadores ideológicos, como lugares privilegiados das manifestações de significação social. Seguindo a mesma série discursiva ajustada a um recorte local, o vídeo também seria a materialização das relações sociais e uma fonte de implicações ideológicas. Desde 1973, o CAYC explorou o terreno do cinema experimental, por meio da *Cooperativa Ediciones del Tercer Mundo*, integrada por Danilo Galasse, Pedro Roth e o próprio Glusberg. A programação incluía desde a realização de filmes e *videotapes* à formação de uma videoteca de artistas de diversos países latino-americanos.

No contexto paulistano, Zanini criou um convênio com a Associação dos Amigos da Cinemateca com o intuito de organizar programações de cinema e exposições relacionadas ao tema. Mas o mais relevante foi o impulso que o MAC deu à difusão da videoarte. O aparelho portátil *Sony Portapak* de vídeo tinha sido recentemente lançado no mercado e Zanini buscou recursos para adquirir o equipamento, que foi colocado à disposição dos artistas, em 1976. Sempre atento à ampliação do papel dos museus, o diretor do MAC refletia sobre o vídeo em “termos de expressão e em seus potenciais educacionais, e de informação” como perspectiva para a saída da “crise do estado atual da arte que atinge os museus” (ZANINI, 1975).

É provável que todo esse pensamento que visou problematizar o novo lugar da arte, em um momento de ruptura dos suportes tradicionais, da crítica ao sistema oficial artístico, da inserção da comunicação de massa e do cotidiano, bem como a questão da desmaterialização do objeto artístico, tenha aproximado Zanini e Glusberg. Na mesma época, surgiu na Europa um circuito contemporâneo de novos espaços e centros culturais, impulsionados por políticas culturais e, sem dúvida, o CAYC, em uma escala mais modesta, procurou reproduzir esse modelo (MARCHESI, 2012, p. 596). No contexto sul-americano, estimulou os projetos mais contemporâneos desse circuito hegemônico, sedimentando-se como espaço alternativo no âmbito local.



Já Zanini, dialogando dentro de uma ampla rede internacional, atualizou as novas demandas teóricas e artísticas, tendo como ponto de partida o papel social de um museu de arte contemporânea inserido no contexto universitário. Junto aos artistas, organizou exposições que buscavam estimular o uso do museu para o desenvolvimento de projetos, cursos, palestras e como fórum de debates (FREIRE, 2006, p. 27), distante da lógica hegemônica dos grandes circuitos artísticos.

Tanto o MAC USP quanto o CAYC tornaram-se pontos referenciais das práticas experimentais no continente sul-americano, compartilhando um perfil de locais abertos para a realização de proposições de caráter mais conceitual e muitas vezes considerados subversivos, em um contexto marcado pela repressão. As duas instituições partilharam projetos semelhantes, conectando-se para receber artistas estrangeiros que faziam itinerância pela região.

Vale lembrar que após a crise institucional da Bienal⁵, o papel do MAC como lugar de encontro e agregador de ideias e reflexões artísticas, tornou-se ainda mais fundamental, aproximando-o da experiência do museu como laboratório⁶. Embora abrigasse as suas exposições no mesmo pavilhão da Bienal, o Museu foi gradualmente construindo um papel cada vez mais distante do circuito oficial, como espaço de resistência e acolhimento de práticas experimentais. Embora o MAC tenha aumentado a sua coleção de obras internacionais, principalmente adquiridas nas Bienais, quando a Reitoria da Universidade propiciava verbas para esse fim (AMARAL, 1988) foi a partir de outro tipo de colecionismo que o Museu se ajustou nesse período.

O MAC estava ligado a uma ampla rede de artistas e instituições estrangeiras, com as quais buscou estreitar laços durante toda a sua gestão. A partir dessa rede de contatos, o Museu pôde organizar grandes mostras internacionais como *Prospectiva 74*, de 1974, e *Poéticas Visuais*, de 1977. Para além do circuito hegemônico, essa rede estimulou intercâmbios com artistas e intelectuais que viviam em países sob regimes ditatoriais na América Latina e no Leste Europeu. Para essas duas exposições mencionadas, os artistas enviaram pela rede postal uma centena de obras experimentais resultantes nos novos *media*, como postais, mapas, fotografias, textos impressos, fotocópias, publicações, filmes, audiovisual etc. Grande parte desses trabalhos foi incorporada ao acervo do Museu.

Talvez esse seja um dos pontos de divergência entre as gestões de Glusberg e Zanini: o diretor do MAC sempre buscou estimular os novos *media* simultaneamente à formação de uma coleção multimídia ainda inédita no



Brasil. O perfil institucional de Glusberg, por sua vez, baseava-se na divulgação e internacionalização da arte argentina, por meio de mostras itinerantes, sem a preocupação de formar um acervo. A noção de internacionalização e comunicação também foram promovidas por caminhos distintos. Se Glusberg se apropriava de noções estrangeiras para respaldar a linha teórica e artística do CAYC, por meio da arte de sistemas e como mecanismo de internacionalização da produção local, Zanini se apoiava em outras estratégias para ampliar a rede internacional de artistas ligados ao Museu.

Veremos a seguir os fluxos dessas redes internacionais, com foco na mostra heliográfica *Década de 70*, organizada por Jorge Glusberg, que entrou no programa de exposições do MAC USP, em 1976. A realização dessa mostra no Brasil foi fruto de alguns anos de diálogo e afinidades mútuas em projetos de arte experimental e pela produção ligada às vanguardas internacionais. Embora não tenha tido muita repercussão no meio cultural e na imprensa, *Década de 70* pode ser considerada um degrau para a grande consolidação dos artistas ligados ao CAYC e, sobretudo, de Jorge Glusberg no Brasil. Em 1977, eles ganhariam o Grande Prêmio Itamaraty na XIV Bienal de São Paulo.

Década de 70: a consolidação das trocas artísticas

*Década de 70*⁷ foi inaugurada nos primeiros meses de 1976 no edifício do MAC USP (Fig. 1). A mostra de heliografias concebida por Jorge Glusberg contava com o trabalho de mais de cem artistas, entre latino-americanos, europeus e norte-americanos. A exposição era uma extensão do programa conceitual desenvolvido pelo diretor do CAYC, cuja orientação teórica se ajustava a montagens anteriores. Essas mostras foram fruto de uma estratégia encontrada por Glusberg para consolidar uma nova direção crítica por meio de um dispositivo expositivo unificado, que considerava a exposição como uma tipologia ou um “sistema” para divulgar e circular obras de arte com o mínimo de recursos possível. Segundo Herrera (2013) isso implicava em padronizar desde as etapas da produção das mostras à execução dos artistas: o desenho expositivo, a montagem, a iluminação, as legendas das obras, os textos didáticos, etc. Essa metodologia baseava-se em um sistema econômico facilmente reproduzível que incluía estampas do mesmo tamanho com fichas de identificação que eram montadas sobre uma parede ou um painel.





Fig. 1. Vista parcial da mostra *Década de 70*. Fotógrafo: Gerson Zanini, 1976.
Fonte: ARQUIVO DO MAC USP



Fig. 2. Vista parcial da mostra *Década de 70*. Fotógrafo: Gerson Zanini, 1976.
Fonte: ARQUIVO DO MAC USP

O modelo curatorial de *Década de 70* também era similar: o desenho espacial, o uso de heliografias, dimensões padronizadas com as legendas ao lado direito e abaixo do papel heliográfico, o texto didático, etc. (Fig. 2). Ou seja, a ordem discursiva da mostra era praticamente a mesma, tendo como eixo de articulação



as produções ligadas à *arte de sistemas*. Os artistas enviavam pelo correio as obras em um papel de 60 por 90 cm e em Buenos Aires elas eram reproduzidas por meio da técnica heliográfica (HERRERA, 2013). Esse ponto de partida metodológico facilitava a circulação das mostras, que podiam ser montadas facilmente em qualquer espaço.

O discurso da exposição procurava se distanciar da noção de autonomia das artes visuais e do fenômeno da criação individual, pautando-se na dependência das condições subjetivas de produção do artista. Ao acionar a ideologia como fator constituinte de quaisquer manifestações artísticas e culturais, o artista poderia se identificar com alguma tendência, elegendo sua produção a partir de seu repertório social. Essa era a base do Grupo de los Trece dentro das exposições, além de servir de exemplo para ilustrar as práticas artísticas contemporâneas. Embora seus integrantes trabalhassem por meio de uma multiplicidade de propostas, era possível detectar uma coincidência ou um eixo de afinidade em suas realizações estéticas.

Glusberg afirmava que ao explicitar as condições de produção, o artista afetava os mercados econômicos e os circuitos de difusão de arte tradicional. O discurso artístico experimental, segundo o diretor do CAYC, não pactuava com as redes de interesse da arte oficial e, sobretudo, não pretendia agradar ou satisfazer as demandas do “terreno mercantilista”, mas sim propor novas experiências estéticas. Um dos modos de se apartar dos setores privilegiados era democratizando o acesso à cultura, por meio dos novos canais de circulação e distribuição das obras. E por uma “razão de economia”, diante da impossibilidade de competir com os circuitos comerciais,

ha presidido el empleo del papel heliográfico para la realización de las obras que componen Década del 70. [...] Este sistema económico y facilmente reproducible, que nos es produto del azar, se convierte así en outro rasgo distintivo de un arte que promueve la eliminación de la clausura esteticista. (GLUSBERG, 1977)

Década de 70 teve sua importância no contexto brasileiro por consolidar o intercâmbio iniciado anos antes⁸ e, principalmente, por preencher uma lacuna na agenda latino-americana do CAYC. O Centro havia organizado a itinerância de suas exposições por outros países vizinhos, como Chile, Colômbia e México. Embora alguns artistas ligados ao CAYC houvessem passado pelo MAC em mostras anteriores, faltava completar essa rede de trocas com a inauguração de uma exibição promovida por Glusberg no Brasil. Outro ponto que deve ser ressaltado é que a passagem de *Década de 70*, além de divulgar a vanguarda



experimental argentina, serviu para sedimentar o trânsito do CAYC pelo país até o seu retorno no ano seguinte, quando levou o grande prêmio da XIV Bienal de São Paulo.

Na ocasião da abertura, Zanini (1976) registrou: “Glusberg, tudo bem conforme o meu telegrama. *Década de 70* será inaugurada dia 18 de agosto, num espaço de 1.000 m². Providenciamos um pequeno catálogo que logo lhe enviarei”.

No catálogo da versão brasileira (Fig. 3), Zanini (1976) escreveu:

Organizada por Jorge Glusberg, diretor do Centro de Comunicación y Arte (CAYC – Buenos Aires), na forma de documentos heliográficos, DÉCADA DE 70 é predominantemente endereçada a uma atividade de visão crítica da sociedade. Integram-na numerosos artistas latino-americanos, europeus e norte-americanos que marcam com um traço profundo características essenciais dos meios de instauração próprios desta década, o que justifica o título da exposição. Embora as diversificações originárias das variadas situações sócio-culturais producentes desta documentação, não pode nos escapar a identificação de princípios amadurecidos que geram o envolvimento global. Trata-se efetivamente de uma amostragem de ideias e de métodos de trabalho que especificam o comportamento participacional eximido de reverberações estéticas tradicionais. DÉCADA DE 70 denota a convicção de uma linguagem desalienadora.



Fig. 3. Detalhe do catálogo da mostra *Década de 70*, 1976
Fonte: BIBLIOTECA LOURIVAL GOMES MACHADO.



Todos os integrantes do Grupo de los Trece participaram da exposição, sendo possível ter uma visão geral de suas produções amparadas pelo discurso de Glusberg sobre arte de sistemas e conceitualismo ideológico. Embora cada artista tivesse a sua particularidade, era possível detectar certas preocupações ou procedimentos afins. Por exemplo, o resgate de materiais, culturas, ofícios, ritos e comportamentos que compunham um passado, próximo ou distante, e, por meio desse retorno, encontrar uma identidade latino-americana comum. Ou ainda, a investigação crítica da realidade e seus aspectos sociopolíticos. Essas eram algumas das questões que podiam ser consideradas nos labirintos artificiais de Benedit, nos rituais mítico-religiosos de Portillos, nos resíduos arqueológicos de Bedel, na energia das batatas de Grippo, na pesquisa sobre violência de Romero, nas metáforas biológicas de González Mir, nas obras de ação de Pazos, na destruição ecológica de Testa, nas cartografias de Zabala, nas tipologias urbanas de Glusberg, etc. “Sendo um grupo formado na ambiência cosmopolita da arte conceitual, o que lhe dá unidade é algo que extrapola o campo visual ou formalista” (MORAIS, 1979, p. 57). O *modus operandi* do Grupo de los Trece foi marcado por uma lógica geopolítica, ao utilizar uma linguagem internacional, a arte conceitual, para propor uma inversão por meio de um modelo regional.

A mostra *Década de 70* representou a consolidação do diálogo entre Glusberg e Zanini e uma oportunidade para reunir todos os integrantes do Grupo de los Trece no MAC USP. Desse modo, podemos concluir que confrontar os modelos de gestão do MAC USP e CAYC, nos permite compreender uma rica trama de intercâmbios artísticos e institucionais, além de observar os micro-relatos por trás dessas gestões institucionais. Esses inúmeros percursos narrados por meio de correspondências evidenciam eixos de afinidades, relações de amizade e confiança, a reciprocidade de interesses e a busca pelo diálogo. Essa análise possibilita considerar outro ângulo sobre esse período no qual sedimentou-se uma nova visualidade.

¹ Sobre a integração do acervo do MAM à Universidade de São Paulo, ver: AMARAL, Aracy. (Org.). *MAC USP: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint Engenharia SA, 1988 e LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

² Grupo criado por Jorge Glusberg em 1971, composto pelos artistas Jacques Bedel, Horacio Zabala, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Luis Fernando Benedit, Carlos Ginzburg, Gregorio Dujovny, Alfredo Portillos, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Julio Teich e o próprio



Glusberg. Em 1975, mudaram o nome para Grupo CAYC.

³ Desde as primeiras edições, a JAC - Jovem Arte Contemporânea (1967-1974) buscava se distanciar dos formatos tradicionais dos salões e seus mecanismos de premiação. A VI JAC, de 1972, por exemplo, tornou-se emblemática, especialmente, por transformar o espaço expositivo do museu em lotes, que seriam sorteados entre os interessados. Os 210 artistas inscritos tiveram que sortear 84 lotes dentro do MAC, e no decorrer dos 14 dias de processo, esses espaços poderiam ser negociados, trocados e até vendidos.

⁴ *Arte de Sistemas* fez parte de uma ampla convocatória de 101 artistas nacionais e estrangeiros, entre eles vários integrantes do Grupo de los Trece (que seria fundado alguns meses depois) e contemporâneos como Vito Acconci, John Baldessari, Christo, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Richard Long, Mario Merz, Nam June Paik, Richard Serra, Hans Haacke, etc. A participação de nomes destacados da cena internacional dava maior visibilidade e legitimava o nome da instituição, outorgando ao CAYC a importância de conceber exposições com propostas semelhantes, como *Information*, realizada um ano antes no MoMA de Nova Iorque.

⁵ A Bienal de São Paulo passava por um período de crise, alavancada por uma série de boicotes. Os protestos foram deflagrados depois que a exposição dos artistas brasileiros selecionados para a VI Bienal de Paris, no MAM RJ, e organizada por Pierre Restany, foi censurada. No âmbito internacional, Restany organizou um boicote à X Bienal de São Paulo, de 1969, que contou com a adesão de delegações de países como a França, EUA, Itália, Suécia, México, etc. No Brasil, Mário Pedrosa, o então diretor da Associação Brasileira de Críticos de Arte, mobilizou o boicote que foi aderido por diversos artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, entre outros. Os boicotes seguiram ao longo de toda a década de 1970, ocasionando diversos problemas e lacunas na organização das Bienais.

⁶ A ideia do museu como um laboratório experimental é descrita por Zanini no texto *Problemas Museológicos*, de 1964, no qual o historiador relata o encontro com diversos intelectuais na ocasião do ICOM – Conselho Internacional de Museus. Zanini manifesta interesse pelas ideias de Jean Cassou, o então diretor do Museu de Arte Moderna de Paris, citando algumas reflexões do francês: “O objetivo desse museu sendo o de conservar e classificar (característica do museu de um modo geral), é o de, sobretudo, ser um “laboratório experimental”, de atividade presidida pelo “espírito de vida”, pelo “estilo de presença e de presente”. In: FREIRE, Cristina. [Org.]. *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

⁷ *Década del 70* foi exibida pela primeira vez em 1974, no Museo de Ciencias y Artes, no México. Em 1976, foi enviada ao MAC USP e, no ano seguinte, ao Museo Universitario de Ciencias y Artes, também no México.

⁸ Zanini e Glusberg estabeleceram um fértil diálogo desde 1972, buscando compartilhar exposições, negociar a vinda de artistas e intelectuais internacionais, intermediar propostas e convites para a participação de seminários e congressos. Ao longo desses anos, Glusberg tentou enviar ao MAC USP diversas mostras ligadas ao CAYC, como *Hacia un perfil del arte latinoamericano* e *Arte de sistemas en la Argentina*, mas por adversidades burocráticas e políticas, não puderam ser exibidas.



Referências

AMARAL, Aracy (Org.). *MAC USP: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint Engenharia SA, 1988.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2011.

FREIRE, Cristina. *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP, 2013.

_____. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *Década del 70*. (cat. exp). Ciudad Universitaria, Mexico: Museo Universitario de Ciencias y Artes, 1977.

_____. *Del pop-art a la nueva imagen*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

_____. *Arte de Sistemas II – CAYC al aire libre. Arte e ideología*. (cat. exp). Buenos Aires: CAYC, 1972.

HERRERA, María José; MARCHESI, Mariana. *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969 – 1977*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp. Belo Horizonte: C Arte, 2007.

MARCHESI, Mariana; RICCARDI, Teresa. MNBA – CAYC, 1969-1983: dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino. In: BALDASARRE, María Isabel, DOLINKO, Silvia [Org.]. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Sáenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

ZANINI, Walter. *Década de 70* (cat. exp.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC USP, 1976.

_____. Os Museus e os Novos Meios de Comunicação. In: FREIRE, Cristina.



Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume; São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP, 2013.

_____. A videoarte no seu limiar (versão original) In: FREIRE, Cristina. *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP, 2013.

Artigo recebido em março de 2016. Aprovado em maio de 2016.

