

Sobre o experimental na arte e o debate museal no Brasil (1960-1970): considerações de Mário Pedrosa, Frederico Morais e Walter Zanini

Rafael da Silva¹

 0000-0002-5479-0162

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.5006

Resumo

O objetivo do texto é apresentar como o debate acerca dos museus de arte ocorre no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, ao enfatizar as ideias de agentes importantes na crítica de arte brasileira, que dedicaram parte de sua obra a pensar os museus de arte, são eles: Mário Pedrosa, Frederico Morais e Walter Zanini. Toma-se como principal ponto de discussão as reflexões destes autores acerca da relação entre arte experimental e museus e suas implicações na reavaliação da noção e do papel dos museus de arte em relação à produção artística contemporânea.

Palavras-chave: Museus de arte. Arte experimental. Debate museal no Brasil. Crítica de arte. Arte contemporânea.

¹ Graduando em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O estudo aqui apresentado é desdobramento da pesquisa de iniciação científica desenvolvida pelo autor entre 2020 e 2021 no âmbito do curso de História da Arte da EBA/UFRJ, sob orientação da Profa. Dra. Tatiana da Costa Martins.

Os museus em debate

Nossa discussão pode ser iniciada, de pronto, a partir das considerações de um dos três principais autores a serem tratados no presente estudo, a saber: Frederico Morais (1936-), Mário Pedrosa (1900-1981) e Walter Zanini (1925-2013). Começemos, então, com a dicotomia apresentada por Zanini em um dos principais escritos que dão base às reflexões que aqui pretende-se apresentar, “O novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea”, publicado em 1974, em que o crítico, já à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, coloca em questão a noção e a função dos museus de arte frente às transformações artísticas ocorridas a partir dos anos 1950.

Em sua análise, Zanini apresenta o que, por enquanto, pode-se colocar como par opositivo entre o “museu templo”², correspondente ao modelo tradicional de museu, focado no objeto finalizado, de cunho histórico e documental e, nas palavras do autor, “lugar sagrado de eventos consumados”³; e o “museu fórum”⁴, instituição atuante na produção artística, de caráter mais propositivo e aberto à experimentação artística, e que é descrito como espaço “apto a participar da elaboração do presente”⁵. Tais ideias estão ligadas diretamente à repercussão do debate acerca dos museus de arte em ocorrência a partir da década de 1960, mais especificamente ao final do decênio, e que Zanini menciona em alguns de seus textos tomando como referência as discussões do Colóquio do Comitê Internacional para Museus e Coleções de Arte Moderna, promovido pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 1969.

Dentre os recorrentes colóquios promovidos pelo ICOM desde sua criação em 1946, o evento de 1969 destaca-se pelo tema de discussão, ao questionar o modelo tradicional de museu, em específico o museu de arte moderna⁶, e a sua estruturação que privilegia a obra de arte finalizada⁷, característica que Zanini ressalta pela similaridade com o “museu de arte antiga”. Constata-se, assim, a “crise um tipo de instituição cultural cujos princípios e métodos estão exigindo ampla reformulação”⁸.

² ZANINI, Walter. O novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. In: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013, p. 120.

³ Idem. Colóquio de museus em Bruxelas. **Suplemento Literário do Estado de São Paulo**, São Paulo, ano 14, n. 661, p. 01, 21 fev. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/4019>. Acesso em: 26 dez. 2022.

⁴ ZANINI, op. cit., 2013, p. 120.

⁵ ZANINI, op. cit., 1970, p. 01.

⁶ O tema do colóquio, realizado em Bruxelas - Bélgica, como explicitado por Zanini no texto de 1970 (anteriormente citado) foi “O museu de arte moderna e a sociedade contemporânea”.

⁷ Vale observar que as instituições museológicas não podem ser caracterizadas apenas pelo trabalho de conservação dos objetos que compõem suas coleções, já que possuem outras frentes de atuação voltadas, por exemplo, à educação e produção científica — para mencionar algumas das principais. Nesse sentido, nos textos em que Zanini discute a natureza dos museus, suas funções e seu papel junto aos artistas, nota-se uma concepção generalista, não num sentido de aviltamento das instituições ou de ignorância em relação às questões museológicas, mas por ser o seu objetivo uma discussão conceitual mais ampla, que não tange diretamente a complexidade do próprio conceito de museu e suas atividades.

⁸ ZANINI, op. cit., 1970, p. 01.

Para além dos desdobramentos do debate internacionalmente vigente nos colóquios do ICOM e também na Associação internacional de Críticos de Arte (AICA)⁹, essa discussão ocorreu ainda no Brasil, por meio dos eventos promovidos pela Associação dos Museus de Arte do Brasil¹⁰, e por iniciativa das próprias instituições brasileiras, como, por exemplo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte Contemporânea da USP, bem como na ressonância destes eventos e ideias na imprensa.

E dentre os participantes, além de profissionais de museus, diretores de instituições e historiadores, críticos de arte, envolvidos com instituições museológicas, também acionaram as discussões sobre as diretrizes, funções e a própria ideia de museu de arte, intensificadas nos anos 1960 e 1970, e dos quais podemos destacar: Mário Pedrosa, à época na direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Frederico Morais e Roberto Pontual, vinculados ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Walter Zanini, à frente do MAC-USP; e Aracy Amaral, que dirigia a Pinacoteca do Estado de São Paulo¹¹.

Interessa-nos sobremaneira, no bojo das questões debatidas naquele momento, as ideias de reavaliação do museu de arte com base na grande efervescência artística da época, em que os artistas, desviantes do paradigma modernista, não se contentavam em explorar os meios já consagrados da arte e investiam em propostas disruptivas com ênfase na participação ativa, no exercício da criação, na vivência, na efemeridade e fugacidade das ações, bem como na exploração de possibilidades tecnológicas e na crítica política. Daí a necessidade de reformulação da noção de museu, já que a instituição é parte importante do sistema de arte, e da proposição de um museu mais próximo do artista contemporâneo, estimulador da criação e promotor do envolvimento do público, o que que pode ser efetivado por meio da participação no processo criativo, das propostas educativas e da promoção do debate público (não reservado aos especialistas do campo da arte).

Foram, portanto, estes os principais fatores que desencadearam o debate acerca dos museus, e em relação ao qual os três críticos abordados neste trabalho dedicaram, em diferentes medidas, parte de sua produção de pensamento — e é sobre estas reflexões que dedicaremos nossa atenção.

Propomos, então, uma análise teórica baseada em três principais textos: “Arte experimental e museus” (1960), de autoria de Mário pedrosa; “Plano-piloto da futura cidade lúdica” (1969), escrito por

⁹ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Mário Pedrosa, Walter Zanini e o projeto do MAC para a USP**. Folder da exposição Visões da Arte no Acervo do MAC USP 1900 – 2000. São Paulo: MAC-USP, 2016. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/curadoria.html#10>. Acesso em: 17 nov. 2022

¹⁰ Diretamente vinculados ao tema de nosso estudo, pode-se destacar o IV colóquio da AMAB, ocorrido em 1969 no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, com o tema “Objetivos e funções do museu de arte”; e o VI Colóquio, de 1972, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com o tema “O museu e o artista”.

¹¹ Roberto Pontual reproduz um desses debates ocorridos no MAM do Rio de Janeiro em 1975, cujo tema foi “A função do museu na cultura brasileira”. Cf. PONTUAL, Roberto. O museu em questão. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (org.). **Roberto Pontual**: obra crítica. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 279-286.

Frederico Morais; e “O novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea (1974), de Walter Zanini. Escritos em que, pode-se observar, já de saída, a contingência de um pensamento museal: afirmação que pode ser constatada pelo fato de os autores refletirem, em seus respectivos textos, questões inerentes aos museus e suas possibilidades de atuação.

O liame que os vincula, ademais, é formado pela noção de “arte experimental”, ou ao menos de “experimentação”, “experiência”, “criação”, levantadas em suas considerações; e que norteiam o pensamento museal de cada autor, ainda que permeadas de certas diferenças, conectadas mormente ao período de produção de cada texto, o que envolve o referencial artístico de cada autor, e às propostas apresentadas.

Pensamento museal de Mário Pedrosa

São profícuos — felizmente — os estudos dedicados às propostas museais de Mário Pedrosa¹², são elas: o museu pensado para Brasília em 1958, de acervo composto não de obras originais, mas de cópias e reproduções fotográficas; o Museu das Origens, de 1978, proposta inovadora formulada após o incêndio do MAM do Rio de Janeiro, um complexo formado por 5 museus¹³; e o Museu da Solidariedade, inaugurado em 1972, único museu pensado por Pedrosa a ser efetivamente implementado, durante o governo popular de Salvador Allende, no Chile. Projetos que atestam a dedicação de Pedrosa à formulação de instituições museológicas e que refletem, como nomeou Izabela Pucu, sua “imaginação instituinte”¹⁴.

Por ter Mário Pedrosa imaginado estes museus não só em termos de acervo, projeto pedagógico e, no que se refere à história da arte, amplo arco temporal — o Museu de Brasília se apresenta como bom exemplo, junto do museu das origens e a ideia de coordenar horizontalmente a produção alijada da narrativa modernista da arte —, pode-se aferir, decerto, a existência de um pensamento museal forjado pelo crítico ao longo de sua trajetória, e que está registrado em seus textos publicados em jornais e nos vários volumes editados os escritos do crítico¹⁵.

¹² Cf. ALVES, Cauê. O pensamento de Mário Pedrosa sobre museus. In: **Aurora**, n. 42, v. 14, out./dez. 2021, São Paulo, p. 51-70. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/55874>. Acesso em: 10 dez. 2022.

¹³ O Museu das Origens seria composto por 5 museus: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. Cf. PEDROSA, Mário. O novo MAM terá cinco museus. In: ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes**: Mário Pedrosa - textos escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 309-312.

¹⁴ PUCU, Izabela. Mário Pedrosa: imaginação instituinte, museus e pós-modernidade. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Gláucia; PEDROSA, Quito (org.). **Mário Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, p. 441-470. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/mario-pedrosa-atual/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

¹⁵ Cf. ARANTES, op. cit., p. 285-312.

“Arte experimental e museus” foi publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 1960, momento em que Mário Pedrosa assume a direção do MAM de São Paulo, nos anos imediatamente anteriores à sua dissolução em 1963, e que produz textos interessantes para a compreensão de seu pensamento museal¹⁶.

Na publicação de 1960, Mário Pedrosa analisa a função do museu de arte, defendendo-o como espaço de criação, de experimentação artística; e diferencia o já consagrado modelo de museu de arte e aquele defendido pelo crítico, atuante na produção contemporânea:

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um par laboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção.¹⁷

Nota-se que Pedrosa destaca como papel do museu a participação no processo de criação: como um “par laboratório” para a arte contemporânea; e menciona sua função na compreensão da arte experimental. O próprio autor explicita o que entende por experimentação.

Pedrosa trata primeiro da já constatada indefinição dos tradicionais gêneros da arte, a pintura, escultura e gravura, por exemplo. Traz à discussão a pesquisa artística, pois, como afirma, “outra característica também das atividades artísticas contemporâneas é o direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção”¹⁸.

Em sua sucinta narrativa das transformações da arte moderna, apresentada em seu escrito, nota-se que o crítico, ao abordar a produção contemporânea, destaca as experiências neoconcretas, especialmente os *Bichos* de Lygia Clark, referindo-se ao que há de mais recente na produção artística, e que está ligado diretamente à experimentação — e participação ativa do público —, bem como na construção do objeto no espaço real. Os artistas, dessa forma, “plasmam, fazem, armam, montam coisas, objetos (ou não-objetos, como nos propõe o poeta Ferreira Gullar?) e não apenas pintam ou esculpem”¹⁹. Pedrosa continua:

Aqui no Brasil, também, as experiências dos neoconcretos [...] se realizam sob o clima desta tendência geral de época, quer dizer, o fazer experimental prevalecendo sobre o pintar (ou repintar), o esculpir (ou reesculpir), o gravar ou escrever etc.²⁰

¹⁶ Cf. “Museu, instrumento de síntese” (1961) e “Depoimento sobre o MAM” (1963), integrantes da já referida publicação de Otília Arantes.

¹⁷ PEDROSA, Mário. “Arte experimental e museus”. In: ARANTES, Otília, op. cit., p. 295.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p. 296.

²⁰ Ibidem.

A questão da arte experimental, como podemos observar desde o título, perpassa todo o texto de Mário Perosa. Compreende-se que, para o crítico, naquele momento dos anos 1960, a noção de arte experimental está vinculada especialmente à invenção²¹. Aspecto que dá suporte à sua argumentação quanto ao esgotamento dos meios tradicionais da arte e que exprime seu apoio às iniciativas de experimentação empreendidas pelos artistas, envolvidos em pesquisas que direcionam seus trabalhos para construção no espaço real.

Também pela proximidade de Pedrosa com artistas neoconcretos, a experimentação ao qual o crítico se refere está diretamente relacionada à realização plena do trabalho de arte na participação ativa do público, ou seja, a interação direta, a ação em detrimento da visualidade convocada na apreciação da arte moderna. Pensemos, logo, não só nos *Bichos* de Lygia Clark, mas no *Balé Neoconcreto* (1958) de Lygia Pape e ainda nos *Relevos Espaciais* e *Núcleos* de Hélio Oiticica.

O museu de arte, portanto, é o espaço em que as propostas experimentais devem ser estimuladas, acolhidas e refletidas. A instituição museológica deve estar alinhada aos acontecimentos contemporâneos, não apenas focada nas obras de arte já consagradas, deve-se voltar para a experimentação, pois “a função do museu moderno entra aí: ele é o sítio privilegiado onde essa experiência se deve fazer e decantar”²².

Pensamento museal de Frederico Morais

Ao passo que Pedrosa, como visto, refere-se ao “museu moderno”, Frederico Morais, todavia, propõe em seu “Plano-piloto da futura cidade lúdica”, a criação de um “museu de arte pós-moderna”²³. Se já no princípio dos anos 1960 Mário Pedrosa atesta, em certa medida, referindo-se ao experimental, a transposição dos limites da arte já constituída, institucionalizada; e defende o museu moderno como espaço de experimentação, de invenção, Morais apresenta em 1969 um “museu invisível”, que privilegia a ação irrestrita ao espaço museológico e os trabalhos que desenrolam na experimentação criativa, espacial, territorial.

²¹ Um dos conceitos mais difundidos, elaborado por Pedrosa, é o do “exercício experimental da liberdade”. Para compreender, com efeito, a complexidade do “experimental” em sua crítica, faz-se necessário um estudo detido, detalhado, que englobe um recorte maior de textos escritos pelo crítico, e que demonstre as nuances de suas ideias ao longo de sua vida — o que, neste trabalho, não se adequaria, já que nosso foco não é uma investigação estrita da crítica pedrosiana.

²² PEDROSA, op. cit., p. 296.

²³ MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação**: uma coleção experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 269-271.

As ideias do crítico foram defendidas originalmente no IV Colóquio da AMAB, e publicadas posteriormente em sua coluna no Correio da Manhã, em 1970, durante seu trabalho como coordenador do setor de cursos do MAM do Rio de Janeiro. Em tom de manifesto — característica interessante de se pensar frente ao momento político vivido no Brasil pós golpe militar de 1964 e sob vigência do AI-5, que se relaciona diretamente a uma arte de cunho incisivo, de crítica política, arte de guerrilha, como nomeou Frederico — seu texto apresenta nove pontos introduzidos pela principal diretriz do museu de arte pós-moderna:

Este museu terá como preocupação central a atividade criadora e não a obra de arte em si. Neste museu não haverá acervo de quadros, mas apenas documentação relativa aos acontecimentos artísticos nele apresentados. O que propunha era uma nova mentalidade museológica tendo em vista que a arte moderna, com um século de existência, é hoje matéria histórica, arqueológica, arte “cemiterial”.²⁴

O crítico ressalta, já de início, a falência da arte moderna frente às transformações da arte de seu tempo, marcado pelos trabalhos de forte de cunho político, ações ambientais, propostas conceituais, corporais etc. O museu pensado por Frederico deve ser não um espaço restrito para acúmulo de obras de arte, mas um promotor de atividades integradas ao espaço urbano, ao tecido social, daí seu caráter de museu invisível.

A cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu de arte leva suas atividades “museológicas”, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade [...] sua extensão natural, ou ele será um quisto.²⁵

Sua função é privilegiar o “exercício experimental da liberdade”, já que “o museu deve ser o campo onde se realiza este exercício ou onde esta experiência se dá. A experiência (— participação) é fundamental à compreensão da obra de arte”²⁶. A participação ativa do público e a ação criadora são os fatores que norteiam a experimentação recorrentemente trabalhada por Frederico Moraes. O privilégio da apreensão visual dá lugar à participação que integra o fazer criativo, o corpo, o espaço; há a “mobilização de todos os sentidos do homem: no Museu de Arte Pós-Moderna não existirá o primado do visual”²⁷.

²⁴ Ibidem, p. 269.

²⁵ Ibidem, p. 270.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

O cerne do museu descrito por Frederico Morais consiste, de fato, na ação criadora. “Mais que acervo, mais que prédio, o Museu de Arte Pós-Moderna é ação criadora — um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade”²⁸. A experimentação, cujo estímulo é papel fundamental do museu, é, como se nota, o norteador das ideias de Frederico Morais. Tem como fundamento a criação, as ações no espaço urbano, independentemente dos recursos materiais, de técnicas artísticas; está vinculada ao corpo, à vivência cotidiana, ao espaço de convívio social; alia-se à liberdade — cerceada pela ditadura militar, mas que pode ser exercida no âmbito da arte.

Deve-se assinalar, evidentemente, que foram vários os episódios de censura às artes, confisco de obras e fechamento de exposições, por exemplo. Daí o aspecto que diferencia a noção de arte experimental levantada por Frederico Morais da de Mário Pedrosa: a atitude política subversiva. Não se pode deixar de mencionar, portanto, as ações realizadas por artistas cujos trabalhos, sob pertinente alcunha de arte de guerrilha, demonstraram (e demonstram) duras críticas ao regime político e artístico vigente à época, como Cildo Meireles e suas *Inserções em Circuitos Ideológicos*, as *Trouxas* de Artur Barrio e a vivência de Antônio Manuel em *O corpo é a obra*. Artistas aos quais Morais era próximo.

Há, em “Plano-piloto da futura cidade lúdica”, uma proximidade evidente entre as ideias levantadas por Frederico Morais e a crítica de Mário Pedrosa: as noções de “arte pós-moderna”, suscitada em Pedrosa a partir dos trabalhos de Hélio Oiticica; “exercício experimental da liberdade” e mesmo a de “arte experimental” se vinculam ao pensamento de Mário Pedrosa.

Temos, porém, de destacar que não se trata Frederico Morais de um exato caudatário do pensamento de Mário Pedrosa, um reproduzidor de suas ideias — embora o próprio Frederico expresse sua admiração por Pedrosa na importância que confere ao crítico. Também suas trajetórias profissionais, formações e produção crítica se diferem bastante.

O diálogo entre os dois, ainda assim, não pode ser ignorado. E no que se refere ao nosso estudo, especialmente a noção de experimentação intrínseca à “arte experimental” e ao “exercício experimental da liberdade”. Fernanda Lopes, nesse sentido, ao tratar da Unidade Experimental do MAM do Rio — criada em 1969 por Frederico Morais, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonso — escreve sobre a distinção entre o pensamento elaborado por Pedrosa e o que vigorava na arte do final dos anos 1960: “a produção a partir de 1969 recoloca o termo “experimental” em outro contexto, sob outra perspectiva,

²⁸ Ibidem, p. 270-271.

incorporando também a discussão sobre os limites das categorias artísticas, do papel do artista, do crítico e das instituições”²⁹.

Outro aspecto levantado por Frederico Morais, em relação à conjuntura artística e histórica dos anos 1960, é o caráter disruptivo em relação à arte moderna e às instituições do sistema de arte, como o mercado e, claro, o próprio museu em seu modelo consagrado. Menciona, tendo em perspectiva a movimentação internacional, a desmaterialização da arte, “o gigantismo do pop e das *primary structures* (Oldenburg, Christo, Segal, Tony Smith, Robert Murray etc.) e a precariedade dos materiais e suportes”³⁰ da arte *povera* e da arte conceitual.

Pensamento museal de Walter Zanini

Também Walter Zanini, em “O novo Comportamento do Museu de arte Contemporânea”, publicado em 1974, menciona o efeito que as novas linguagens na arte tiveram sobre o debate museal:

A partir dos anos 1960 e com uma densidade crescente nesses primeiros anos da década de 1970, a linguagem possibilitada pela utilização dos recursos da comunicação de massa foi fator decisivo para iniciar o degelo do museu diante do contexto social mais amplo.³¹

Zanini, ao escrever sobre o “degelo do museu”, se refere, como abordado anteriormente, ao questionamento do tradicional modelo museológico frente às mudanças na arte a partir da segunda metade do século XX. Desse modo, o museu de arte moderna, afirma o autor, por sua “natureza retrospectiva” e “em termos de instituição apropriativa e coordenadora”³² não se diferencia do museu de arte antiga, de diretrizes documentais e históricas.

O que se discutiu em relação aos museus — em função não só das mudanças na arte, mas conjuntamente aos acontecimentos de maio de 1968, na França — foi uma abertura mais ampla ao público geral e uma maior proximidade com os artistas.

²⁹ LOPES, Fernanda. **Área Experimental**: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013, p. 29. Disponível em: https://mam.rio/wp-content/uploads/2020/04/Area-experimental_site.pdf. Acesso em 26 dez. 2022.

³⁰ MORAIS, op. cit., p. 271.

³¹ ZANINI, op. cit., p. 120.

³² Ibidem.

Reclamava-se um museu de mentalidade nova, de características menos introvertidas, que se democratizasse por meio de uma abertura capaz de atender menos formalmente ao artista e que ao mesmo tempo fosse mais dúctil em seus relacionamentos culturais com o público.³³

Atualizado em relação aos debates internacionais, como mostrado no princípio de nosso estudo, Walter Zanini repensava o museu concomitantemente a sua experiência como diretor do MAC-USP. Apresentou em sua reflexão, portanto, a situação do museu diante dos acontecimentos contemporâneos: um museu que agencia seu caráter de “templo” e de “fórum”. Dessa forma, configura-se um museu que mantém um acervo de arte nos moldes tradicionais e, ao mesmo tempo, está próximo da criação contemporânea e do público que atrai para seu espaço.

Em verdade, marcado pelo período de transitoriedade que atravessa, o museu torna-se um complexo heterogêneo de ambas as coisas: de templo e de fórum. E é nesse clima paradoxal e difícil de seu recondicionamento que ele passa a existir.³⁴

Caracterizando-se não só como receptáculo de obras prontas, o museu é pensado como espaço de experimentação artística, receptivo às propostas de seu tempo e mais democrático ao ampliar o público que o ocupa.

Sua presença [do museu] deve ser praticamente concomitante à atividade artística de onde se origina uma modificação fundamental de sua conotação com o artista e o público, ativados em seu processo de participação dialética.³⁵

Ao apresentar sua experiência no MAC-USP, com as exposições “Jovem Arte Contemporânea”, Zanini menciona a sexta edição, ocorrida em 1972³⁶, em que experimentou um novo formato de exposição que prioriza, desde a seleção, uma relação dialógica para ocupação do espaço do Museu. O processo artístico foi priorizado em detrimento da obra de arte objetual. E o museu tornou-se o centro das atividades artísticas num espaço que abarcava também seu acervo histórico. Zanini relata que:

³³ Zanini, op. cit.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Cf. Catálogo da VI Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea da USP, 1972. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac/1972.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2023.

durante duas semanas mais de duas centenas de artistas trabalharam no museu, seja individualmente, seja fazendo parte de equipes formadas inclusive durante os amplos contatos propiciados, efetivando suas propostas, as mais várias, em seus meios técnicos e materiais com a presença e participação de um público também jovem, por vezes bastante motivado por esta área operacional *sui generis* improvisada no museu.³⁷

A interação entre artistas, público e museu, como vemos, se deu de maneira intensa no processo de experiência da VI JAC, que se iniciou desde a concepção do evento abrindo o espaço do museu às propostas conceituais, *happenings*, performances etc. que ocuparam o espaço expositivo de maneira muito diversa das convencionais paredes, vitrines e tótems expositivos.

Reside aí, portanto, a centralidade da experimentação artística observada nas ideias de Zanini: na proposta expositiva que sorteia o espaço do museu; nos trabalhos dos artistas participantes do evento, com propostas processuais, efêmeras e coletivas; na ocupação do museu constante e intensa do museu; e no diálogo museu-artistas-público, evidenciado nos debates promovidos.

Considerações finais

Ao cotejar os textos aqui apresentados e, claro, as ideias de Pedrosa, Morais e Zanini, fica clara a centralidade da experimentação como fator decisivo na reformulação, senão do conceito, das atividades do museu de arte. É certo que não se pode definir o “experimental”, nem valer-se da noção de “arte experimental” como uma categoria fixa de entendimento da arte. As propostas aqui apresentadas são exemplos evidentes. É como escreve Michelle Sommer: existe uma indefinição inerente ao experimental “que não se prende nem se deixa prender pela questão ‘o que é’”.³⁸

Ainda assim, e em favor da conclusão de nosso pensamento, que no recorte aqui elucidado relaciona arte experimental e museus, percebemos que a experimentação está vinculada ao entendimento do museu como espaço de criação artística, de estímulo à participação na arte, e de aproximação entre instituição, artista e público. O que torna o museu, por conseguinte, um agente de seu tempo.

Mário Pedrosa, Frederico Morais e Walter Zanini, por terem dedicado parte de sua obra à elaboração de um pensamento sobre museus (em maior ou menor grau e diferentes momentos), e por terem atuado diretamente em instituições museológicas (o que evidentemente suscitou suas reflexões

³⁷ Ibidem, p. 122.

³⁸ SOMMER, Michele. Furor da margem. In: REZENDE, Renato. *Arte contemporânea brasileira (2000-2020): agentes, redes, ativações, rupturas*. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021, p. 410.

a respeito delas), pode-se afirmar que os críticos constituíram um pensamento museal. Cabe uma ressalva, porém: este pensamento se apresenta mais adensado nas obras de Pedrosa e Zanini.

Também fica clara a inserção do Brasil no amplo debate acerca das instituições museológicas e o papel da crítica de arte na formulação de concepções e proposições para os museus de arte e seu papel artístico, político e social — que muito contribui para a reflexão dos museus no tempo presente.

Referências bibliográficas

ALVES, Cauê. O pensamento de Mário Pedrosa sobre museus. In: **Aurora**, n. 42, v. 14, out./dez. 2021, São Paulo, p. 51-70. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/55874>. Acesso em: 10 dez. 2022.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação**: uma coleta poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

LOPES, Fernanda. **Área Experimental**: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013. Disponível em: https://mam.rio/wp-content/uploads/2020/04/Area-experimental_site.pdf. Acesso em 26 dez. 2022.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Mário Pedrosa, Walter Zanini e o projeto do MAC para USP**. Folder da exposição Visões da Arte no Acervo do MAC USP 1900 – 2000. São Paulo: MAC-USP, 2016. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/curadoria.html#10>. Acesso em: 17 nov. 2022.

MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação**: uma coleção experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, p. 269-271.

PEDROSA, Mário. Arte experimental e museus. In: ARANTES, Otília (org.). **Política das artes**: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995, p. 285-309.

PONTUAL, Roberto. O museu em questão. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (org.). **Roberto Pontual**: obra crítica. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 279-286.

PUCU, Izabela. Mário Pedrosa: imaginação instituinte, museus e pós-modernidade. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Glaucia; PEDROSA, Quito (org.). **Mário Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, p. 441-470. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SOMMER, Michele. Furor da margem. In: REZENDE, Renato. **Arte contemporânea brasileira (2000-2020)**: agentes, redes, ativações, rupturas. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021, p. 407-434.

ZANINI, Walter. Colóquio de museus em Bruxelas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano 14, n. 661, 21 fev. 1970. Suplemento literário, p. 01. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/4019>. Acesso em: 26 dez. 2022.

ZANINI, Walter. O novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. In: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013, p. 120-122.