

caiana

Luiza Mader Paladino

(USP, Brasil)

Intercâmbios institucionais: a trajetória de Jorge
Glusberg no Brasil

Intercâmbios institucionais: a trajetória de Jorge Glusberg no Brasil

Luiza Mader Paladino
(USP, Brasil)

Durante a década de 1970, o MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), sob a gestão de Walter Zanini (1925-2013), e o CAYC (Centro de Arte y Comunicación), criado por Jorge Glusberg (1932-2012), tornaram-se pontos referenciais das práticas experimentais no continente sul-americano, ao partilharem programas similares de estímulo à produção e exibição de proposições de caráter conceitual e muitas vezes considerados subversivos, em um contexto marcado pela violência ditatorial. Além disso, estabeleceram múltiplos pontos de contato dentro de uma ampla rede internacional de comunicação impulsionada pela arte postal, que privilegiou os novos *media* para além da unicidade do objeto artístico permanente. Esse intercâmbio teve como pano de fundo o alargamento das práticas conceitualistas na América Latina que, como se sabe, apresentaram uma forte inclinação política. Grande parte dessas proposições procurava apontar para dois problemas fundamentais: (1) a redefinição do conceito de arte e do objeto artístico; (2) uma forma estratégica para discutir a realidade social e econômica da região.

Apoiado nesse contexto geral, este trabalho busca mapear e analisar os micro-relatos por trás das gestões institucionais de Glusberg e Zanini e as estratégias utilizadas por ambos para fomentar a rede transnacional de trocas artísticas. Contudo, o foco da análise será a trajetória do crítico argentino no Brasil, a partir de seus contatos com o MAC USP e a Bienal de São Paulo. Glusberg conduziu uma cruzada pessoal para alavancar a arte latino-americana, sobretudo a produção dos artistas ligados ao CAYC, no circuito internacional hegemônico.

Para tanto, inseriu dentro de sua órbita artística uma relação de proximidade com essas duas entidades paulistanas, em busca do êxito de seu programa de internacionalização da arte argentina.

Para o MAC USP, o crítico negociou o envio de diversas mostras até 1976, quando o Museu pôde finalmente receber um projeto de Glusberg, a exposição heliográfica *Década de 70*. A concretização dessa mostra no Brasil foi fruto de alguns anos de diálogo, afinidades mútuas e do acolhimento de propostas ligadas às vanguardas internacionais. O exame dessa exibição é central para compreender as nuances dos rumos de Glusberg no país, ao ser considerada como um degrau para o grande reconhecimento e prestígio dos artistas articulados à figura do crítico, quando embolsaram o Prêmio Itamaraty na XIV Bienal de São Paulo, um ano depois, causando uma série de controvérsias.

Sobre Jorge Glusberg: um breve preâmbulo

Jorge Glusberg foi um importante crítico de arte, curador, empresário e gestor cultural argentino. Em 1968, fundou e dirigiu o CAYC - Centro de Arte y Comunicación, uma instituição privada e de caráter interdisciplinar que reuniu artistas, arquitetos, cientistas sociais, especialistas em comunicação e demais áreas culturais, resultando na confluência de diferentes campos do conhecimento por mais de 25 anos. A sua base de articulação partiu do cruzamento de três eixos essenciais: arte, comunicação e arquitetura. O *folder* “¿Qué es el CAyC?” informava que a finalidade básica do Centro era a “integración de las diversas disciplinas, integración de la teoría y la práctica del arte y la arquitectura, e integración espacial [...] a través del intercambio de personas y la circulación de obras e información, tanto en plano nacional como internacional”.¹

O CAYC foi o principal representante das tendências conceituais, ao longo da década de 1970, na região. Algumas das estratégias de consolidação institucional e de mobilidade no circuito internacional, empregadas por Glusberg, se basearam em uma ampla publicidade das atividades do Centro, por meio da remessa de *gacetillas amarillas* a entidades estrangeiras e artistas; na formação de um grupo artístico, o Grupo de los Trece,² e na elaboração de um

suporte teórico e metodológico que abarcasse a produção conceitual dos artistas vinculados ao crítico. Para auspiciar todas essas frentes, o diretor 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”.³

O conceito de *sistema*⁴ fez parte da fortuna crítica do período e esteve ligado às experimentações artísticas que se articulavam em ideias, processos e informações. O caráter universal desse termo, por exemplo, foi um ponto tático aproveitado por Glusberg para implantar um tom internacionalista à produção artística argentina, além da ambição de ancorá-la no circuito hegemônico. O crítico também articulava a produção ligada ao CAYC na chave de uma *arte de sistemas*, e o código privilegiado para conectar esse conjunto de obras foi a arte conceitual. “El arte de sistemas se refiere a procesos más que a productos terminados del ‘buen arte’”.⁵ Em um primeiro momento, o termo esteve associado às investigações conceituais internacionais, atualizando a produção local com algumas experiências de arte e tecnologia pautadas nas teorias da informação. Gradualmente, passou por reformulações e foi se aproximando de uma faceta mais geopolítica e de forte retórica regional, cuja ambição era promover uma *arte de sistemas* latino-americana. Em 1972, Glusberg procurou delinear o perfil desse novo programa:

No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria. [...] Nuestros artistas tomaron conciencia de los requerimientos de sus realidades y se plantearon respuestas regionales, consecuentes con el cambio de las áreas de la vida humana que se proponen los sub-privilegiados de hoy, que pensamos son los potencialmente privilegiados de mañana.⁶

E assim, o crítico demarcou as práticas artísticas locais, sob a retórica do regionalismo, afirmando que, por meio da arte como ideia, os artistas haviam tomado consciência da realidade nacional e, por consequência, procuravam respostas regionais para as suas demandas. Para

esse programa de arte latino-americana, os artistas deveriam ressaltar a realidade colonial e tributária das grandes metrópoles, revelando a situação de dependência social e cultural. A relação dialética entre regionalismo e internacionalismo⁷ marcou gradativamente o processo de formação e consolidação do CAYC, demonstrando essa via de mão dupla de trocas artísticas. Ao mesmo tempo em que Glusberg trazia inúmeras mostras e críticos estrangeiros a Buenos Aires, negociava a circulação de exposições e artistas argentinos ligados à sua instituição no circuito internacional, principalmente, na Europa e nos Estados Unidos.⁸ Todavia, manteve proximidade com algumas instituições vizinhas, em especial, no Brasil, como é o caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

No mesmo período, o crítico e historiador da arte Walter Zanini, diretor do MAC USP, entre 1963 e 1978, também promovia uma ampla rede transnacional, procurando atualizar as novas demandas teóricas e artísticas. Contudo, seu ponto de partida era o papel social de um museu de arte contemporânea inserido no contexto universitário. Veremos de que modo o CAYC e o MAC USP constituíram-se como plataformas interdisciplinares e multimídias fundamentais para o incentivo das práticas experimentais na região. Para tanto, é relevante compreender o papel do Museu nesse circuito, onde Zanini desenvolveu um projeto inédito, no contexto brasileiro, de estímulo às práticas conceituais e às novas tecnologias, potencializando uma rede internacional de trocas artísticas.

MAC USP E A REDE TRANSNACIONAL

Instituição pública ligada à Universidade de São Paulo, o MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) teve a direção do crítico e historiador de arte 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.

O MAC USP herdara do MAM SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo)⁹ 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. Se uma das frentes do Museu era amparar a organização do inventário, da pesquisa e da apresentação do acervo moderno, o outro projeto paralelo baseava-se no estímulo da produção contemporânea.

Junto aos artistas, o diretor organizou exposições que buscavam incentivar o uso do local para o desenvolvimento de projetos, cursos, palestras e como fórum de debates.¹⁰ Desde o seu ano de inauguração, o Museu criou uma mostra anual para jovens artistas de até 33 anos.¹¹ Dentro dessa programação, vale destacar a importância da *Jovem Arte Contemporânea – JAC* (1967-1974), que desde as primeiras edições procurava se distanciar dos formatos tradicionais dos salões e seus mecanismos de premiação. A I JAC, de 1967, já evidenciava o caráter experimental do MAC USP, envolvendo a inclusão de novos suportes de arte para além das categorias convencionais como pintura e escultura.

Porém, é na sexta edição da mostra que se observa uma maior radicalização dessas propostas: a começar pela eliminação do corpo de jurados que selecionava e legitimava um determinado grupo de obras. Essas decisões foram fruto de um amplo debate entre artistas, jurados e o próprio museu, que ocorreu desde o ano anterior à inauguração da VI JAC,¹² evidenciando o papel de diálogo e construção mútua entre museu e artista. A inscrição foi irrestrita a qualquer interessado, ocasionando a participação de artistas consagrados junto aos pouco conhecidos. Mas esta mostra 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. A proposta da VI JAC, idealizada pelo artista Donato Ferrari, era dar espaço às experiências efêmeras, para além da obra de arte como sentido único e imutável. E, sobretudo, localizar o museu dentro desse eixo de atividade criadora, que incentiva a troca entre o artista e o

público e que rompe com as noções artísticas usuais. A expressão “MAC do Zanini”, amplamente utilizada pelos artistas e colaboradores que frequentavam o museu, tornou-se “reveladora dessa museologia revolucionária e compartilhada com os artistas”.¹³

Lembremos que a mais importante instituição artística brasileira daquele momento, a Bienal de São Paulo, passava por um período de crise, alavancada por uma série de boicotes.¹⁴ Após a crise institucional da Bienal, o papel do MAC USP como lugar de encontro e agregador de ideias e reflexões artísticas, tornou-se ainda mais fundamental, aproximando-o da experiência do museu como um laboratório.¹⁵ 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 acendeu em propiciar verbas para esse fim,¹⁶ foi a partir de outro tipo de colecionismo que a entidade se ajustou nesse período. O Museu estava ligado a uma ampla rede de artistas e instituições estrangeiras, das quais buscou estreitar laços durante toda a sua gestão.

Dessa rede de contatos, a instituição 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.

Essas redes auxiliam no entendimento dos pontos de convergência institucionais que envolviam a organização de exposições, a proximidade teórica por certos tipos de debate e reflexões da época e, especialmente, as possibilidades de trocas artísticas. Esse intercâmbio nos permite observar os micro-

relatos por trás das distintas gestões institucionais. Seus inúmeros percursos são narrados por meio de correspondências que nos mostram eixos de afinidades, relações de amizade e confiança, a reciprocidade de interesses e a busca pelo diálogo.

Por meio da análise dos documentos do arquivo do MAC USP, sabe-se que a aproximação de Zanini com a Argentina foi iniciada ainda nos primeiros anos de sua gestão. O diretor do MAC demonstrou interesse em receber a exposição *Prêmio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella*, de 1964, organizada por Jorge Romero Brest e composta pelos jurados Clement Greenberg e Pierre Restany. Essa exposição ficou marcada pela dualidade artística do júri: de um lado, o defensor dos pressupostos modernistas, do outro, o promotor das novas vanguardas experimentais. E a grande premiada foi a artista Marta Minujín, com a ambientação de colchões retorcidos *iRevuélquese y viva!*. É provável que Zanini tenha se interessado pela produção vanguardista apoiada pelo Di Tella, sobretudo, pelas experimentações de Minujín. Mais de uma década depois, a artista argentina iria apresentar a performance *Repolhos* no MAC USP, na ocasião da mostra *Poéticas Visuais*, em 1977. A performance fazia parte de uma fase denominada por Minujín de *Arte Agrícola em Ação*, cujo foco era trabalhar com materiais e emblemas típicos da cultura latino-americana. Em uma das salas do Museu, denominada Espaço B, a argentina espalhou cem sacos de repolhos e nesse local, vinte pessoas com um balde na cabeça participaram da ação cantando versos e ditando textos escritos pela artista (**Fig. 1**).

Zanini queria trazer ao Museu o Prêmio Nacional e Internacional daquele ano, mas, de acordo com Romero Brest, era impossível fazer a itinerância das obras internacionais, uma vez que o acordo entre o Di Tella e as instituições estrangeiras que cederam as obras, era que todas regressassem assim que acabasse a exposição em Buenos Aires. Desse modo, as negociações para apresentar o *Prêmio Nacional Di Tella* no MAC USP continuaram ao longo dos primeiros meses de 1965 e de acordo com Zanini, o Museu estava disposto a “colaborar ao máximo para o êxito da iniciativa que poderia marcar o começo do intercâmbio profícuo entre as duas entidades”.¹⁷ Contudo, a tentativa de organizar essa mostra argentina no MAC não deu certo, por falta de

apoio do Ministério das Relações Exteriores da Argentina.



Fig. 1. Marta Minujín, *Repolhos*, performance no MAC USP, 1977, Arquivo MAC USP.

Mas é relevante notar o rumo das negociações e a maneira como deram prosseguimento durante esse ano, mesmo que nenhuma delas tenha se concretizado. E o ponto de confluência entre o MAC USP e o Di Tella foi a obra de Marcel Duchamp. Zanini foi o primeiro a expor o projeto de organizar uma mostra de Duchamp no Museu e, segundo as cartas, desde o ano anterior estava em contato com a Galeria Schwarz, de Milão. E propunha aos vizinhos, caso demonstrassem interesse, a divisão das despesas que envolvia gastos com transporte, seguro, direitos autorais do catálogo *raisonné* etc., para efetivar a itinerância da mostra do artista francês em São Paulo e Buenos Aires. Romero Brest também estava em contato com a Galeria Schwarz e almejava trazer uma grande mostra de Duchamp ao Di Tella, mas as negociações não seguiram adiante.¹⁸

A influência duchampiana começou a ser disseminada ao longo da década de 1950, marcando assim, o legado fundamental do ready-made na produção contemporânea. Este deu todo o suporte teórico às práticas artísticas experimentais que se distanciavam cada vez mais da linguagem formalista e se rebelavam contra os modelos convencionais modernos. O aparecimento do ready-made era fruto direto da crise da pintura e “parecia mesmo ser o ponto terminal do debate acerca da ‘morte da pintura’” preconizando “a redenção da arte enquanto ideia”.¹⁹

O pensamento de Duchamp e sua contra-operação pictórica convergiam com as ideias que Zanini e Romero Brest desenvolveram, cada um a seu modo, em suas gestões. Especialmente, no distanciamento dos critérios pautados em categorias estéticas tradicionais, recriando suas práticas institucionais e abrindo espaço para o questionamento dos artistas em relação ao sistema de arte. A lógica do *ready-made*, ao transformar um objeto do cotidiano em obra de arte, acabava por deflagrar uma série de questionamentos nos espaços expositivos. Essa interferência possibilitou uma redefinição dos valores do sistema artístico e dos seus ambientes institucionais, provocando nesses espaços novas potencialidades de criação e um processo contínuo de reavaliação, confrontação e desenvolvimento desses novos procedimentos de produção.

A rede internacional de contatos agenciada por Zanini, desde o início de sua gestão, deu continuidade ao longo da década de 1970. Focaremos nosso recorte no intercâmbio promovido entre o MAC USP e o CAYC.

Diálogos entre Glusberg e Zanini

Jorge Glusberg e Walter Zanini contribuíram para sedimentar a expansão de “um território dialógico transnacional”, gerando diferentes experiências como o intercâmbio de artistas, exposições, convites para colóquios e, especialmente, a busca pelo diálogo “sensível ao problema cultural latino-americano”.²⁰

No período em que estabeleceram contato, Glusberg buscava aprimorar as 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.²¹ Com base na cibernética e nas teorias da informação, foi delineando o conceito de sistema que amparou as primeiras mostras organizadas pelo Centro, como a antológica *Arte de Sistemas*,²² de 1971, que reuniu mais de uma centena de artistas nacionais e estrangeiros na capital portenha. Como vimos, o Centro se integrou às práticas conceituais em voga nos circuitos internacionais hegemônicos, inserindo os conceitualismos a uma retórica latino-americanista.

Desse modo, uma teoria das ideologias artísticas deveria se ajustar às reais condições sociais e econômicas locais, criando uma dialética entre “simbologías importadas y simbologías propias” capazes de desenvolver a reprodução de ideologias artísticas nas comunidades locais.²³ Para a mostra *Art Systems in Latinamerica*,²⁴ fruto dessa ambiciosa campanha de internacionalização, Glusberg escreveu:

Podemos señalar, sin embargo, una diferencia fundamental: los europeos hacen una discusión teórica de los problemas políticos, y los latinoamericanos los incluyen obligadamente en sus obras, por vivir esos problemas políticos a nivel cotidiano. En esta etapa podríamos decir que más que obras, los operadores de arte latinoamericano producen documentos comprometidos con su realidad, constancias de lo que está ocurriendo en sus respectivos países.²⁵

O CAYC também privilegiou os novos meios de comunicação como a televisão e o vídeo como ferramentas artísticas 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 lógica 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”.²⁶

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, a inserção da comunicação de massa e do cotidiano, bem como a 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.²⁷ No contexto regional, atualizou os projetos mais contemporâneos desse circuito hegemônico, sedimentando-se como espaço alternativo no âmbito local.

As duas instituições partilharam projetos semelhantes, sobretudo os que se aproximavam dos temas como internacionalização e comunicação, conectando-se para receber artistas estrangeiros que faziam itinerância pela região. Essas agendas institucionais que priorizaram a comunicação internacional como estratégia, por meio da arte postal, *arte de sistemas*, novas tecnologias e demais práticas multimídias, conseguiram reunir artistas em uma ordem transnacional. Sobre esses canais de abertura, a pesquisadora Cristina Freire atesta a importância de uma espécie de “antena parabólica” instalada no Museu, “capaz de sintonizar e conectar os mais potentes sinais do pensamento artístico que circulavam, então, em diferentes canais”.²⁸ Essa antena pode ser expandida, do mesmo modo, à recepção do CAYC.

O Coletivo de Arte Sociológica, composto por Hervé Fischer, Jean-Paul Thénot e Fred Forest, passou pelo MAC USP em 1975, com as mostras *Arte e Comunicação Marginal – Carimbos de Artistas; Exposição Coletiva do Grupo de Arte Sociológica de Paris; Farmácia Fischer & Cia e Bienal do ano 2000*. Esse Coletivo surgiu em 1974, na esteira das ações artísticas que buscavam uma relação mais crítica entre a arte, os circuitos de distribuição e as suas representações ideológicas. Os três artistas franceses publicaram no jornal *Le Monde*, nesse mesmo ano, o primeiro manifesto da arte sociológica, exaltando como eixo fundamental o

fato sociológico da prática artística apoiado na relação inseparável entre arte, sociedade e vida. Contudo, essa arte sociológica não deveria ser confundida com a sociologia da arte ou um tipo de arte social comprometida, como a pintura militante, caracterizada por “formalismos estéticos” e “clichês pictóricos”. A arte sociológica se fundamentava nos métodos das ciências sociais para pôr em prática as suas ações artísticas enquanto campo privilegiado de investigação para a teoria sociológica.

Nós definimos a arte sociológica pela sua relação epistemológica necessária com a ciência sociológica. Essa relação é dialética. Ela funda a prática artística que a experimenta e recebe em contrapartida a objeção da força do real social. Essa relação é específica da arte sociológica: distingue-a de todos os outros processos tradicionais ou vanguardistas. Tal relação significa, ao contrário da expressão tradicional da arte como ideologia mistificadora do irracional, a vontade de recorrer ao discurso científico da sociologia e confrontar a nossa prática à racionalidade desse discurso.²⁹

A convite de Walter Zanini, Hervé Fischer realizou a *Farmácia Fischer & Cia* na praça da República, em plena ditadura militar. Vestido como um farmacêutico e junto aos vendedores ambulantes do centro de São Paulo, o artista propôs uma série de reflexões aos transeuntes. Tendo como referência a metodologia das ciências sociais e a possibilidade direta de comunicação com o público, Fischer conversou, ouviu histórias e receitou pílulas para diversos fins: mudar de ideia, pensar, liberdade, ser criativo etc. Eram pílulas de poliuretano embaladas em pequenos sacos com a frase “A vida está nas pílulas!”. Como a ação era espontânea, o artista não imaginou que fosse juntar tanta gente a sua volta, e como eram tempos de repressão, qualquer manifestação que reunisse um grupo maior de pessoas era considerada um ato suspeito (**Fig. 2**). Para dispersar aquele grupo de transeuntes e por falta de autorização da prefeitura para realizar aquela ação, os policiais proibiram a continuação da proposta.³⁰

Em uma das correspondências trocadas nessa época, Zanini e Glusberg conversaram sobre a vinda de Hervé Fischer à América do Sul e a possibilidade de encontrar meios para a divisão

das despesas. A vinda do francês, assim como dos outros membros do Coletivo de Arte Sociológica ao MAC e ao CAYC, atesta o elo de afinidades propositivas das duas instituições, além da conexão de ambas com o que era produzido de mais atual e potente no terreno das artes e do pensamento em circulação em distintos canais na Europa.



Fig. 2. Hervé Fischer, *Farmácia Fischer & Cia*, 1976, Arquivo MAC USP.

Outro artista que fez itinerância pela América do Sul (Brasil, Uruguai, Paraguai e Argentina), em 1976, foi Isidoro Valcárcel Medina, um dos pioneiros das práticas conceituais na Espanha. Mais uma vez, o MAC USP e o CAYC conformaram-se como lugares possíveis de acolhimento e como promotores da vanguarda internacional, ficando-se como ponto de passagem nessa cartografia formada por instituições de caráter experimental. A partir da vivência nos quatro países do Cone Sul, o espanhol produziu um relatório de viagem, narrando criticamente a experiência em cada cidade, intitulado *Informe y resumen general de*

actividades en Sudamérica. O interesse despertado pelas práticas artísticas latino-americanas se deu por sua posição marginal e fora do circuito hegemônico, além de o artista partilhar a mesma realidade de viver sob um regime ditatorial.

No processo de sua vinda, Zanini escrevera: “Caro Glusberg, em primeiro lugar, muito obrigada a você pela incessante remessa de páginas amarelas, diapositivos, comunicados etc. [...] Valcarcel quer vir a São Paulo. Estamos tentando achar um jeito”.³¹ Em resposta, o argentino confirmou: “Valcarcel Medina vendrá a Buenos Aires. No tenemos ningún problema si ud. realiza alguna exposición con él antes o después de su trabajo aquí. Le hemos dicho que se ponga en contacto con él pues nos parece una persona interesante”.³² O artista espanhol, por meio da rede de arte postal, havia passado pelo MAC USP, na ocasião da mostra *Prospectiva 74* e posteriormente iria participar, enviando trabalhos para as exposições *Década de 70*, organizada por Glusberg.

No CAYC, Medina fez uma exposição individual na qual reuniu diversos registros de ações artísticas. Uma delas foi realizada no Paraguai, local por onde o artista havia passado antes de chegar em Buenos Aires. *136 Manzanas de Asunción* tratava-se de um percurso pelas ruas da capital, onde o artista abordava aleatoriamente transeuntes e pedia que o levassem para caminhar em algum quarteirão. Nessa caminhada, o artista recolhia informações sobre o bairro, sobre o acompanhante e outros dados sobre a cidade e o país, resultando em uma ampla documentação sociológica sobre o lugar visitado. Uma outra ação que seria realizada pelo artista, não pôde ser exposta devido ao seu conteúdo político explícito. Consistia em uma obra que o artista havia trazido consigo, na qual pedia para as pessoas assinarem o nome do presidente Salvador Allende em uma grande folha de papel. A ideia inicial era que a obra original ou suas cópias continuassem circulando e recebendo novas assinaturas. O artista foi aconselhado a destruir a cópia levada a Buenos Aires, a fim de evitar qualquer problema com a censura.³³ Contudo, uma versão desse trabalho foi preservada e posteriormente enviada para participar da mostra *Poéticas Visuais*, em 1977, no MAC USP. Vale lembrar que o CAYC havia organizado, em 1973, uma mostra em homenagem ao presidente deposto Salvador

Allende, “líder de América lamentablemente desaparecido”³⁴, com a exibição de trabalhos de artistas contemporâneos chilenos. Entretanto, na ocasião da ação proposta por Válcarcel Medina, a situação política do país era cada vez mais instável, em decorrência do golpe de Estado dominado pelo general Jorge Videla, em 1976. Seu regime ditatorial foi um dos mais sangrentos da América Latina, marcado pelo desaparecimento de milhares de prisioneiros políticos.

No MAC USP, Medina realizou a mostra individual *A Cidade e o Estrangeiro: Três Exercícios de Aproximação*, em 1976, cuja relação dos temas cidade (São Paulo) e a vivência de ser estrangeiro (o artista espanhol), se entrelaçavam de forma irônica por meio da noção de indivíduo e dos limites da linguagem. Em uma das ações, *Dicionário de la Gente*, Medina distribuiu aos transeuntes um cartão com a seguinte informação: “Sou um artista estrangeiro em visita ao Brasil. Nada sei de português e ficar-lhe-ei muito grato se me escrevesse nesse cartão uma palavra qualquer do seu idioma”.³⁵ As palavras e frases escritas em cartões foram recolhidas e expostas no MAC USP: *amor, bem-vindo, contemporâneo, liberdade, arte é vida, o importante é que nossa emoção sobreviva* etc.³⁶ Em seguida, o artista organizou um dicionário com todas as palavras coletadas nessa experiência em São Paulo. Já na obra *Hombres Anuncio*, Medina propunha estratégia semelhante às práticas publicitárias de venda de produtos e serviços para divulgar uma “arte ambulante” pelas ruas de Madri. O registro fotográfico também foi enviado para a exposição no MAC USP.

É importante pontuar que a articulação de diferentes saberes fez parte da agenda artística desde, pelo menos, o fim do modernismo, com o esgotamento da conjuntura autônoma da arte. Como Hervé Fischer, Medina se valeu de uma aproximação de campos, em que artistas e antropólogos se associam ao utilizarem métodos tradicionais das ciências sociais, incluindo diferentes perspectivas de “pesquisa de campo, análises de índices econômicos, políticos e demográficos”.³⁷

A passagem desses artistas estrangeiros pelo MAC USP e CAYC atesta a relevância dessas entidades como polos de criação e territórios possíveis de liberdade e experimentação no cone

sul. Vários artistas brasileiros também participaram de mostras no CAYC, muitos deles por indicação de Walter Zanini. Podemos citar as mostras de Julio Plaza, Regina Silveira, Regina Vater, Ângelo de Aquino e Gastão de Magalhães.

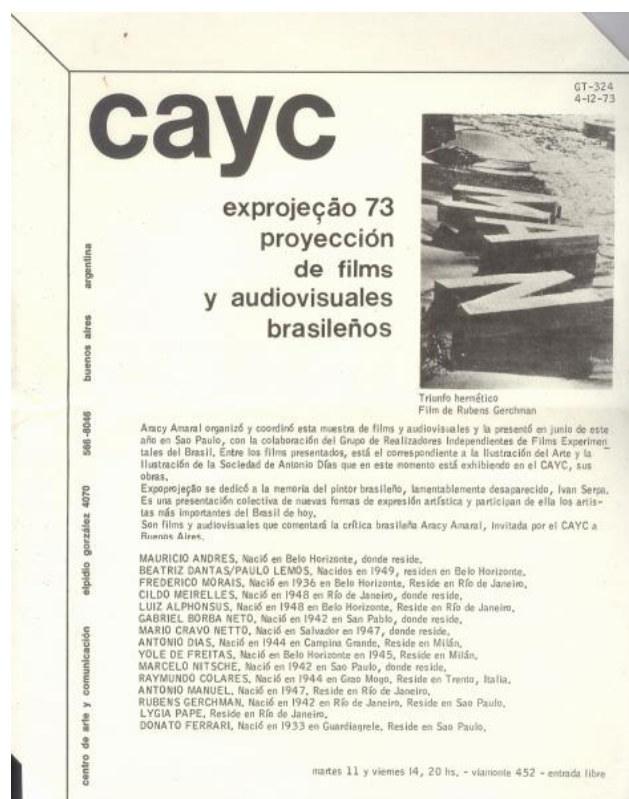


Fig. 3. Gacetilla GT 04-12-73, *Exprojeção 73*, 1973, Arquivo MAC USP.

A crítica e historiadora de arte Aracy Amaral também foi interlocutora de Jorge Glusberg nesse período, levando duas exposições ao CAYC. Uma delas foi *EXPOPROJEÇÃO 73 – Proyección de films y audiovisuales brasileños*. Aracy organizou e coordenou essa mostra composta por filmes e audiovisuais, em colaboração com o GRIFE - Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais do Brasil. Era uma apresentação coletiva de novas formas de expressão artística com a presença de diversos artistas contemporâneos. Ao final, a crítica foi convidada por Glusberg para realizar uma conferência sobre os filmes experimentais expostos. No caso brasileiro, foi um marco histórico fundamental no contexto das exposições de arte do período, ao reunir pela primeira vez realizações nessas novas mídias ainda desconhecidas no país. Os dispositivos como o audiovisual com slide, filmes em super-8 e 16 mm passaram a fazer parte do repertório artístico experimental. Foi nesta pioneira

manifestação, organizada em formato de mostras, que foram exibidos os filmes de artistas que estavam interessados em explorar as novas possibilidades criativas do suporte cinematográfico.³⁸ Entre eles, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Gabriel Borba, Antonio Dias, Lygia Pape, Antonio Dias, Frederico Moraes, Antonio Manuel e outros. Antes de ir para o CAYC, *EXPOPROJEÇÃO 73* foi exibida em São Paulo, em um espaço alternativo aos circuitos de museus e galerias, cedido pelo GRIFE (**Fig. 3**).

Sobre a mostra, Aracy escreveu:

EXPOPROJEÇÃO 73 é uma manifestação porque é uma apresentação pública entre nós de formas novas de expressão artística, coletivamente. Neste bloqueio permanente pela informação, ocorrem outras formas de expressão, simultaneamente, todas válidas e vivas, mas acredito que seja importante continuamente checar quais as mais recentes e registrá-las. Não com o intuito de rotulação – o que seria irrelevante – mas a fim de mostrar que a criatividade, apesar de quaisquer pressões, é sensível à ativação provocada pela realidade ambiental. E tentar ver o gesto criativo traz sempre a possibilidade de diagnosticar o estado de saúde dessa mesma realidade.³⁹

No ano seguinte, Aracy Amaral e Glusberg organizaram a mostra *Vanguardia Brasileña 74*, com aproximadamente 70 trabalhos de jovens artistas brasileiros das “tendencias más características del arte plástico brasileño actual: arte ecológico, arte pobre, arte de acción y arte mágico”⁴⁰, entre eles, Lygia Pape, Genilson Soares, Francisco Iñarra, Cildo Meireles, etc.

Glusberg aproveitou a ocasião da exposição de Aracy Amaral para tentar negociar o envio de *Hacia un Perfil de Arte latinoamericano* para o MAC USP, entretanto, o perfil político de diversas obras poderia dificultar o trâmite da mostra, como evidencia o trecho de umas das correspondências enviadas a Zanini:

[...] aprovechando la simpática visita a Buenos Aires de Aracy Amaral, hemos conversado y entiendo los problemas que Ud. pueda tener con “determinadas obras de la muestra Perfil Latinoamericano” [...] Nos

gostaria mucho conocer su opinión, evitando obras que lo podrían comprometer, de poder hacer una muestra en su Museo. Yo creo, y Aracy me lo ha confirmado, que el único lugar que podríamos exhibir en este momento una muestra importante de argentinos es en su Museo.⁴¹

Em um momento de repressão e pouca liberdade de expressão, ambas as instituições criaram mecanismos alternativos para evitar problemas com a censura, como respondera Zanini: “as coisas não são nada fáceis aqui, você sabe. Não temos sido *museu tumulus*, em todo caso...”⁴² Além disso, a carta confirma a importância do MAC como “único lugar” possível de acolher uma exposição de arte argentina. Quer dizer, como local receptivo de novas linguagens, sobretudo, das práticas conceituais até então pouco compreendidas nos circuitos tradicionais de exibição.

A tentativa de negociar a vinda de uma exposição de arte argentina continuou até 1976, quando o MAC recebeu *Década de 70*, organizada por Glusberg. A mostra de heliografias concebida pelo crítico 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 María José Herrera,⁴³ 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 (autor, título da obra e ano) que eram montadas sobre uma parede ou um painel.

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. Ou seja, a ordem discursiva da mostra era praticamente a

mesma, tendo como eixo de articulação as produções ligadas à *arte de sistemas* (Fig. 4). 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.⁴⁴ Esse ponto de partida metodológico facilitava a circulação das mostras, que podiam ser montadas facilmente em qualquer espaço.



Fig. 4. Vista parcial da mostra *Década de 70*, 1976, Arquivo MAC USP. Fotógrafo: Gerson Zanini.

Embora não tenha tido muita repercussão no meio cultural e na imprensa, *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 Brasil. Entretanto, é válido indicar que essa mostra também serviu como uma espécie de trampolim para o êxito dos artistas ligados ao argentino na XIV Bienal de São Paulo, em 1977.

Signos em Ecosystemas Artificiais – uma premiação polêmica

A XIV Bienal Internacional de São Paulo, de 1977, antes mesmo de ser inaugurada, já estava envolvida em uma série de polêmicas. A começar pela mudança no regulamento que visava alterar a representação de países para divisões temáticas. O novo regulamento elaborado pelo Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal apresentava os seguintes temas: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Vídeo Tape e Poesia Espacial.

Nesse ano, além da apresentação do novo regulamento, a instituição lançou a pedra fundamental da Bienal Latino-americana, que seria realizada nos anos pares. Buscava-se com essas propostas renovar todas as diretrizes

práticas e teóricas da Fundação Bienal, propondo um novo espaço para experimentação ao invés da consagração. Contudo, os mecanismos de premiação tiveram continuidade, gerando uma série de polêmicas, como analisaremos adiante.

O Conselho constituiu a mostra em três eixos: Exposição Antológica, Grandes Confrontos e Proposições Contemporâneas. Além dos núcleos temáticos, o Conselho apresentava a reformulação das salas especiais por meio de exposições antológicas, cujo homenageado seria o pintor mexicano Rufino Tamayo. A programação geral incluía, também, a realização de um simpósio internacional denominado *O Contemporâneo na Arte*, com a participação de vários críticos e intelectuais, como Gregory Battcock, Vilém Flusser, Jorge Glusberg, entre outros.

Apesar disso, todas essas inovações propostas pela XIV Bienal foram vistas com receio por parte da crítica de arte. A opinião contrária era justificada por diversos motivos: desde o gasto excessivo à desorganização e mau funcionamento da exposição. A seção de videoarte, por exemplo, não funcionou por dias consecutivos, porque a Bienal não havia providenciado o equipamento necessário. Por sua vez, o critério temático era criticado por sua “caducidade” pela crítica mais comprometida com a vanguarda, ou por seu “excesso vanguardista”, pela ótica mais conservadora. O crítico Frederico Moraes escrevera na ocasião:

Todos concordam que a criação de novas categorias e ou seções temáticas substituindo a anterior divisão por países é, em si mesmo, um dado positivo, mas também, unanimemente, estão de acordo que, na prática, esta primeira tentativa frustrou-se. Por incompreensão dos artistas ou comissários estrangeiros, devido à montagem (que não conseguiu explicitar, didaticamente os temas propostos) e, o que parece lógico concluir, por incapacidade da própria comissão cultural da Bienal em explicar os critérios que formulou.⁴⁵

Entretanto, o que gerou mais mal-estar foi a premiação.⁴⁶ Antes mesmo de ser divulgada, deflagrou uma série de especulações e polêmicas. A imprensa publicou algumas matérias sobre os possíveis premiados, sugerindo o grande prêmio Itamaraty ao artista Frans Krajcberg, veterano

em participações na Bienal (o polonês, naturalizado brasileiro, havia exposto na 1ª Bienal, de 1951). Porém, ao circular a notícia que Krajcberg ganharia um prêmio menor, o artista ameaçou retirar a obra da exposição. As controvérsias foram acirradas quando o presidente da Bienal fez o pronunciamento oficial: o grande premiado foi o Grupo de los Trece. Após 26 anos, era a primeira vez que a Bienal laureava um representante latino-americano. Inconformado com o prêmio de 50 mil cruzeiros, Krajcberg declarou que não aceitava o “prêmio consolação” que deveria ser destinado a um jovem e não a um artista com a trajetória de mais de 25 anos de produção. Durante o anúncio, o polonês foi à frente dizer que recusava o prêmio, sugerindo que fosse dado ao Grupo Etsedron,⁴⁷ que por sua vez, não aceitou a recompensa.

A premiação ao grupo argentino era uma forma dos jurados não se comprometerem, pois, segundo Krajcberg, “o que aconteceria se eles premiassem o Grupo Etsedron, por exemplo, e mostrassem ao mundo toda uma visão da miséria brasileira?”. De acordo com o artista, o Grupo de los Trece era financiado por um magnata que teria apostado “muito dinheiro” na exposição. E completava: “como podem deixar que vença um grupo de ricos, enquanto o artista nacional luta contra a sua condição de pobreza e falta de estímulo?”.⁴⁸ Sobre esse vínculo com forças econômicas e políticas, Néstor García Canclini nos lembra das “excelentes” relações que Glusberg manteve com o governo militar argentino (1976-1983) e, também, da forma como o crítico controlou diversas instâncias da produção e da circulação artísticas nacionais. Ainda sobre a querela da premiação, Frederico Moraes caracterizou a atitude de Krajcberg de demagógica ao recusar o prêmio menor e tentar transferi-lo ao grupo baiano. Além disso, Moraes apontou que o artista errou, também, quando deu a entender que estava expondo exclusivamente para os jurados e não para o público. Sobre o grupo argentino, escreveu: “ganhou porque era indiscutivelmente o melhor conjunto, no qual emergem nomes como Benedi, Grippo e Bedel”.⁴⁹

Os integrantes do Grupo de los Trece declararam que o prêmio de 12 mil e 500 dólares não cobriria o valor de aproximadamente 17 mil dólares investido por Jorge Glusberg para trazer as obras dos nove artistas envolvidos na instalação

vencedora. O CAYC, entretanto, não participou oficialmente como representante da Argentina. Segundo o Conselho da Bienal, a Argentina recusou-se a participar da mostra por acreditar que “toda tendência moderna na arte denota a presença comunista” e que “não hastearia a bandeira argentina num pavilhão vermelho como a Bienal”.⁵⁰ O debate continuou nos bastidores da instituição e, especialmente, nos jornais, que deram destaque à polêmica premiação. O Jornal da Tarde divulgou uma matéria com a declaração de Alfredo Portillos e Jacques Bedel, do Grupo de los Trece, que se mostraram revoltados com “a falta de ética de Krajcberg”. E aproveitaram a ocasião para esclarecer os mal-entendidos:

O grande prêmio não foi dado a um grupo de artistas improvisados, mas a um conjunto de propostas que tem nível e qualidade suficiente para aspirar ao prêmio. A proposta do CAYC é, há quase 10 anos, sensivelmente latino-americana e bem conhecida em todo o mundo. O CAYC não é um grupo de ricos, mas um grupo de profissionais que trabalha honestamente e com esforço. A prova é que três artistas não puderam viajar por falta de meios. O envio custou muito dinheiro e foi financiado pessoalmente por Glusberg, que não é um magnata, mas um crítico que se ocupa de promover a arte latino-americana e o faz com esforço próprio. Isso se deve ao fato do envio argentino não ter sido apoiado oficialmente. Teve que o ser de forma privada. O custo é alto porque há transporte, embalagem, seguros, um conjunto de obras de 9 artistas, coisas frágeis que tiveram de vir de avião. Não é a obra de um único artista, viajando pelo próprio país...⁵¹

O Grupo de los Trece participou da proposição Arte Não-Catalogada, com a instalação *Signos em Ecosistemas Artificiais*. O conjunto de obras expostas reunia todas as tendências trabalhadas pelo Grupo desde o período de sua formação, representando, sem dúvida, um salto estético nas propostas auxiliadas pela *arte de sistemas*. Entretanto, esse trabalho se diferenciava do caráter simples e do uso de materiais baratos, típicos das exposições organizadas pelo CAYC. O alto valor investido na montagem da instalação evidenciava a ambição de Glusberg em concorrer ao prêmio, a fim de comprovar a relevância da

arte argentina ao mundo. Além disso, o discurso político que demarcava a categoria *arte de sistemas* já não era mais central, notando uma aproximação com as novas vertentes semióticas que começavam a circular na fortuna crítica daqueles anos.⁵² De acordo com Glusberg, a instalação se vinculava não apenas às experiências da *arte de sistemas*, mas às tipologias urbanas da cidade, oferecendo uma visão sincrônica das construções humanas.⁵³ E para abordar essa problemática, incluiu a dimensão ecológica ligada à construção dos “habitats humanos”, propondo o conjunto de obras a partir dos polos natural – artificial.

Esta análise procura não focar na obra individual de cada integrante do Grupo de los Trece, mas refletir sobre o que estava em jogo nessa premiação, principalmente, a postura política de Jorge Glusberg. Um primeiro ponto importante que pode ampliar a compreensão desse contexto se associa ao interesse crescente pela temática regionalista e latino-americanista, debatida em várias conferências e simpósios desse período. Nesse sentido, a postura regional conduzida pelo CAYC, desde os primórdios da instituição, entraria em compasso com essas discussões que envolveram intelectuais e críticos como Juan Acha, Marta Traba, Néstor García Canclini, Damian Bayón, Aracy Amaral, Frederico Morais, entre outros.⁵⁴ A I Bienal Latino-americana, de 1978, é fruto dessas novas formulações teóricas sobre a produção cultural do continente. E como Jorge Glusberg estava sempre atento às oportunidades, não perdeu a chance de relacionar esse contexto com a produção ligada ao CAYC, conforme escrevera em um jornal portenho:

“Signos en ecosistemas artificiales” y otras propuestas latino-americanas exhibidas en la XIV Bienal nos permitieron deducir la certeza de una tesis que venimos esgrimiendo hace tiempo: no existe un arte latinoamericano pero sí una problemática común. La nueva filosofía que inspiro la apertura de esta muestra paulista ha derivado en otra reforma esencial: entre cada Bienal Internacional se desarrollaba una Bienal Nacional; ahora, esta última será sustituida por Bienales Latinoamericanas, la primera de las cuales tendrá lugar en octubre de 1978. Como argentinos en particular, y como latinoamericanos en general, esta

decisión nos parece fundamental, porque puede servir de vehículo a una idea esbozada por el CAYC en su primer catálogo, que data de 1969: la de establecer, como los europeos y los norteamericanos, un circuito de diálogo y difusión para el arte latinoamericano.⁵⁵

Um segundo ponto que deve ser levado em conta se relaciona com a fácil mobilidade de Glusberg pelas instituições de seu país e no estrangeiro, e a coincidência do enrijecimento da ditadura militar com o êxito de seu Centro. O CAYC havia recusado participar das edições anteriores da Bienal, em consonância com a rede de artistas que estava formando os boicotes desde 1969. Todavia, a adesão de Glusberg à XIV Bienal souu contraditória, especialmente, em um momento que a Argentina era governada por um regime ditatorial. A imprensa brasileira também apontou as possíveis motivações políticas por trás da premiação, que poderiam favorecer o “país de regime amigo”.⁵⁶

Não restam dúvidas de que o CAYC e o Grupo de los Trece, direcionados para uma única figura, Jorge Glusberg, alcançaram o máximo reconhecimento e prestígio com o prêmio de um dos mais importantes eventos mundiais de arte, a Bienal Internacional de São Paulo. Com o êxito, a Argentina pretendia retomar a sua liderança continental depois de quase uma década de peregrinações pela América Latina e, sobretudo, pelo circuito internacional, promovendo o perfil da arte latino-americana. Na perspectiva de Glusberg, o que era válido para a Argentina era válido para todo o continente.⁵⁷ A agilidade e a locomoção por diversos circuitos eram impulsionadas pelo objetivo de abrir as portas para a difusão da arte argentina pelo mundo. Entretanto, essa trajetória bem-sucedida do CAYC pode ser analisada sob outro ponto de vista. O perfil interdisciplinar do CAYC garantia certa versatilidade para inserir-se em diferentes áreas do conhecimento, assim como para vincular-se a entidades internacionais de ponta. Gradualmente, Glusberg desenvolveu uma atuação crítica múltipla, que abrangia toda a produção escrita dos catálogos e livros ligados ao CAYC, a direção de páginas de arquitetura e arte dos principais jornais do país (*La Opinión* e *Clarín*) e artigos em publicações internacionais, divulgando o trabalho experimental do Centro e propondo uma leitura da arte inclinada com as propostas de suas exposições.⁵⁸ Após arrebatado o

grande prêmio da Bienal, Glusberg conseguiu trazer para a Argentina a vice-presidência da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), na qual foi titular. Mas antes, o diretor sustentava o cargo de presidente da AACA (Associação Argentina de Críticos de Arte), do qual manteve controle permanente durante vários anos.

Mediante esse domínio de vários campos culturais (arte, arquitetura, imprensa, instituições associativas), e seus vínculos com forças econômicas e políticas, o CAYC conseguiu durante vinte anos uma assombrosa continuidade em um país onde um único governo constitucional conseguiu terminar seu mandato nas últimas quatro décadas. Também parece uma consequência de seu controle sobre tantas instâncias da produção e da circulação artística que esse centro não tenha recebido mais do que críticas confidenciais, nenhuma que o questionasse seriamente a ponto de diminuir seu reconhecimento no país.⁵⁹

Mas o ponto mais controverso da personalidade de Glusberg foi a relação estreita que manteve com a ditadura militar. Sabemos que o Centro era uma instituição privada, cujo financiamento vinha de uma das maiores empresas de artigos de iluminação da Argentina, a Modulador, da qual Glusberg era herdeiro. Parte da verba gerada pela corporação era de contratos com o governo militar, um dos seus principais clientes. A Modulador, por exemplo, iluminou os estádios da Copa do Mundo de Futebol, de 1978, quando a Argentina foi anfitriã do evento. Nessa época, o general Rafael Videla divulgava uma campanha política que nomeava os argentinos de “direitos” e “humanos”, procurando responder às denúncias internacionais por sua violação aos direitos humanos.⁶⁰ Na ocasião do grande prêmio da XIV Bienal Internacional de São Paulo, o Grupo de los Trece recebeu um telegrama do presidente Videla parabenizando-o pela enorme conquista. A imprensa local noticiou alguns trechos da carta enviada ao Grupo, nos quais o general mandava as mais “calorosas felicitações” pela premiação, reiterando o mais alto nível da arte argentina e a variedade enriquecedora de suas propostas estéticas (Fig. 5).⁶¹ Glusberg, por sua vez, respondeu ao presidente, comprometendo-se com ele a

“representar o humanismo da arte argentina no exterior”.⁶²



Fig. 5. “Felicité Videla a los premiados en San Pablo”, *La Nación*, Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Sobre esse ponto controverso, Frederico Morais levantou a seguinte pergunta: como conciliar criação e repressão? Se a arte argentina recuperou o seu prestígio, parte dessa guinada foi tributária da inteligência e agilidade de Jorge Glusberg, que soube aproveitar o talento dos artistas ligados ao Grupo de los Trece, assim como estes se valeram da máquina promocional do CAYC para divulgar seus trabalhos. Até certo ponto, todos poderiam ganhar nessa cooperação. Todavia, segundo o crítico brasileiro, “todo o organismo que cresce muito, e rapidamente, cria o seu próprio câncer”, levando a outro questionamento: “Por que a Argentina entregou a Glusberg, momentaneamente, o comando de um de seus setores culturais, as artes plásticas?”⁶³

Essas perguntas nos levam à reflexão sobre como conciliar os processos de criação artística em países nos quais o regime político é de exceção, que nesse momento era vigente em quase toda a região do cone sul. E, sobretudo, refletir sobre o papel dessa figura controversa que fora Jorge Glusberg. O paradoxal dessa questão é relacionar o estímulo que Glusberg deu à produção de caráter conceitualista e de forte acento político que muitas vezes bateu de frente com os regimes ditatoriais latino-americanos, bem como com a condição subalterna e econômica dos países do cone sul. E, concomitantemente, apontar que essa mesma produção crítica foi abastecida indiretamente com a verba gerada de contratos com o governo militar.

Para finalizar, dentro de um espectro maior, é válida a associação do diretor do CAYC com a imagem contraditória dos caudilhos latino-americanos. Se tratavam de lideranças políticas que ancoravam seus poderes em relações de carisma e fidelidade, em uma mistura de paternalismo e violência; populismo e dependência, sendo comum a tendência de se perpetuarem no poder. Esses caudilhos

acabaram sendo reproduzidos em outras instâncias sociais, tornando-se uma prática comum de exercício de poder no campo das artes visuais.

É essencial apontar esses aspectos controversos que, de certo modo, promoveram parte da produção artística ao longo da década de 1970. Contudo, para além desse recorte individual, buscamos ressaltar que os eixos de aproximação entre o MAC USP e o CAYC permitem compreender e ampliar uma rica trama de câmbios artísticos e institucionais, além de observar os micro-relatos por trás dessas gestões institucionais. Esses inúmeros percursos narrados por meio de correspondências, cartas e

demais documentos evidenciam eixos de afinidades, relações de amizade e confiança, a reciprocidade de interesses e a busca pelo diálogo. Em suma, essa análise possibilita um outro ângulo sobre esse período no qual sedimentou-se uma nova visualidade, buscando apontar, também, as contradições e lacunas dentro desse projeto maior.

Notas

¹ Jorge Glusberg, “Qué es el CAYC”, en Roberto Amigo, Silvia Dolinko y Cristina Rossi (ed.), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes – Fundación Espigas, 2010, p. 224.

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 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, Edusp, 2011, p. 93.

⁴ Nos EUA, o crítico Jack Burnham publicou um artigo na revista *Artforum*, em 1968, intitulado “Estética de Sistema” (*System Esthetic*), no qual propunha pensar os sistemas como complexos tributários de uma “cultura supercientífica”. A articulação do termo surgiu da urgência de se pensar em modelos ou sistemas de interação do homem com o meio e, de acordo com o autor, alguns artistas intuitivamente compreenderam esse processo, entre os quais o grupo ligado ao Minimalismo, como Robert Smithson, Carl André, Donald Judd, Robert Morris, entre outros.

⁵ Jorge Glusberg, *Arte de sistemas*, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971.

⁶ Jorge Glusberg, *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, cat. exp., Buenos Aires, 1971.

⁷ Ver María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

⁸ Camden Arts Centre e Institute of Contemporary Arts, em Londres; Internationaal Cultureel Centrum, de Amberes; Espace Cardin e Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, em Paris; Universidade de Minnesota, em Minnesota; Encuentros de Pamplona, em Pamplona; MoMA, em Nova Iorque, além da itinerância por vários países do leste europeu.

⁹ Sobre a integração do acervo do MAM à Universidade de São Paulo, ver Aracy Amaral (org.), *MAC USP: perfil de um acervo*, São Paulo, Techint Engenharia S.A., 1988; Maria Cecília Lourenço, *Museus acolhem o moderno*, São Paulo, Edusp, 1999.

¹⁰ Cristina Freire, *Arte conceitual*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 27.

¹¹ Essas primeiras mostras, conhecidas como *Jovem Desenho Nacional* – JDN (1963-1965) e *Jovem Gravura Nacional* – JGN (1964), eram destinadas à produção de desenho e gravura. Devido ao crescimento do número de inscritos e à projeção entre os artistas, inclusive os mais jovens, ainda não consagrados, as mostras passaram por transformações no formato, sendo renomeadas de *Jovem Arte Contemporânea* – JAC (1967-1974).

¹² Sobre a *VI Jovem Arte Contemporânea*, ver Dária Jaremtchuk, *Jovem Arte Contemporânea no MAC USP*, Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999 e Heloisa Louzada, *Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970*, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹³ Cristina Freire (org.), *Walter Zanini: Escrituras Críticas*, São Paulo, Annablume-MAC USP, 2013, p. 30.

¹⁴ 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. Sobre as Bienais e o boicote, ver Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo. 1951-1987*, São Paulo, BFB Projeto, 1989; Francisco Alambert y Polyana Canhête, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004; Aracy Amaral, “O boicote à X Bienal: extensão e

significado”, em *Arte e meio artístico: entre a feijoadá e o x-burger. Artigos e Ensaios (1961-1981)*, São Paulo, Editora 34, 2013.

¹⁵ 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”. Cristina Freire (org.), *Walter Zanini...*, op. cit.

¹⁶ Aracy Amaral (org.), *MAC USP: perfil de um acervo*, op. cit., p. 37.

¹⁷ Correspondência de Walter Zanini a Jorge Romero Brest. 13-04-1965. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

¹⁸ No caso brasileiro, só foi possível montar uma grande retrospectiva das obras de Duchamp na XIX Bienal, de 1987, com curadoria de Sheila Leirner.

¹⁹ Ligia Canongia, *O legado dos anos 60 e 70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005, p. 16.

²⁰ Correspondência de Walter Zanini a Jorge Glusberg, 28-03-1972. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

²¹ Mariana Marchesi y Teresa Riccardi, “MNBA-CAYC, 1969-1983: das alternativas institucionales en la promoción del arte argentino”, em María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (ed), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Universidad Nacional Tres de Febrero- CAIA, 2012, p. 591.

²² A exposição foi inaugurada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, em julho de 1971. 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. 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. Vale citar que muitos artistas que participaram de *Information* estavam presentes em *Arte de Sistemas*.

²³ Jorge Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985, p. 54.

²⁴ Mostra no Institute of Contemporary Arts, Londres, 1974.

²⁵ Jorge Glusberg. *Art Systems in Latinamerica*, cat. exp., Londres, Institute of Contemporary Arts, 1974.

²⁶ Versão original do artigo “A videoarte no seu limiar”, *O Estado de S. Paulo*, 1975. Cfr., Cristina Freire (org.), *Walter Zanini...*, op. cit. p. 146.

²⁷ Mariana Marchesi e Teresa Riccardi, op. cit., p. 596.

²⁸ Cristina Freire (org.), *Hervé Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida*, São Intercâmbios institucionais.../Luiza Mader Paladino

Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012, p. 13.

²⁹ “Segundo Manifesto”, originalmente publicado no catálogo da Galliera Museum (Paris), para a mostra do Coletivo de Arte Sociológica, 1974, em Cristina Freire (org.), *Hervé Fischer...*, op. cit. p.34.

³⁰ “Farmácia Fischer & Cia”, em Cristina Freire (org.), *Hervé Fischer no MAC USP...*, op. cit. p.50

³¹ Correspondência de Walter Zanini a Jorge Glusberg, 05-03-1976. Arquivo do Museu de Arte

Contemporânea da Universidade de São Paulo.

³² Correspondência de Walter Zanini a Jorge Glusberg, 23-03-1976. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

³³ Roteiro de Viagem de Isidoro Valcárcel Medina pela América do Sul, em Cristina Freire (org.), *A cidade e o estrangeiro: Isidoro Valcarcel Medina*, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012.

³⁴ *Exhibición Homenaje a Salvador Allende*, CAYC: GT-285, 24-09-1973, Buenos Aires.

³⁵ Cristina Freire (org.), *A cidade e o estrangeiro...*, op. cit., p.15

³⁶ *Ibidem*, p.84

³⁷ Cristina Freire (org.), *Hervé Fischer no MAC USP...*, op. cit., p. 14.

³⁸ Roberto CRUZ, *Reflexões sobre a Arte Audiovisual a partir da EXPOPROJEÇÃO 73*, em http://expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo.pdf, acesso em 03 nov. 2016.

³⁹ Aracy Amaral, “Algumas ideias em torno à *Expo-Projeção 73*”, em *Arte e meio artístico...*, op. cit., p. 234.

⁴⁰ “Vanguardia”, *Crónica Buenos Aires*, 12-07-1974. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁴¹ Correspondência de Jorge Glusberg a Walter Zanini, 12-12-1973. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁴² Correspondência de Walter Zanini a Jorge Glusberg, 04-02-1974. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁴³ María José Herrera, “Hacia un perfil del arte de sistemas”, em María J. Herrera y Mariana Marchesi, op. cit., p. 22.

⁴⁴ *Ibidem*, p.23

⁴⁵ Frederico Morais, “As inovações frustradas”, *O Globo*, 07-10-1977. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

⁴⁶ O júri de premiação foi composto por Clarival do Prado Valladares (Brasil), Marcia Tucker (EUA), Silvia de Ambrosini (Argentina), Tommaso Trini (Itália) e Toshiaki Minemura (Japão).

⁴⁷ O Grupo Etsedron participara das duas edições anteriores da Bienal, em 1973 e 1975. De acordo com Aracy Amaral, Etsedron revelava a emergência da expressão plástica mestiça brasileira, na presença de uma expressão da realidade cultural sertaneja. E representava “a “matéria” da terra, manipulada artesanalmente. Em equipe, de forma

comunal. Social”, en Aracy Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de Arte na América Latina*, São Paulo, Editora 34, 2006, pp. 268-270.

⁴⁸ Wagner Carelli, “Premiação da Bienal recebida com protestos”, *O Estado de São Paulo*, 12-10-1977. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

⁴⁹ Frederico Morais, “Krajcberg errou duas vezes”, *O Globo*, 15-10-1977. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Jacob Klintowitz, “A volta de Mário Pedrosa: ‘Afiml, quem Krajcberg julga que é? Um Deus?’”, *Jornal da Tarde*, 13-10-1977. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

⁵² Mariana Marchesi, “El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional”, en María J. Herrera y Mariana Marchesi, *op. cit.*, p. 81.

⁵³ Jorge Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen, op. cit.*, p.221.

⁵⁴ Sobre os simpósios e conferências sobre arte latino-americana desse período, ver Aracy Amaral, *Arte e meio artístico...*, *op. cit.*

⁵⁵ Jorge Glusberg, “Bienal de San Pablo”, *El Comercio*, 13-11-1977. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

⁵⁶ Wagner Carelli, “Premiação da Bienal recebida com protestos”, *op. cit.*

⁵⁷ Frederico Morais, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1979, p. 175.

⁵⁸ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Luis Camnitzer, *Didácticas de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo, Casa Editorial HUM, 2008, p. 397.

⁶¹ “Felicité Videla a los premiados en San Pablo”, *La Nación*, 15-10-1977. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

⁶² Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, *op. cit.*, p. 95.

⁶³ Frederico Morais, *Artes plásticas na América Latina...*, *op. cit.*, p. 177.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Mader Paladino, Luiza; “Intercâmbios institucionais: a trajetória de Jorge Glusberg no Brasil”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 9 | Segundo semestre 2016, pp. 80-95.

Recibido: 20/07/2016

Aceptado: 28/10/2016