

HISTÓRIAS
DA ARTE

— EM —

EXPOSIÇÕES

MODOS DE VER E EXIBIR
NO BRASIL

ORGANIZADORES

ANA CAVALCANTI | EMERSON DIONISIO DE OLIVEIRA
MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO | MARIZE MALTA



1ª Edição 2016

Editores

Denise Corrêa e Daverson Guimarães

Capa

Romulo Matteoni // 2mL Design

Projeto gráfico e diagramação

Romulo Matteoni + Amanda Plerantoni // 2mL Design



Av. Pedro Calmon 550 – Térreo
Rio de Janeiro – RJ
Telefone: 2252-0084
CAIXA POSTAL 68544 – CEP 21941-972

RIO DE JANEIRO

contato@riobooks.com.br
www.riobooks.com.br

Cavalcanti, Ana; Oliveira, Emerson Dionisio de; Couto, Maria de Fátima
Morethy; Malta, Marize

Histórias da Arte em Exposições: Modos de ver e exibir no Brasil : Rio
Book's / Fapesp - 1a. Edição 2016

276p. Formato 16 x 23 cm

ISBN 978-85-9497-008-4

1. Exposições de arte. 2. Modos de ver. 3. Modos de exibir. 4. Histórias
da arte. 5. Brasil.

CDD: 700

Todos os direitos desta edição são reservados a:
Editora Grupo Rio Ltda.

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por
qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos,
incluindo fotocópias e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de
banco de dados sem permissão escrita do titular do editor.

Os artigos e as imagens reproduzidas nos textos são de inteira
responsabilidade de seus autores.

1974. A rede em exposição: Walter Zanini e o MAC USP

Cristina Freire

Resumo: A rede de arte postal como um canal privilegiado para a distribuição de informações artísticas revela um princípio estratégico para a organização de exposições particularmente relevantes nas décadas de 1960 e 70 na América Latina. A exposição PROSPECTIVA '74 é exemplar de um programa ativo de intercâmbio internacional, promovido por um museu universitário e público no Brasil. Concebida por Walter Zanini em colaboração com o artista espanhol radicado em São Paulo, Julio Plaza, a mostra ocorreu durante um mês em 1974 (de 16 de Agosto a 16 de Setembro) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É significativo o resultante dessa exposição, entre outras congêneres posteriores ocorridas também no MAC USP, nos canais de circulação artística, numa era pré-internet assim como nas práticas museológicas no que diz respeito à preservação, conservação e exibição.

Palavras-chave: arte postal; Walter Zanini; MAC USP; Prospectiva '74

A sociedade em rede, como definiu o sociólogo espanhol Manuel Castells,¹ em meados da década de 1990, tornou-se, nos últimos anos, ferramenta conceitual comum para as mais distintas análises da era da informação em que vivemos. Porém, as redes anônimas e impessoais que ligam e mobilizam comunidades virtuais em segundos são, obviamente, distintas daquelas alimentadas por relações pessoais e profissionais bem definidas como as construídas por Walter Zanini, diretor do primeiro museu de arte contemporânea do Brasil, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Entre suas muitas ações para a construção de redes no período em que dirigiu o Museu, entre 1963 e 1978, estão: o impulso para a criação de uma Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB 1966-77); um ativo programa de exposições circulantes que contabilizou centenas de mostras e que culminaria no Projeto do Trem de Arte (1968) – no qual um trem deveria circular pela rede ferroviária levando exposições pelo interior do Estado –, projeto que nunca saiu do papel. Redes profissionais como o Comitê Brasileiro de História da Arte e a Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas também se organizaram, como sabemos, com a intervenção fundante de Zanini.

Estendendo a experiência no MAC USP e no intuito de implementar uma ação estratégica capaz de reunir interesses comuns, Zanini, como curador geral da 16ª Bienal de São Paulo (1981), propõe a criação de uma Associação de Bienais Internacionais. Nesse projeto de ligação entre as Bienais Internacionais, uma secretaria única seria organizada e em função da qual reuniões seriam realizadas no início da década de 1980. Tal propósito atualizava os planos e projetos associativos anteriores.

No programa curatorial do Museu, a exposição Prospectiva⁷⁴ é exemplar no programa ativo de intercâmbio internacional promovido pelo MAC USP. A ativação de uma rede internacional de artistas é o princípio operativo dessa exposição. Concebida por Walter Zanini, juntamente com Julio Plaza, artista espanhol estabelecido em São Paulo, a exposição ocorreu durante um mês (de 16 de agosto a 16 de setembro) em 1974.

CRISTINA FREIRE

FIGURA 1

Vista geral da exposição
Prospectiva'74. Fonte: arquivo
MAC USP.



Por meio de exposições como esta, produziram-se mudanças importantes nos canais de circulação e também nos perfis de instituições como o museu, em sua tarefa de conservar, armazenar e expor obras de arte. Desde o ponto de vista das coleções, inclui o índice de contemporaneidade das práticas artísticas multimídia que seguem tensionando as experiências museológicas convencionais.

O incentivo dado por Zanini ao sistema de trocas artísticas pela via postal torna-se evidente nas convocatórias para as exposições *Prospectiva'74* (1974) e, posteriormente, *Poéticas Visuais* (1977), que receberam trabalhos vindos pelo correio das mais diversas partes do mundo. Nesse contexto, entende-se o estímulo que deu à arte postal, tornando o MAC USP um ponto de referência internacional nesse circuito de trocas.

Mais de cento e cinquenta artistas de distintos países participaram da mostra *Prospectiva'74*, enviando trabalhos pelo correio ao MAC USP. Dentro do amplo leque de nacionalidades, a maciça presença internacional foi também uma resposta à demanda dos organizadores para que cada participante convidasse outro artista para a exposição.

Avalia Zanini no texto "Arte postal na busca de uma nova comunicação internacional" (1977):

a arte postal pode ser considerada como um dos fenômenos internacionais mais agudos das novas linguagens e inclui-se entre os aspectos mais sugestivos da tendência ao não objeto e ao anonimato que assinalam muitas das realizações artísticas contemporâneas.²

A rede como geradora de exposições foi um princípio operativo trazido para o Brasil em 1973, pelo artista espanhol Julio Plaza de Porto Rico, onde esteve por anos quatro anos como artista residente, convidado pelo crítico e poeta Angel Crespo. Ali, Julio Plaza lecionou, realizou esculturas no campus, colaborou no projeto gráfico da *Revista de Arte* e ajudou Crespo com a Sala de Arte, onde organizou várias exposições antológicas.

A mostra *Creation/Creación* (1972), organizada por Julio Plaza na Universidade de Porto Rico, campus de Mayaguez, foi uma das primeiras exposições de arte postal

que se tem notícia no mundo. Plaza reuniu para aquela mostra uma lista de contatos internacionais e essa lista de nomes e endereços trazida de Porto Rico por ele e Regina Silveira, ao retornar ao Brasil em 1973, foi fundamental para que essa rede internacional se tornasse visível no Museu, em especial com a exposição *Prospectiva'74*, a primeira delas.

O catálogo da *Prospectiva'74*, também desenhado por Plaza, é modesto e austero. A primeira página da publicação, impressa em branco e preto, reproduz a lista, por ordem alfabética, dos nomes de todos os participantes, indicando seu país de origem.

O espaço atribuído no catálogo a cada artista e a produção de sua obra é escrupulosamente o mesmo para todos. Nem jurado, nem honorários, nem prêmios, nem devolução da obra, mas sim um catálogo, uma publicação simples para documentar cada participação. Esses foram os princípios combinados e aceitos entre os participantes.

A introdução consistia em uma série de textos breves escrito pelos organizadores. Plaza afirmava que *Prospectiva'74* só havia sido possível graças à comunicação entre artistas de muitos países que haviam mostrado sua cooperação à iniciativa, e essa só existe, arremata Plaza taxativo, quando há o conceito de informação e não o de mercadoria. Uma lista de palavras, alternadas em inglês e português, elenca as categorias das propostas reunidas:

poesias/signs/comunicação/definations/objetos/graphics/publicações/creativecards/ films/statements/posters/entre outras.

Utilizando um tom muito informal, Zanini³ dizia, como se estivesse se dirigindo diretamente aos participantes, que o desafio principal da exposição naquele período ditatorial (o boicote à Bienal de São Paulo seguia em pé desde 1969) era ampliar o diálogo internacional:

A repercussão internacional de *Prospectiva'74*, demonstrada pela presença de artistas procedentes de muitos países, abre, do meu ponto de vista, uma direção importante que, em muitos aspectos, parecia fechada em nosso país nestes últimos anos. Um diálogo profundo pode se iniciar com artistas brasileiros. O Museu tentou facilitar este contato em todo o mundo, tal como mostra esta exposição e as atividades desenvolvidas no exterior...

Além disso, também reconhecia que a exposição era uma oportunidade para estimular o diálogo entre tendências conceituais procedentes de distintas partes do mundo, em um contexto mais aberto e democrático. Como resultante, a exposição tornou-se um espaço privilegiado de visibilidade àquelas redes subterrâneas que operavam além da censura e completamente distantes de interesses comerciais. Os envios à *Prospectiva'74* permaneceram no Museu e proporcionam ao Brasil uma amostra pública representativa das práticas conceituais internacionais que, na atualidade, seria impraticável reunir devido à crescente mercantilização da arte do período.

O caráter documental da obra conceitual foi sublinhado por Walter Zanini em sua reivindicação de um tipo distinto de museu, entre cujas funções elencava o desenvol-



FIGURA 2

vimento
mapas e

Revistas e
vívido in
das pela a
magazine
ção para

O método
simples,
do cubo
moldura,
foram ar
intenção

Apesar d
sição. Ro
no *Jornal*
cional de
MAM (M
attitudes
e finalme
Modern A

Em tom
curatorial
texto intr
ainda ple

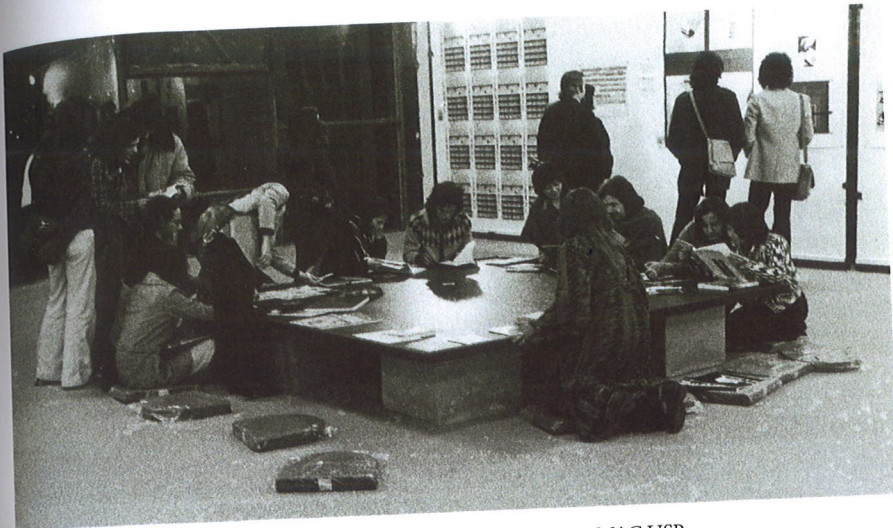


FIGURA 2 Vista geral da exposição *Prospectiva*'74. Fonte: Arquivo MAC USP.

vimento de coleções de obras de arte com um caráter híbrido como textos, palavras, mapas e publicações de artistas de distintos tipos.

Revistas e publicações de artistas tiveram um lugar especial na exposição, provocando um vívido interesse entre os visitantes. Vale notar que as estratégias de circulação impulsionadas pela arte postal aglutinam exposições coletivas e publicações, em especial as *assembly magazines*. São formas de produzir e exibir trabalhos articulados à vontade de comunicação para além das barreiras impostas, também, pelas condições políticas opressoras.

O método de apresentação e o espaço expositivo na *Prospectiva*'74 eram muito simples, quase precários, se compararmos com as normas convencionais modernas do cubo branco. Os trabalhos foram colocados diretamente sobre as paredes, sem moldura, eliminando qualquer alusão à aura do espaço museal. No espaço expositivo foram arranjadas mesas para a consulta das publicações. Todo o projeto atendia à intenção original de transmitir simplesmente informação.

Apesar de um público significativo, a crítica, de maneira geral, foi indiferente à exposição. Roberto Pontual, um dos poucos que comentou a mostra em artigo⁴ publicado no *Jornal do Brasil*, define-a como "a primeira grande mostra da arte jovem internacional de hoje entre nós". Pontual, que na época era coordenador das exposições do MAM (Museu de Arte Moderna) Rio, compara a *Prospectiva*'74 com as mostras *When attitudes become form* com curadoria de Harald Szeemann realizada em 1969 na Suíça e finalmente *Information*, realizada por Kynaston McShine no MoMA (*Museum of Modern Art*), em 1970.

Em tom um tanto ambíguo, comenta da proximidade de propósito dos três projetos curatoriais (*When attitudes become form*, *Information* e *Prospectiva*'74) e avalia que "o texto introdutório de McShine no catálogo (*Information*) daquela mostra poderia servir ainda plenamente para exemplificar a *Prospectiva* de S. Paulo, quatro anos mais tarde."

Talvez naquele momento ainda era prematuro ponderar que *Information* em Nova York e *When attitudes become form* em Berna tornar-se-iam referências canônicas na história das exposições no mundo ocidental no século XX. No entanto, na América Latina, assolada por ditaduras, a ativação de uma rede marginal de trocas artísticas na Prospectiva'74 parece desde logo relevante.

Hoje, torna-se cada dia mais evidente como o vanguardismo dessa estratégia abriu as portas do MAC USP e do Brasil no debate da arte conceitual e conceitualismos em nível internacional. Isto porque tal exposição angariou para o MAC USP um conjunto de proposições artísticas fora dos padrões modernos, de caráter multimídia, que sustenta a lógica da rede como princípio operatório colocando em paralelo museu e arquivo.

Ao verificarmos a lista dos participantes e os trabalhos enviados para Prospectiva'74 nota-se como, naquele momento, Walter Zanini estimulou trocas por outras latitudes, em especial com o leste da Europa (Polônia e ex-Tchecoslováquia) e com a América dos Sul. Criava-se assim uma rota alternativa de solidariedade por princípio, deslocada do eixo hegemônico e do circuito eurocêntrico de exposições. Nessa medida, a exposição Prospectiva'74 desativa a função estética como primordial da arte, tal como fizeram as antológicas e já citadas *When attitudes become form* (1969) e *Information* (1970), mas vai além e institui outros princípios, como a curadoria em rede (pré-internet) e a solidariedade abrindo fendas para uma geopolítica dos circuitos artísticos mais inclusivos a despeito dos fluxos do capital econômico.

De fato, são possíveis as analogias entre a mostra de Harald Szeemann e a realizada por Zanini, mas é bom lembrar que a Prospectiva'74 no MAC USP foi realizada sem qualquer apoio financeiro e distante dos interesses do mercado, enquanto que a mostra de Szeemann, sedimentada na história das exposições do século XX, ostenta na capa do catálogo sua fonte de recurso; "Patrocinada por Philip Morris – Europa".

Explica Julio Plaza em entrevista na época:

Algumas formas artísticas – já estão decodificadas. (...)a pintura, por exemplo, depois de 3000 anos de cultura, torna praticamente impossível criar alguma coisa nova. A meu ver, existe uma redundância, muita repetição. Com esses novos veículos (referindo-se aos trabalhos expostos na *Prospectiva'74*), então, nós estamos tentando descobrir coisas novas, ver mais para frente do que para trás.⁵

E a entrevista prossegue com o desassossego do jornalista que indaga ao artista-curador:

Mas o próprio caráter desse tipo de arte não seria conflitante com a sua exibição em um museu? Não há uma contradição nisso? Não deveriam essas obras aproveitar-se da própria capacidade de reprodução para furar o circuito normal do consumo de arte?

Julio Plaza explica:

Aparentemente existe uma contradição. Mas nós usamos o museu como veículo para canalizar a informação. Tudo depende do uso que você faz do veículo. Pode-se dizer que a TV está estandarizada, que ela veicula determinado tipo de informação. Mas pensando abstratamente, a televisão poderia ser usada para uma outra série de coisas. O museu também. A relação arte tradicional-museu existe, mas nós propomos uma nova forma de aproveitar o museu, canalizando essa informação.



FIGURA 3

Vista geral da exposição *Prospectiva'74*. Fonte: Arquivo MAC USP.

Isidoro Valcárcel Medina, um dos precursores do conceitualismo na Espanha, enviou à *Prospectiva'74* um trabalho que intitulou *Uma Obra Permanente*. Este trabalho consistia em uma caixa-arquivo contendo fichas de identificação onde se lê seus dados pessoais na parte superior. Na obra-proposição, o artista convida a todos que preencham a parte inferior e as envie para o endereço de sua residência na Espanha, a fim de estabelecer um intercâmbio, acionando a obra como rede.

Nesse caso, trata-se de uma rede horizontal, sem hierarquia, que reúne pontos aleatórios (artistas e visitantes da exposição) a serem conectados, descaracterizando de maneira definitiva a figura do artista e do público.

Entre os participantes da *Prospectiva'74* estão também Hervé Fischer, do Coletivo de Arte Sociológica, Mirella Bentivoglio, os argentinos Horácio Zabala, Edgardo-Antonio Vigo, além de vários artistas do leste europeu, como Petr Stembera, Jaroslaw Kozlowski, Krzysztof Wodiczko, entre tantos outros artistas ainda pouco conhecidos no Brasil, mas, não raro, considerados pioneiros do conceitualismo em seus países. O potencial disruptivo dos trabalhos enviados para a exposição questiona as práticas museológicas na tensão permanente entre termos antagônicos: museu e arte contemporânea.

A *Prospectiva'74* contou ainda com uma sessão de filmes e diapositivos. Esse fato parece também revelador, pois naquele momento os diapositivos e os audiovisuais apresentam-se como dobradiças técnicas e conceituais entre a fotografia, o filme de artista e a instalação. Os diapositivos conjugados com áudios, que Hélio Oiticica em seus projetos chamou-os de *Quase Cinema*, revelam-se um importante índice daquele tempo. Do cubo branco à caixa preta, era o museu em mutação.

Vale notar que, no mesmo ano da Prospectiva'74, a VIII Jovem Arte Contemporânea, também realizada em 1974, por exemplo, contemplou uma sessão especial de filmes e diapositivos. Os ruídos característicos dos projetores de slides e trabalhos realizados com 80 slides – número máximo que se acomodava num carroussel Kodak, cuja fabricação se inicia em 1961 e seria nas duas décadas seguintes o mais popular entre os artistas – fazem parte da formatação dos trabalhos. Antoni Muntadas enviou para a mostra 80 diapositivos com o tema Reflexões Sobre a Morte. Eles consistiam em oitenta diapositivos que registram as páginas de um catálogo de objetos funerários; um comentário irônico do artista ao impulso de morte que se associa ao consumo irrefletido.

Os projetores de slides, que deixaram de ser produzidos pela Kodak em 2004, foram frequentes nas exposições, sendo igualmente fundamentais no ensino da arte até meados da década de 1990, quando é substituído pela tecnologia digital "soft" do PowerPoint.

A arte postal, implementada como princípio operatório e curatorial na Prospectiva'74, foi no MAC USP dos anos de 1970 a estratégia principal para internacionalizar, ampliar e atualizar o acervo do Museu a despeito dos escassos recursos financeiros. Tal expediente tornou possível a um museu periférico e praticamente sem recursos financeiros no Brasil angariar, naquele momento, a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional da América do Sul. Essa experiência é levada para 16a Bienal (1981), que apresentou um núcleo específico organizado com a colaboração de Julio Plaza.

Como resultante destas redes, emerge outra narrativa de práticas conceituais no Brasil. Esta narrativa pertence a um contexto totalmente distinto, fora do panorama da arte neoconcreta do Rio de Janeiro, tão divulgada através da presença contemporânea e hegemônica de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape sobre a arte brasileira nas décadas de 1960 e 70.

Há de ser melhor avaliado o fato de que, no princípio dos anos 1970, o eixo das práticas conceituais no Brasil se transfere para São Paulo, e nesse giro, outros aspectos, como vimos, devem ser considerados. Nesse sentido, a história das exposições apresentadas no MAC USP, sob a direção de Walter Zanini, torna-se referencial nessa cartografia internacional que envolve artistas e o museu.

Pierre Restany, ao analisar o contexto da produção artística nacional nos anos 70, observa o papel fundamental do MAC USP como ponto difusor e acolhedor das propostas mais instigantes naquele momento. Referindo-se basicamente ao papel das exposições Jovem Arte Contemporânea e mostras como a Prospectiva'74 e Poéticas Visuais, escreve:

Faz-se necessário sublinhar o papel de Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que conseguiu conciliar as exigências de duas gerações de uma só vez (...) sua inquietude aliada a um profundo interesse pelas pesquisas dos jovens sempre me pareceu sintomática de uma tomada de consciência. Esses artistas, mais ou menos ligados ao circuito tradicional, são sensíveis a uma crítica radical da arte. Se quiserem escapar do circuito, o circuito da

produção e da difusão da obra de arte como valor mercadológico, é preciso encontrar uma resposta para a questão: “arte, para que?” Essa questão desemboca necessária e inelutavelmente numa pesquisa sobre linguagem baseada na metodologia das Ciências Humanas. Trata-se do único instrumento disponível aos jovens artistas para tentar reencontrar uma nova relação entre arte e sociedade. A questão “arte, por que?” respondem: “Arte por que não?”⁶

A demanda pela qualidade, pertinente ao modernismo e ao princípio da autonomia da obra de arte, estava definitivamente abolida dessas exposições onde o pluralismo das propostas, frequentemente de natureza multimídia, em conjunção com as muitas nacionalidades dos artistas participantes, era a expressão acabada da liberdade. Driblava-se também a censura, uma vez que, pela via postal, trabalhos de países assolados por ditaduras de esquerda, nos casos dos países comunistas, e de direita, no caso das ditaduras militares latino-americanas, poderiam tornar-se presentes, sem que os artistas tivessem que viajar, o que em muitos casos era proibido.

No texto “Os museus e os novos meios de comunicação”, (1976) observa Zanini

[...] Entre as funções (dos museus) está a constituição de acervos como os que abrangem as formas audiovisuais de grande desenvolvimento recente, os múltiplos veículos de comunicação da ideia pelo texto e a imagem ou pelo emprego do corpo. A promoção de exposições é assunto óbvio...mas o museu deverá ativar-se enquanto centro operativo, isto é seus espaços poderão privilegiar-se de outra forma ao converterem-se em núcleos de experimentação, favorecendo e aglutinando disponibilidades criadoras em vários campos da pesquisa.

Nestes termos, o campo científico do Museu não se configurará nos limites atuais da museologia, da crítica e da história da arte ou de especialidades que abranjam os campos meramente incorporados. Numa situação cada vez mais endereçada ao desenvolvimento interdisciplinar, o Museu não poderá dispensar a contribuição do antropólogo, do sociólogo, do psicólogo e de outros cientistas.⁷

De maneira bastante antecipadora nesse texto de 1976, Zanini faz uso de expressões *hardware* e *software* – ainda distantes do uso cotidiano atual – para se referir à sede física do Museu e ao seu programa, respectivamente.

Assim, esse passado recente revela aspectos relativos à dinâmica de uma outra sinergia que moveu plataformas abertas de intercâmbio. Redes, espaços alternativos, lugares de exibição e arquivos (institucionais e privados) constituem os elementos que tornam possível delinear outros relatos para além dos eixos narrativos canônicos.

Com a crescente privatização da cultura no mundo globalizado, e especialmente no Brasil, o museu público é lugar estratégico para uma compreensão mais ampla dos sentidos da produção e circulação artísticos. Torna-se necessário e urgente construir a partir daí outros enquadres críticos para ampliar e rever as análises disponíveis, aprofundando os estudos circunstanciados de casos, envolvendo artistas, obras, exposições e arquivos.

No entanto, a tarefa é difícil. Na universidade onde, pelo menos desde o século XIX, domina o paradigma científico na dinâmica que Imanuel Wallerstein⁸ deno-

minou como “sistema-mundo moderno de economia-mundo-capitalista”, o museu de arte está em desvantagem e orbita à margem. Isto porque em uma universidade cindida entre humanistas e cientistas, com frequência, são as humanidades e as artes as mais prejudicadas.

Somos instados a uma estratégia de resistência, frente à constatação de que a pressão do mercado global força uma espécie de homogeneização, pois a variedade de imagens circulando pelos meios de comunicação de massas é muito mais limitada do que a variedade de imagens preservada nos museus. Como observa Boris Groys,⁹ o “global media market” carece de memória histórica e, portanto, não possibilita que o espectador compare o passado com o presente e determine o que é genuinamente novo e contemporâneo no presente. Assim, torna-se necessário manter o museu e as instituições artísticas como lugares onde o vocabulário visual da comunicação de massas possa ser criticamente comparado a outros legados artísticos. Esse parece-me um dos sentidos mais amplos que articulam acervo, pesquisa e exposição num museu universitário.

Dados da autora

Cristina Freire é professora titular e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Livre Docente (2003), Doutora (1995) e Mestre (1990) pelo Instituto de Psicologia da USP. Mestrado em *Museums and Galleries Management - The City University* (1996). Foi coordenadora da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2005 e 2006/2010) e Vice-Diretora do MAC USP (2010/2014). É docente do Programa de Pós-Graduação Interinstituições em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Coordenadora do GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu. Sua produção acadêmica inclui textos em publicações nacionais e internacionais e os livros: *Além dos Mapas: Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo* (ed. Annablume, 1997); *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu* (ed. Iluminuras, 1999); *Arte Conceitual* (ed. Jorge Zahar Editor, 2006); Paulo Bruscky, *Arte, Arquivo e Utopia* (ed. CEPE, 2007); *Walter Zanini: Escrituras Críticas* (ed. Annablume/MAC USP, 2013), entre outros.

Notas

- 1 Castells, Manuel. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. Vol. 1. A Sociedade em Rede. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- 2 Zanini, Walter. A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional. In: Freire, Cristina. Walter Zanini: Escrituras Críticas. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013, pp. 257-260.
- 3 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Museu de Arte Contemporânea. Prospectiva '74. São Paulo, 1974. Catálogo de exposição.
- 4 Pontual, Roberto. Entre o atrás e o adiante. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de agosto, 1974.
- 5 Agência Universitária de Notícias. Boletim 115, 9 set 1974.
- 6 RESTANY, Pierre. L'Art Brésilien dans les Sables Mouvants. Domus, mar. 1975, n. 554, pp. 17-24.
- 7 Os museus e os novos meios de comunicação. In: FREIRE, Cristina. Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013, pp. 123-124.
- 8 WALLERSTEIN, Immanuel. Como saber a verdade? O universalismo científico. In: O universalismo europeu: A retórica do poder. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 87.
- 9 GROIS, Boris. Art Power. Cambridge: MIT Press, 2008.