

Walter Zanini e a formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil¹

ISIS BALDINI,^I MARTIN GROSSMANN,^{II}
PAMELA PRADO^{III} e VINICIUS SPRICIGO^{IV}

NESTA ENTREVISTA inédita realizada pela equipe do Fórum Permanente em 17 de dezembro de 2009, o historiador, crítico de arte e curador Walter Zanini (São Paulo, 21.5.1925 – 29.1.2013) fala sobre sua formação internacional em arte, sua experiência como docente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, da Escola de Comunicações e Artes da USP e da Fundação Armando Alvares Penteado, como diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, constituindo as bases conceituais e curatoriais do primeiro museu do Brasil dedicado à arte contemporânea, bem como sobre sua atuação como curador de duas Bienais Internacionais de Arte de São Paulo que transformaram a matriz epistemológica deste evento central no sistema da arte contemporânea no Brasil.

Walter Zanini: Minha experiência inicial na Europa foi no Instituto de Arte e Arqueologia, na Sorbonne, eu também frequentava o curso de Museologia do Museu do Louvre. Lá havia professores como Germain Bazin. Eram os anos 1950 e começo de 1960, de uma vivência de museus na Europa, evidentemente de todos esses circuitos de galerias de arte da época.

Viajei para a Europa em 1954. Na Sorbonne, no curso de graduação encontrei uma argentina, uma das primeiras pessoas que eu conheci por lá, proveniente de Buenos Aires. Ficou lá alguns anos também. Conheci artistas brasileiros que estavam lá naquela época. Da minha geração, não me recordo de pesquisadores brasileiros. Também estudei em Roma. Passei um ano escolar nos programas da universidade. Sempre dentro desse campo da história da arte. Naturalmente havia complementação teórica. No que concerne ao preparo específico de licenciatura de história da arte, eram programas muito intensos, que ocupavam praticamente todo o tempo. Também se estudavam estéticas. Mas extremamente focado, como o nome já diz, na história da arte em várias épocas. Isso em Londres, também na Itália e na Holanda. Sorte que eu tive uma experiência de frequentar museus. No Louvre fiz outros cursos. Por ser uma boa escola, era diferente dos estudos da universidade.

Convivíamos com as obras. Por exemplo, o curso de *Ceramologia*² era feito nas próprias salas dos museus. A gente subia por uma escada interna que dava acesso à sala das grandes crateras, das ânforas e outros objetos onde os assistentes davam aulas abrindo as vitrines, às vezes pegando as peças nas mãos. Era um contato sensorial e acho que se manteve essa pedagogia por muito tempo na Europa.

Vi também muitas exposições temporárias, bem como dos acervos dos museus. Minha experiência, em linhas muito genéricas, foi essa. E alguma informação no grande museu de Paris, mas conhecendo também outros museus, de arte moderna. Viajei muito de *autostop* com minha esposa [Neusa Zanini]. Estudante tinha que viver com poucos dólares. Minha bolsa do governo francês era de mais ou menos 50 dólares (25 mil francos). Dava para pagar um pequeno quarto de hotel, e recebia bilhetes com redução para teatros, concertos. Uma experiência que teve um lado dentro dos bancos escolares, mas também a experiência prática, visual, contato com pessoas.

Os artistas brasileiros que ganhavam prêmio nacional de pintura, de escultura, recebiam 500 dólares por mês. Havia uma diferença. Não dava para comprar livros, por exemplo. E naquele tempo não existiam copiadoras. Lembro de copiar livros nas bibliotecas. Frequentei muitas delas em Londres, sobretudo a do Courtauld e a Warburg, no fim dos anos 1950 e começo de 1960. Eu estava desenvolvendo uma tese e essa tese me permitia ver vários museus, bibliotecas, consultar pessoas.

Fórum Permanente: *Quando você foi estudar na Europa já tinha uma ideia do que, eventualmente faria quando voltasse? Porque a ideia era voltar para o Brasil, ou não?*

WZ: Tinha uma rubrica num jornal aqui em São Paulo, mas a crítica brasileira era inteiramente autodidata, em geral pessoas vindas da literatura. À exceção de Sérgio Milliet, que era formado na Suíça, mas formado em sociologia, em ciências econômicas, e que era o diretor da Biblioteca Municipal. Tenho a impressão de que Milliet era a única figura que tinha realmente uma formação humanística. Não diria filosófica, porque ele mais se interessou pela sociologia. Ele era um pensador dentro da literatura, um escritor que publicou livros, colunista no jornal *O Estado de S. Paulo*. Era muito raro isso. Eu achava que eram completamente insuficientes essas crônicas que saíam nos jornais. Muito empíricas. Geralmente, pessoas com talento, inteligência, mas faltavam esses recursos de uma formação que não encontrávamos por aqui. No Brasil havia Escolas de Belas Artes, que eu nunca frequentei. Eu tinha um tio, Mário, que era pintor da cidade de São Paulo. Eu frequentava a biblioteca que ele tinha em casa, e foi um começo, assim, familiar. Havia essa necessidade de uma cultura realmente especializada, densa. Não se tinha aqui no Brasil essa possibilidade. O Rio era um centro mais conservador, com a Escola Nacional de Belas Artes. São Paulo, quando fez a Semana de Arte Moderna, mostrou aquele momento de vanguar-

da, por ser uma cidade industrial. E quando se criou a Universidade de São Paulo, em meados dos anos 1930, criaram-se todas as disciplinas humanísticas a partir da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Era também prevista a criação de um instituto de arte, que nunca passou para a prática. Ficou apenas no projeto. Somente nos anos 1960 e 1970, quer dizer 30 e 40 anos depois, é que começou a haver o desenvolvimento, na Universidade de São Paulo, dos estudos práticos e teóricos da arte. Com muito atraso em relação aos países mais antigos.

O estudo na Europa era realmente exigente, a pessoa sabia ou não sabia. A pessoa precisava estudar lá. Aqui no Brasil ainda hoje acho que é um pouco facilitado, precisa mais rigor no ensino, disciplina do estudo, da pesquisa. Acho que na arte brasileira atual há uma influência do ensino universitário que foi inaugurado na faculdade de filosofia, em começo da década de 1960. Mas uma escola mesmo destinada à concentração em teoria e prática surgiu só com a Escola de Comunicações e Artes no começo de 1970. Aí haveria, em meados dessa década, o primeiro mestrado no Brasil. Só nos anos 1980 teve o primeiro doutorado.

FP: Você falou da relação com a arte moderna e com o Mário Zanini, aí a sua ida para a Europa e os estudos, uma imersão em museus, visitas que você fez às principais coleções. Perguntamos como isso te levou a começar a trabalhar nesse eixo que é curatorial. A pensar as coleções e a produção contemporânea.

WZ: Em Paris eu escrevia em algumas revistas, por exemplo a *Gazette des Beaux Arts*, *XX^e Siècle*, *Review de L'Histoire de L'Art*. A revista *Vasari*, em Florença. Porque meu trabalho de tese tinha sido sobre o problema do Renascimento. Então isso deu uma abertura para algumas coisas. Frequentava as exposições de arte moderna, as grandes exposições como a *Réalités Nouvelles*. As grandes mostras que se faziam no *Grand Palais*, *Petit Palais*, em múltiplas galerias. Há sempre exposições lá. Era um momento em que cresciam muito as exposições temporárias.

FP: Como era esse ambiente mais institucionalizado da arte moderna em Paris nessa época?

WZ: Os museus de arte moderna surgiram com Marcel Duchamp.³ Houve com Katherine Dreier um museu de arte moderna que surgiu com o “*Société Anonyme*”. Mas um primeiro museu europeu de arte moderna surgiu na Polônia em Lodz, estabelecido no início dos anos 1930.

FP: Você mencionou isso em sala de aula. Contemporâneo ao MoMA, o primeiro museu de arte moderna na Europa foi na Polônia, não é isso?

WZ: O MoMA veio depois. Mas em Paris já existia o *Musée National d'Art Modern*, que é originalmente o museu do Trocadero, cuja coleção está hoje no Beaubourg, o Centro Pompidou.

Nessa parte de Paris havia museus de arte, o Museu do Homem. Londres também tem muitos museus, coleções. Não só Londres, aquelas cidades todas em volta. Até Edimburgo.

FP: *Como era a relação entre o curador e a instituição naquele momento? O que pensa sobre esta relação?*

WZ: A curadoria basicamente era endereçada ao colecionismo, à preservação das coleções, apresentação das obras, e já havia uma propensão e uma efetivação de organizar mostras fora do território do edifício do museu. Isso foi um hábito frequente no museu de arte moderna de Nova York. Enfim, havia uma questão didática também, de formação do público. Esse tipo de visita dirigida, diante das obras. No inverno, três horas da tarde já estava escuro, e não tinha lâmpada nem vela, não havia toda a tecnologia atual. E o problema da conservação também era das preocupações essenciais. Algo que continua até hoje.

FP: *Mas retomando a pergunta: você já tinha uma ideia do que, eventualmente, faria quando voltasse ao Brasil?*

WZ: Havia encaminhamentos. Certamente a minha preocupação era arte moderna. Mas eu estava muito interessado em arqueologia num certo tempo em Paris. E lá tinha um brasileiro que chegou logo depois, que foi o Ulpiano Bezerra. Ele é da Filosofia, do Departamento de História. Eu também era do Departamento de História da Filosofia quando voltei. Ainda jovem chegou em Paris e foi realmente com essa função, esse programa de continuar estudos de arqueologia que ele fazia no Brasil, e que depois o levou para o museu. Inclusive, na sua volta, foi criado o Museu de Arte e Arqueologia em São Paulo, na USP, no começo dos anos 1960, com uma coleção legada à USP pelo Museu Pigorini, de Roma. E logo vieram outras doações, de outros países.

Francisco Matarazzo Sobrinho fez os primeiros contatos com esse Museu Pigorini. Ele tinha muitos contatos na Itália, por ter sido o fundador da Bienal. Era presidente do Museu de Arte Moderna, tinha contatos com a Bienal de Veneza, e realmente foi uma pessoa que contribuiu muito para que viesse uma coleção de obras de Roma. Então surgiu, em 1963, esse museu dentro da USP e dentro do Departamento de História da Faculdade de Filosofia.

Na volta para o Brasil, em 1962, terminados os estudos na Europa, chegamos eu e minha esposa sem emprego, sem nada, para começar uma vida nova aqui, depois de muitos anos. A gente não sabia o que seria do destino. Havia alguns prenúncios de aproveitamento. Fui encaminhado para a Faculdade de Filosofia e alguns professores franceses me contrataram, alguns meses depois. Havia um professor aqui, chamado Yves Bruand, que estudava arquitetura brasileira, especificamente fazia uma tese que ia apresentar na volta a Paris. Ele aproveitava para dar aulas de História da Arte no Departamento de História da Faculdade de Filosofia da Universidade. E é interessante que nos anos 1930 o Lévi Strauss e outros professores franceses que vieram eram jovens, mas não eram especialistas em arte. Lévi Strauss veio para outros trabalhos, e ele e outros professores franceses davam também aulas de História da Arte a partir dos anos 1930, na filosofia. Trinta anos depois também um professor francês, no começo dos 1960, dava aulas de História da Arte. Quando eu cheguei, ele passou essas

disciplinas para mim e ficou nas aulas de metodologia. Comecei na História da Arte em 1962, quando surgiu uma oportunidade na USP. A Argentina já tinha um envolvimento nessa problemática há mais tempo que o Brasil. O Brasil perdeu uma oportunidade nos anos 1930. Não se instituíram as artes dentro da universidade. Ela ficou por último e foi largada. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo também se criou um departamento, onde se ensinava a História da Arte. Mas vinculada à Arquitetura, não era uma História da Arte com a amplitude que ela tem. Era uma coisa destinada a arquitetos, ao desenho industrial. Mas a História da Arte, nesse complexo de disciplinas, começou vagarosamente no Departamento de História da Faculdade de Filosofia da USP, no começo dos anos 1960.

Um *corpus* de História da Arte, realmente com mais ambição, com mais densidade, com maiores requisitos práticos e teóricos, surgiu na Escola de Comunicações e Artes, criada em 1966, na USP. Não tinha artes plásticas. Tinha o teatro e o cinema, que era considerado comunicações. Em 1970 criaram-se as artes plásticas e a música, e aí o cinema teve uma conotação maior com as artes. O teatro já estava, então surgiu a Escola de Comunicações e Artes, no começo dos 1970. Era muito modesto esse departamento. Poucos professores, tanto na área prática como na teórica. E a História da Arte, infelizmente, era uma disciplina cuja carga horária deveria ser dividida entre prática e teoria, e as horas em sala de aula eram poucas. Permitia apenas uma iniciação aos estudos. Foi um começo modesto, mas que se desenvolveu aqui na Universidade de São Paulo, depois com o mestrado e o doutorado também.

FP: *Você então entrou na FFLCH para dar alguns cursos. Só uma disciplina de História da Arte. Eram cursos relacionados a outras carreiras?*

WZ: Sim, mas os estudantes que faziam esse curso vários seguiram depois o rumo das artes. E em São Paulo havia uma grande escola particular, que é a FAAP. Lá eu também dei aulas de Histórias da Arte, por vários anos.

FP: *O curso começou mais ou menos no mesmo momento? Você foi transferido da FFLCH para a ECA, quando foi iniciado o curso de Artes Plásticas.*

WZ: Para a FAAP eu fui em 1970. Então, na USP, singelamente foi isso. No Rio não tinha nem mestrado, nem doutorado. Nem nos outros estados. A USP começou isso aqui no Brasil, embora tenha sido uma universidade tão refratária à entrada nas artes. Sempre tem esse problema das artes, das ciências exatas, biológicas, de não considerar muito o campo artístico. Achar que não são tão exatos nas pesquisas, são mais emotivos! É muito conhecido esse preconceito.

FP: *E como veio o convite para dirigir o MAC? O MAC foi, de fato, inaugurado em 1963. Em 1962 você estava na FFLCH. Você falou do Ulpiano. Tem a ver com o Ulpiano esse convite para você assumir o MAC?*

WZ: Não. Aí é como na música, o *legato*, que é um som intersticial a outro. Começo do século XIX. Tá tudo ligado, por isso que não sai perfeito. Sai

tudo meio picado. Mas aconteceu de fato que, quando cheguei, havia uma crise cultural em São Paulo. Foi uma coincidência. Fim dos anos 1950. Aqui, tentando dar certo alicerce, os próprios museus, os museus mais avançados. No Rio havia o Museu Nacional de Belas Artes, mas era um museu tradicional. Aqui em São Paulo surgiram dois museus: um foi o Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1947, e o outro foi o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948. O Museu de Arte Moderna foi criado com uma coleção que era do Matarazzo. Esse Matarazzo não é o Matarazzo conde. Aquele migrante que veio no século XIX e que fundou esse império industrial. É um sobrinho dele. Francisco Matarazzo, o Ciccillo Matarazzo, que trabalhava com metalurgia e que tinha constituído uma coleção de arte. Ele tinha quadros antigos e não era nenhum *expert* em pintura, em arte, mas constituiu um acervo moderno apoiado num artista italiano que vivia perto de Paris, abstrato, que é o Alberto Magnelli. Ele auxiliava na compra das obras de arte para esse industrial, Matarazzo. E essas obras que foram para a USP. Ao mesmo tempo, essa crise a que eu quero me referir foi provocada em 1951, quando surgiu a Bienal. A Bienal não saiu de um sopro, de um grupo. Saiu de dentro do Museu de Arte Moderna. E dentro do MAM, com o passar dos anos 1950, ela foi se tornando um núcleo muito forte de trabalho, de contatos, de realizações, dentro do museu, a ponto de, em 1961, ela ter se desagregado. Desmembrou-se do museu e tornou-se a Fundação Bienal de São Paulo.

FP: *O MAC surge em 1963. A crise do MAM é uma crise que vem do final da década de 1950, quando Ciccillo resolve desmembrar a Bienal do MAM. E Mário Pedrosa tenta evitar esse movimento do Ciccillo, mas ele estava bastante certo que era necessário.*

WZ: Os empresários geralmente tinham pouco interesse pelo Museu de Arte Moderna. Raros deles tinham comprometimento mais efetivo de contribuir para o museu. A Bienal se tornou uma Fundação e o museu estava em crise. O Ciccillo resolveu doar as obras dele e as da esposa, Yolanda Penteadó. Ao mesmo tempo, houve uma assembleia geral em que os sócios do museu resolveram passar toda essa doação para a USP. Era algo assim inusitado. Na USP o pensamento era: “Mas como? A gente tem que lutar pelo nosso salário, tem o problema da Medicina, o problema da Politécnica, problema não sei o quê, ainda vem esse?”. Porque nas artes, o que entrava na USP, entrava sempre com dificuldade, como foi nas próprias Comunicações. Mas o fato é que passaram. Na USP havia, naquele momento, um reitor [Antônio Barros de Ulhôa Cintra] que tinha viajado pelos Estados Unidos e que se interessou pelo problema, e esse foi um fator forte da entrada das coleções na USP, e assim se criou o museu. Aliás, quando passou não era bem museu. Eu pensei que o museu passaria para a USP também com o nome Museu de Arte Moderna. Quando me chamaram, conversei com algumas pessoas: tinha que ver esse acervo, fazer o inventário. Antes de passar para a USP, tinha-se que fazer esse relatório. Que obras vão passar? Elas estavam todas espalhadas pelo prédio atual da Bienal. As do [Alexandre] Calder,

por exemplo. Tinha que fazer o relatório, obra por obra. Eu me lembro que me deu muito trabalho.

FP: *Mas por que você foi escolhido? Não havia outros nomes na época, para assumir?*

WZ: Suponho que basicamente tenha sido por eu ser professor de História da Arte da universidade e a formação europeia deve ter pesado. Não posso chegar a esse ponto de discernir essa questão porque havia outras pessoas.

FP: *No seu caso foi um convite mesmo, não por banca, ou por concurso, mas um convite mesmo...*

WZ: Eu não entrei como diretor, entrei como superintendente. Anos depois, um reitor, no começo dos anos 1970, definiu-me como diretor. Mas não houve abertura de concurso. Como também não houve depois. Por exemplo, o caso do meu sucessor, doutor Wolfgang Pfeiffer, também foi uma indicação do reitor. E outros que vieram depois, como a Aracy Amaral.

FP: *Como você desenvolveu esse programa do MAC, que levou a ser um museu experimental, um museu que tinha uma proximidade com os artistas, que tinha um perfil extremamente inovador? Não só no Brasil, que não tinha muitos museus, não havia uma história de museus de arte, mas você faz uma gestão que tem um perfil de vanguarda.*

WZ: Quando entrei no museu, tive que corrigir certas lacunas dentro das coleções existentes. Como tive contatos na Europa, isso ajudou a trazer algumas obras. Não existe essa possibilidade de aquisição permanente, a não ser para museus com grande sustentação econômica e financeira. Então, essa antiga coleção do Museu de Arte Moderna, que passou para USP, tinha não só as coleções do Ceccilio e de Yolanda Penteadó, mas também as coleções nacionais e internacionais do museu de arte moderna, onde muitas obras eram prêmios das Bienais, porque os prêmios das Bienais de São Paulo, desde 1951, 1953, 1955, ficavam em São Paulo. Sejam pinturas, sejam esculturas, gravuras, desenhos, essas categorias tradicionais ficam aqui. Então era um museu já único, mesmo em termos de Estados Unidos era um museu muito representativo dentro do hemisfério. Na coleção do Matarazzo você tinha as obras futuristas como o Boccioni, uma série de artistas importantes. É só abrir o primeiro catálogo do museu. Ao mesmo tempo fazia as exposições temporárias e também exposições circulantes fora de São Paulo.

FP: *Então, modelo baseado em um colecionismo, voltado ao preenchimento de lacunas da coleção anterior, do MAM. E de uma atualização, também?*

WZ: De uma atualização. Só que, para comprar um artista pop nos Estados Unidos, precisaria levar uma parte do orçamento da USP muito grande, [risos] então nem cogitar. Mas conseguiram-se algumas coisas, alguns artistas.

Por exemplo, eu conhecia o dono da *Galerie XX^e Siècle*, de Paris, que era o San Lazaro. E ele, numa ida minha a Paris, me disse: “Se quiser esse Fontana eu vendo por duzentos dólares”. Eu me lembro disso, ele já muito doente. Falei: “Claro, depois quando o senhor estiver aqui...”. Propus isso para comprar esse

quadro, Fontana, com aqueles cortes clássicos. O caso Henry Moore foi uma troca com a *Tate Gallery* que eles deram.

A morte de Boccioni foi no começo dos anos 1910, mas o Henry Moore também já tinha morrido. Não, aí era com a *Tate Gallery* direto. E outros muitos casos. Então você vê, com Joseph Albers. Porque o museu tem uma bela coleção de arte concreta, arte construída, construtiva. Então adquiriu-se o Albers, e vários outros lá daquele tempo. Tinha esse propósito de um Museu de Arte Moderna que lida com a arte do presente, quero dizer do século XX. E fazer exposições no museu, temporárias, aquelas exposições que chamamos de complementares. Dentro do museu e fora, com as excursões de obras, exposições organizadas para irem para cidades do interior de São Paulo e para as capitais dos outros estados. Fizemos muitas exposições. O pequeno grupo do museu fez muitas exposições, durante vários anos.

E essa questão do museu aberto, em abertura, veio de experiências da própria arte da década de 1960. Do *happening* que surgiu no fim dos anos 1950. Do *environment*, que saiu do *happening*, dos artistas *Fluxus*, das várias tendências que surgiram, como o *Grupo Gutai*, no Japão, até o *Situacionismo*, que tem uma ascendência muito forte na linguagem que se desenvolveu não só com o Debord, mas com outros artistas em Paris e fora de Paris, na região de Gênova, na Itália. E a *arte conceitual*, E o minimalismo que, embora lidasse com grandes estruturas, trouxe um impulso muito grande. Deveria ser um clima assim de grande abertura. Em São Paulo, em 1951, vieram muitos críticos do exterior para a primeira Bienal. Herbert Read veio de Londres. Desde o começo dos anos 1960, 1963, eu frequentava muitas reuniões dos museólogos dos grandes museus internacionais.

FP: *Que já era o ICOM?*

WZ: Ainda não era ICOM. Aliás, não é ICOM que se diz, é CIMAM – Comitê Internacional de Museus de Arte Moderna. Eu tinha oportunidade de encontrar o Jean Cassou, que era diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; encontrava o Pontus Hultén, que era do Museu de Arte Moderna de Estocolmo; outros de demais países.

No final dos anos 1960, havia dentro do CIMAM muitos congressos a que a gente ia. Como ia também aos congressos do Comitê Internacional de História da Arte. Tinha vários setores, divididos, nesses grandes congressos que se fizeram. Eu participava, a gente submetia as comunicações, como se faz nos congressos hoje. Mas nos congressos do CIMAM, eu tinha oportunidade de conversar com colegas; por exemplo, Werner Hofmann, que era diretor do Museu do Século XX, de Viena, que depois foi para Hamburgo. Foi um dos grandes batalhadores por uma mudança desse conservadorismo que havia nos museus, assim como Willem Sandberg. Nos colóquios, havia sempre essas comunicações, essas brigas daqueles que achavam que o museu não devia mais ser um lugar de contemplação. Aí entram esses problemas filosóficos da contemplação, da reflexão e da ação.

FP: *Então era uma briga entre a contemplação e a ação?*

WZ: Havia uma contenda, em todos os congressos, de discutir o que era um museu do século XX. E se proclamava essa abertura. Aqui no Brasil também havia, nos colóquios que a gente fazia. No Brasil, com essas exposições itinerantes que o MAC fazia, a gente ficou conhecendo diretores de vários museus de arte do país. Seja em Belo Horizonte, seja em Salvador, Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, Recife, Belém do Pará, aqui no interior de São Paulo. Então formamos uma Associação de Museus de Arte do Brasil. E nesses colóquios anuais começamos a fazer exposições. Por exemplo, me lembro do Nelson Leirner querendo fazer uma obra na Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte; o Wesley Duke Lee levou uma obra a Florianópolis. Ele foi com a baratinha dele e levou aquela instalação do Chateaubriand, uma máquina de escrever, na entrada da exposição em Florianópolis, e o pessoal lá não sabia se passava ou não passava a instalação. Ele conta isso em suas memórias. Aí vieram os debates. No final dos anos 1960 se discutia muito aqui também essa renovação dos museus, essa questão do público e do privado, da entrada do público. Enfim, de exposições que circulavam, que se difundiam, que difundiam a arte contemporânea, coleções. Levamos a coleção do MAC, uma síntese, ao interior de São Paulo. A algumas cidades, a Porto Alegre, e também a Belo Horizonte, por exemplo.

Fizemos a exposição *Meio Século de Arte Nova*, que foi para várias cidades, inclusive as principais. Com a coleção do acervo: de pinturas, esculturas. A gente fazia o que podia naquele tempo. Porque o orçamento era pequeno, poucos funcionários. Atrapalhava fisicamente também. Você pensa no diretor sentado numa cadeira. Não é nada disso. Era tão diferente, era até romântico, no bom sentido, de atuação de fazer com os artistas. Tinha envolvimento, muita amizade. Também por causa das aulas na universidade, nas escolas. Éramos colegas. Não tinha essa questão burocrática, de hierarquia. Procuravam-se contatos, simplesmente humanos, técnicos, profissionais, juntar forças. Tanto na bienal como no museu, na FAAP. Acho que havia um clima assim. Esse conceitualismo trouxe essa força das ideias. Isso é indubitável. E com muitas razões. Estava dentro daquela contemporaneidade, dentro de um momento em que o modernismo estava exausto. A arte formal foi tão forte nos anos 1950. Até os anos 1950, você não podia pensar em figurativo. A figura era alguma coisa, algo assim fora, expulsa, no contexto mais adiantado. Você tinha que ser abstrato, não se admitia mais a volta da figura. Eu pensava assim, muita gente pensava assim. Quando veio a nova figuração, pop, o novo realismo europeu, foi surpreendente. Claro que dentro do surrealismo havia figura. Mas era uma figura do imaginário, do subconsciente, do Breton. Havia essa cisão radical separando abstrato do figurativo. E o figurativo ficou uma mescla depois, uma intersecção de tudo que se vê hoje. Pode ser que estejam já sendo rejeitados por muita gente. Mas penso que essas ideias ainda vigoram.

FP: *Nessas horas você tinha os artistas ao seu lado. Eles sempre foram muito presentes, o Tomoshigue, o Julio Plaza, o Donato Ferrari, a própria Regina Silveira.*

WZ: Vivíamos um momento em que os artistas queriam ter uma atividade paralela. Não queriam ver a arte como uma mercadoria. Foi um momento muito marcante. Não é que Tomoshigue não vendesse um quadro. Nós adquirimos aquela caixa que se abre, sabe? E outros trabalhos. A gente fazia essas exposições. Eu me lembro do Júlio Plaza e da Regina Silveira, eles viviam do salário de professor. Tomoshigue era professor na FAAP e também na USP. E muitos outros artistas daquele período.

FP: *Então era um papel político, dos artistas.*

WZ: Sim, essa questão ideológica já estava nas iniciações. Essas questões ideológicas estão presentes na arte dos anos 1960. Acho que o MAC trouxe essa abertura. Os próprios artistas ajudavam no museu, faziam várias coisas, parte gráfica, catálogos, como Donato Ferrari, Tomoshigue ajudaram a fazer montagens fora de São Paulo. Havia um convívio depois também, com a chegada de outros como a Regina e o Júlio Plaza.

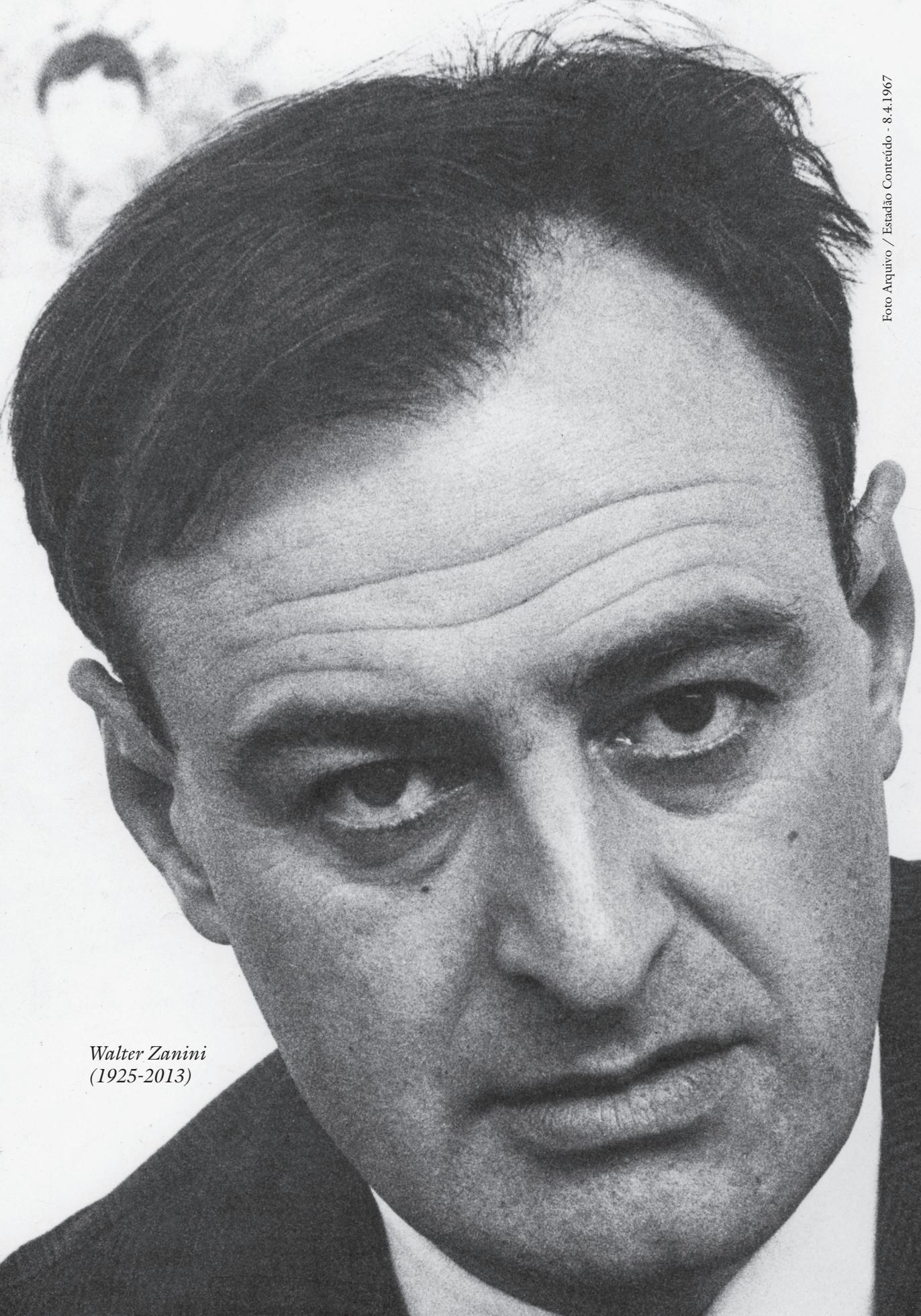
Havia uma convivência, sem essa história burocrática, mas era um pequeno núcleo de oito, dez pessoas só. Muitos jovens. Estagiários. O museu se abriu também para a fotografia. Adquirimos as primeiras fotografias, já em 1970.

FP: *E por quê? Porque isso também era uma novidade? Claro que o MoMA fazia isso, tinha uma coleção de arte de fotografias, uma curadoria específica de fotografia.*

WZ: Tive muitos contatos com Nova York, mas essas brigas nos colóquios internacionais eram interessantes porque tinham os europeus que olhavam, pois tinha sempre uma distância entre europeus e americanos. Com suas opiniões próprias, seus pensamentos, suas ideias. Discutia-se muito como fazer esse museu. Esses contatos com Pierre Gaudibert, que era jovem e foi um dos criadores do *ARC-Animation, Recherche, Confrontation* que era Arte, Pesquisa e Confrontação, que ele abriu no Museu de Arte Moderna de Paris. Era um centro aberto. Acho que isso foi ainda no fim dos anos 1960. Saía do colecionismo, da tradição do conservador que conserva as obras, para trazer pessoas para dentro do museu. Era uma coisa que se generalizava. Difícil estabelecer um ponto preciso. A gente tem algumas datas, mas foi algo que, como a arte daquele tempo, se difundia. Vivíamos num outro tempo de comunicações, embora a televisão não tenha se prestado muito para o desenvolvimento das pessoas, como a gente sabe ainda hoje.

Mas no meu entendimento a videoarte não surgiu de uma necessidade. Alguém pensa “Não, a videoarte surgiu porque os artistas se opuseram à televisão”. Claro que se opuseram à televisão e procuraram fazer outra coisa, mas vinha mesmo de uma necessidade de aproveitar essas novas imagens. Sempre foram de proveito as pesquisas científicas na arte.

FP: *Isso que é interessante, Zanini. Porque, assim, quando a gente pensa na sua formação, vamos dizer que ela é clássica, de historiador e tal. Como é que você se abriu a esses novos meios?*



Walter Zanini
(1925-2013)

WZ: Eu saía do Brasil vendo as exposições da arte moderna daqui, os artistas modernos brasileiros e também as exposições que se faziam no começo dos museus, na própria Bienal. Na Bienal de 1951, de 1953, a gente tinha contatos com curadores.

FP: *[Martin] Eu trabalhei com você na Bienal de 1983. Mas em 1981 ouvi o Vilém Flusser e me chamou muita a atenção a exposição de Mail Art. Uma pergunta que a gente tem, esse seu interesse por comunicação. A relação entre arte e comunicação. Claro que a gente pode falar de arte e tecnologia, mas...*

WZ: Não. Foi a Bienal de 1973. Ali tinha o Flusser que se encarregava. Vieram dois suíços. Veio o Forest. Veio o rapaz que trabalhava com cor, para decorar as casas, indústrias. Vieram alguns. Mas o Canadá foi organizado lá no centro do McLuhan, na Universidade de Toronto. E a vinda dos vídeos americanos, o curador era uma especialista americana, também deu problema porque não tinha compatibilidade de sistema para as exibições. Foi uma coisa muito encrencada, difícil. É complicado recuperar toda essa questão que foi 1973. Antes também foi muito complicado. A de 1969 foi complicada. A Bienal boa daquele tempo foi a de 1975, quando os americanos vieram para a exposição com todos os pioneiros deles, desde Nam June Paik, entre outros. Uma exposição de vídeoarte. Que parecia um museu cibernético lá no pavilhão da Bienal.

Mas a Bienal tinha esse prejuízo da repartição de países, que acabou no começo de 1980. Atravessando a ditadura, e aí também em 1981, conseguindo trazer países que estavam fazendo, não é censura, o contrário: o boicote. Porque não eram só artistas que fizeram boicote à Bienal.

A Bienal em São Paulo pagou o pato, de certa maneira, pelo fato de o governo daquela época ter censurado os trabalhos dos artistas brasileiros que iam para a Bienal de Paris. Eu me lembro bem disso porque estive nessa escolha. E aí os artistas resolveram, no mundo inteiro, fazer um boicote à Bienal. Houve um grande encontro lá no Centro Pompidou com o Restany. Não sei quantas centenas de adesões. E a Bienal daqui, então, esvaziou. Era a arte e tecnologia que o Restany queria trazer, e ele ia trazer uma belíssima exposição de arte e tecnologia. Essas coisas são muito vivas ainda hoje. Ele queria trazer uma série de artistas, cada um com uma sala, para uma obra só. Não podia ser obra muito grande, mas ia trazer uns quarenta artistas. Ia dar todo o desenvolvimento da arte e tecnologia, não só da Europa. E os Estados Unidos, pouca gente talvez saiba, ia trazer o Smithsonian Institution e o MIT, Massachusetts Institute of Technology; iam trazer uma grande exposição que nem eles iam mostrar antes da Bienal de São Paulo. Seria uma grande exposição de arte e tecnologia do MIT.

FP: *Mas quando foi isso, professor?*

WZ: Por volta de 1969. E aí o que acontece? Atrasa o país. Você vê que o nacionalismo... Aí não entra o nacionalismo! Ou você está a par das coisas, a ciência, seja onde ela se desenvolva... Você tem que saber, não pode ficar na sua

fronteira. Você tem que ir lá, o dia que você puder você vai trazer os outros. Mas, não. Precisaria realmente pensar um pouco mais tudo isso. Acho que aqui no Brasil se deveria, às vezes, um pouco de nacionalismo radicalizado. Fica até contraditória essa frase. Uma propensão muito grande para fatores nacionalistas prejudica o país. Se ficar, querer *conte que conte*, custe o que custar, achar tudo sempre nas suas raízes, sem pensar que sem uma convivialidade com o mundo que está se fazendo em toda parte, você se suicida, simplesmente.

Aí vai passar mais uma bienal, mais um museu, mais não sei quantas, até que um dia os astros se conciliam, dão uma sensação de concatenação astrológica também, e aí: “olha, começamos a estar fazendo...”. Não é assim. Ou então um solitário que vai estudar em Israel, a outra moça que está no interior de Minas, com os engenheiros. Ela tinha essa ideia de fazer esse grande *mole*, essa grande estrutura metálica, que girava. Estudaram os cálculos, tinham os tempos medidos para fazer isso. E outras obras que ela fez com os engenheiros. Então, ficaram sempre nessa dependência do acaso, da possibilidade, dessas dificuldades, de chegar o Max Bill em 1951, coisas assim que acho que já passou. Mas que permanece... Está mudando, claro, as comunicações são muito mais rápidas.

FP: *Antes de ser curador o senhor foi membro do Conselho de Arte e Cultura na Bienal. O senhor fazia parte do Conselho, nos anos 1970?*

WZ: Fui, mas era uma Bienal. Muito antes. Eu tinha chegado da Europa. Então, eles convidaram um sujeito que veio da Europa, que estudou lá. Era uma comissão que julgava artistas brasileiros, porque os estrangeiros eram julgados lá. Entende essa questão? Era primacial. A luta aqui foi de introduzir uma curadoria, que existiu nos anos 1980. Conseguiu-se fazer a curadoria. Aí tinha a curadoria e o conselho. Antes tinha a comissão de seleção. Tinha que ter um curador responsável. Ele naturalmente ia se cercar de pessoas com projeto. Eu me lembro que a Argentina queria pôr a Argentina em cima... Honduras acho que não, é um nome que chegou agora. Outras: “Ah, porque o meu país”. Não, mas essa é uma exposição que não tem mais país. Os artistas vão ser confrontados. “Não, pois é, precisa pôr o nome”. Só para pôr a bandeira, porque o Matarazzo gostava de pôr as bandeiras. Aliás, continua, como a Bienal de Veneza. Claro que ninguém vai desrespeitar, que sabe que é do país, mas era uma exposição universal. Mas eu fiz parte. Eram uns críticos e me convidaram. Mas acho que não, acho que era só de um júri, não era da Comissão. Historicamente a Bienal sempre foi assim. Recorria-se aos de fora. Comissão de Artes Plásticas, Comissão da Exposição tal, Comissão da Exposição Especial sobre Arte e Tecnologia, Exposição sobre construtivismo qualquer coisa. Ou Exposição Didática. Dependia sempre de uma consulta externa, que vinha através de pessoas. Então a Bienal aceitava um ponto, não aceitava outro. Às vezes se convocavam júris, por exemplo. No meu tempo também, convocamos um simpósio para discutir o que fazer da Bienal no futuro, aproveitando os curadores e diretores de museus que vieram a São Paulo.

FP: *A escolha do seu nome para a Bienal de 1981 foi uma indicação do Villares?*

WZ: Eu estava no Aster, que era um centro de estudos na Cardoso de Almeida, trabalhando naqueles livros de história geral da arte no Brasil. Tinha um escritório lá. E também no Aster dava as lições, com Júlio Plaza, Regina Silveira, tinha uma professora de gravura, tinha aulas de gravura, de heliografia. Aí estava lá, uma tarde, e de repente chega o Villares, que simplesmente me convidou. “Você não quer vir pra Bienal?” Fiquei espantado, porque eu estava afastado do museu. Já tinha deixado o museu em 1978, isso foi em 1980.

Teria um ano para fazer a Bienal, porque ele convidou no fim de setembro, outubro. Eu disse: “Mas preciso pensar”. Até falei, “falta pouco tempo”. Porque a Bienal inaugura em agosto, setembro, mais para o fim do ano. Aceitei, pedindo um prazo para pensar, porque era muita responsabilidade. Falei com colegas e alguns deles até fizeram parte lá depois, da Bienal, ajudaram.

FP: *O Jorge Carvajal, o Júlio Plaza. O Júlio cuidou da curadoria de arte postal, não foi?*

WZ: Foi. Aceitei, acabei aceitando e trabalhamos. É uma coisa maluca ser curador da Bienal, só mesmo fazendo parte fisicamente é que se pode imaginar o que é a loucura de uma Bienal. Tudo quanto é coisa converge, as menores coisas, as maiores coisas. Mas eu procurei essa solução, de achar que era uma Bienal que devia ter uma montagem internacional. Que não podia ser um indivíduo só. Embora girasse em torno de processos análogos, de analogias, era necessário ter pessoas e um corpo de dirigentes que estavam a par dos acontecimentos, ali na montagem para ajudar a discutir as obras, e aproximar as obras. Foi todo um debate que houve durante vários dias, quando chegaram as obras – também tinha problema físico de chegada de obra, sempre teve. Ainda estávamos na matéria. Agora as Bienais se esvaziaram, até chegar ao vazio pleno. É uma loucura. Mas foi feita no prazo. E ela começou a renovar. Nessa questão da Bienal em 1980 me veio a ideia de fazer uma exposição de analogias de linguagem, que apresentei ao Conselho de Ciência e Cultura da Bienal. Foi aprovada. Acho que eu falava isso em fins de 1980, setembro, quando o Villares me procurou no Aster. Então aceitei, propus isso, e foi aprovada, em 1980, uma grande mostra de comparação de linguagens que ocorrem no mundo de hoje. Buscar cruzar essas coisas, cotejar essas coisas e sair daquela compartimentação em ângulo reto, às vezes com uma passagem circular – a Bienal inteira era compartimentada por países. Então você via o Haiti ao lado dos Estados Unidos, você via 300 m² ao lado de um pequeno país que tinha 26,5 m² de espaço. As nações menores sofriam com isso. Entre outros sofrendores, os próprios artistas, em primeiro lugar. Então não é que não se criticasse essa questão da Bienal dividida por países, desde há muito tempo, desde os anos 1950. Devem ter se criticado muito, eu não estava aqui, mas devia-se criticar: “Como essa divisão por países?”. Acho que a Analogias de Linguagem foi uma boa coisa para a Bienal. Foi muito difícil de fazer, achando

que não se devia mais fazer. Mas era muito difícil os países escolherem os artistas. Devia ser a Bienal a ter uma curadoria científica, para organizar a mostra.

Isso não se discutiu com o Villares, mas discutia-se já há muito tempo. O Ciccillo Matarazzo foi o fundador do museu e o fundador da Bienal, e ele ficou como presidente da Bienal. De sorte que todas as decisões sobre salas, salas retrospectivas, ou salas especiais, qualquer coisa, ele tinha que convidar. Tinha, digamos, a parte endogâmica, da Bienal, de uma diretoria, e tinha uma parte exogâmica, que eram seleções. Eram associações de artistas, associações de críticos, que eram convidados a dar uma opinião sobre como fazer na próxima Bienal. Nesse ponto ele agia certo. Convidar as pessoas. Porque ele não poderia fazer isso sozinho. Ele era um industrial, mas sugeriam para ele. A Bienal deveria ter tido uma curadoria já há muito tempo. E mesmo a divisória de países: cada país escolhia o seu curador. Era um entendimento diplomático com os países, para que eles nomeassem alguém e esse alguém é que escolheria as obras que viriam para cá. De sorte que era muito dispersivo. Claro que devia apontar para a temporalidade que se vivia, aquele momento, aquele instante. Porque um museu de arte moderna – o que eu acho que se procurava fazer – tem que trabalhar com a arte que está se fazendo. É o que deveria entrar no museu. Esse é o pensamento que eu tive, que esse grupo teve, que estava no museu, e que começou aí por volta dos anos 1970, fins de 1960, nesses colóquios, através de textos, de tudo. Algo que foi num crescendo. Acho que esse crescendo veio até o início dos anos 1980, depois desfaleceu. E a Bienal continuou com essa divisão de países por muito tempo. Apesar dessas Analogias de Linguagem...

Sobre o Flusser, não me lembro se fui eu diretamente que o convidou ou se fomos nós lá do museu. Convidamos para ele fazer umas falas. Lembro-me ter ido a duas dele.

FP: *E aí o convite foi instantâneo para você fazer a curadoria de 1983?*

WZ: Foi. Porque foi uma experiência nova. E para o público acho que foi. Porque procurava sair do país, de cada um ter um lote, uma entrada oficial escolhida fora. A partir da segunda, colocamos a questão crítica: a Bienal tem que formalizar criticamente o que ela quer fazer, convencer as pessoas de fora, os curadores, tratar com eles quais são os artistas. E isso começou a funcionar em parte melhor que em 1981. Acho que se conseguiu um resultado razoável, bom.

FP: *E não houve uma rejeição à ideia de você continuar como curador, pela crítica de época ou por outros colegas?*

WZ: Não sei. Teve colega que não entendeu nada da exposição, francamente. Infelizmente. Não houve. Críticos internacionais, de fora, acharam que estava no bom caminho, que estava certo, outros também acharam, curadores, os expositores – tinha muitos expositores de fora – também deram depoimentos. Mas sou suspeito para dizer isso.

FP: *Não é a temática, mas esse modo de pensar a Bienal de 1981 se baseou na sua experiência do MAC?*

WZ: Também. Porque no MAC tínhamos feito exposições. Por exemplo, a exposição JAC 72. Já em 1971 tínhamos feito uma abertura de espaços e de *happenings*. Em 1970 teve outros elementos implicando a presença de pessoas etc. Em 1971 foi forte. Em 1972 fizemos, aí foi de uma vez, com espaço grande, mil metros quadrados. Expusemos isso em colóquio internacional em Varsóvia, teve muito debate. Distribuimos o palimpsesto da exposição, que era engraçado, o regulamento. Foi uma exposição do Donato Ferrari. A ideia veio dele, depois discutida.

Fizemos essa exposição. Acho que foi muito interessante para abertura. Mas no caso da Bienal, o Villares terminava... Ele foi muito correto com a Comissão de Arte e Cultura. Estava à altura do cargo dele, o que não era sempre o caso nas Bienais. Sempre que me perguntam sobre isso, sem querer fazer nenhum elogio extra. É verdade pura, ele estava aberto às proposições. Aceitou a arte postal, aceitou *happening*, tudo o que aconteceu naquela mostra. Correu o risco de censura, estava sempre sob tensão. Foram épocas de tensão no museu e na Bienal. Acho que se procurou fazer o que se podia fazer naquele tempo, com o minguado quadro de funcionários, com auxílio dos artistas. Isso de um modo geral.

FP: *Sobre essa reformulação mais ampla da Bienal. Desde a morte do Cicillo, a Bienal começa um processo de reformulação. Havia um debate sobre se a Bienal deveria ser latino-americana ou uma Bienal internacional...*

WZ: Houve. Eu não participei. Não achei que devia ser latino-americana. Acho que a Bienal tinha de ser uma exposição global. Vou usar essa palavra sem medo. Uma exposição, enfim, com os países todos em contato. Acho que isso se confirma na evolução das ideias. Tem se confirmado. Não tem que seccionar.

Aqui no Brasil acho que uma ideia importante sobre isso foi desenvolvida pelo Waldemar Cordeiro, iniciador da arte digital aqui. Dentro da precariedade do final dos anos 1960, ele começou a utilizar, fazer computação gráfica com imagens desde 1968. Então ele criava no Brasil uma situação de universalidade, que defendeu teoricamente com bons princípios. Ele era um estudioso, teórico, uma pessoa muito capaz. Acho que é um impulsionador desse espírito de uma procura universal.

Tenho que fazer um retrospecto. Por isso eu falo muito em século, em décadas. A arte moderna no Brasil se desenvolveu em torno dessas categorias técnicas que se diz que são tradicionais: pintura, escultura. Não teve um artista, digamos, aberto como na Europa. Claro que eles tiveram outra formação, dentro do construtivismo russo, dentro do futurismo, dentro das tendências, da escola Bauhaus, na Rússia, na Holanda com *De Stijl*. Vocês sabem, não precisa dizer. Aliás, a técnica é algo humano, não vejo a técnica como algo separado do ser humano. Somos uma técnica, somos técnicos. Tudo é técnico. Acho que essa imanência técnica é profundamente humana. Não houve um artista, digamos, que se abrisse. A Semana de Arte Moderna Brasileira foi aberta ao mundo ex-

terno. Teve muita influência do modernismo. E os artistas se formam, não eram daqui. A Anita Malfatti se formou na Alemanha. Outros também tinham essa experiência. Lasar Segall também era um artista do exterior. Tarsila se formou em Paris, e assim por diante. O Vicente do Rego Monteiro, que é sempre esquecido nesses relatos regionais. Aqui se fala de Tarsila, e o Rego Monteiro, que conviveu lá, foi importante em Paris. Uma importância, assim, realmente dentro de conceitos, que mostravam esse lado que ele auferia daqui, num contexto internacional. Quando chega essa geração ainda modernista, mas que avança pelo anos 1930, 1940, a arte brasileira se torna local. Ficou muito localizada no nosso ambiente. E não houve experiências técnicas. Só no final dos anos 1940, com a Mary Vieira em Belo Horizonte e com Abraão Palatinik no Rio. Curiosamente, ainda outro dia tive que dizer isso para outras pessoas que me perguntaram. A Mary Vieira, em Minas, conheceu engenheiros da Belgo Mineira, que atenderam às ideias dela de fazer uma arte cinética. Em movimento real. Não uma arte estática, mas óptica.

Precisava-se de mais informação, mais cultura, mais vivência. Não dava para ficar só circunscrito ao nosso ambiente. Era muito reduzido ainda. Tinha boas pessoas, tinha boas inteligências. Aqui em São Paulo o Sérgio Milliet, no Rio tinha o Pedrosa, o Mário Barata. Tinha pessoas interessantes no Brasil. Precisava de uma vivência lá, de cursos, de professores, de pessoas, numa universidade. Por isso achei que, quando se deu mais firmeza às artes aqui, se deu realmente uma possibilidade de as artes crescerem aqui na universidade.

Acho que essa firmeza vai se sentir, porque muita gente estuda agora o que não se estudava antes. Era tudo algo amadorístico, ouvir de ouvido, saber de leituras. Claro, às vezes literatos muito bons escreviam sobre artes, mas não tinham a formação. O Mário de Andrade escreveu sobre arte europeia e arte inglesa sem nunca ter ido à Inglaterra. Para mim a coisa é inconcebível!

FP: Isso nos leva a uma das perguntas que queremos fazer. Uma coisa que incomoda muito é o fato que ficou agora eleito que a arte contemporânea brasileira se inicia com o neoconcretismo. E se inicia principalmente com Hélio Oiticica e Lygia Clark. Mas do ponto de vista metodológico, parece que ainda é mais fácil para os estrangeiros entender como uma causa-efeito, ou que exista um ponto zero, o Big Bang da arte contemporânea brasileira seria esse momento. Quando para nós, que estudamos, que temos uma relação com isso, a gente vê que tem um processo. Há uma complexidade, quando você relaciona...

WZ: Nos aspectos sensoriais, em certos aspectos eles tiveram uma importância. Já disse isso outras vezes. Isso não basta. Temos que estudar mais, aprofundar mais esses momentos anteriores. Não tanto anteriores, porque os anos 1960 e 1970 são muito conectados. Não se pode separar realmente. Você pode separar os 1980 e os 1950. Nos anos 1950, há essa questão da arte construída, concreta, em São Paulo, e aí precisaria, com cuidado, verificar toda essa cronologia do final dos anos 1950 e 1960. E que há uma distinção entre os

concretos e os neoconcretos, que provoca mesmo um clima que se criou e que causou mesmo essa separação. Acho que há vários elementos e se deve conversar com cuidado sobre isso. Mas, em princípio, acho que realmente não se pode concentrar de tal maneira todos os focos por aí. Tenho, por exemplo, um caso do Barrio [Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes]. Tem várias questões que devem ser colocadas e estudadas. Acho que é uma boa coisa a se fazer.

FP: *Mas que estratégias, que dicas você daria...*

WZ: Não tem estratégia, isso tudo é pesquisa. Precisamos levantar bem essas questões. Tem que ver os méritos das pessoas, as procedências. Estava lembrando o caso do Barrio, que pensa de uma maneira mais genérica. Ele acha que houve influências, refere-se ao Hélio também, mas achando que a percepção dele não se confunde com a do Hélio, nem com da Arte Povera. Ele acredita que tenha nele algo que surgiu da vivência, da experiência que ele viveu aqui chegando no Brasil. Que o levou até, já com 80 anos, uma ideologia que se formava quando era estudante da Escola Nacional de Belas Artes, usando todos os materiais mais rejeitáveis que você possa conhecer, do corpo humano, de trastes de tudo que é refugio do ser humano. Que é uma experiência muita imanente dele. Imanente talvez seja uma palavra um pouco perigosa para aplicar perto de quem estuda filosofia. Hoje precisa de muito cuidado com as palavras. Qualquer palavra é *dangereux*. Perigosa. *Periculosa*. Curioso que ele usou também o vídeo. O vídeo, que é uma coisa tão sofisticada, a tecnologia. Ele simplesmente pegou um aparelho de televisão, colocou um pano em cima, um pouco transparente, tirou o som, apagou, deixou a imagem calada, numa crítica à televisão. O que é essa crítica? A crítica que, no tempo da ditadura militar no Brasil – nem chegamos a falar sobre isso aqui –, essa ditadura favoreceu o quê? Favoreceu essa televisão que temos. Foi o princípio dessa televisão que temos até hoje. A TV Globo, que se apropriou, comprou as demais, saiu do capital da Time-Life. Então, o pensamento dele, que a gente tem também, é que ele saiu dos trastes dele para usar uma tecnologia. Ele era contra os usos que ele chamava de materiais preciosos, que só uma classe de artistas de mais poder econômico podia usar. E ele usava qualquer droga. Droga, não! Quer dizer, qualquer coisa que estivesse à mão para mostrar o pensamento dele. Você pega o Paulo Bruscky também. Precisa conhecer muito bem o que foram esses vários movimentos dos anos 1960, onde se encaixam o Hélio e a Lygia e também outros artistas. O Hélio vivendo em Nova York no começo dos anos 1970, com todo aquele movimento que tinha. Ele tem a problemática local e a coloca também na problemática geral. Acho que são pontos que sempre mereceram cuidadosas pesquisas.

Você quer estudar, por exemplo, a Bienal? Você quer estudar o MAC? O MAC é complexo, também. Mas a Bienal. Para você levantar dois ou três anos de Bienal, por exemplo, a de 1961, 1969, 1971 e 1973. Você não imagina como é complicado para analisar essas fontes. Os arquivos, a correspondência que existe, a falta às vezes de documento de que você necessita. Você quer saber datas?

Muitas vezes não tem as datas. As fontes vivas. Eu fiquei um arquivo vivo ainda; ajuda, mas esqueço nomes. As coisas são muito complicadas.

FP: *Como pensar hoje, numa perspectiva contemporânea, esses arquivos, esses acervos? Como lidar com eles? Ou até mesmo, mais especificamente, como organizar exposições de arte postal?*

WZ: Hoje tem internet. Tem a web. Hoje estamos dentro do mundo digital, que está deixando para trás a videoarte. Eu acho que a videoarte continua. Não é mais aquele circuito fechado, o pequeno monitor. Porque muito era centrado na diferença de proporção do grande écran e do pequeno espaço de algumas polegadas. Hoje há instalações com enormes projeções. Há muito tempo, aliás. As coisas vão muito rápido.

A arte postal era algo que não se aceitava nos museus. Aliás, havia uma rejeição institucional à arte e tecnologia. Nos Estados Unidos ela foi um tanto retardatária. A grande exposição do Pontus Hultén foi em 1968. Aliás, a exposição dele era *A Arte no Fim da Idade Mecânica*. Mas fizeram uma junção com Billy Klüver, que era um sujeito extraordinário da telefônica de Nova York, que agregou a exposição do Hultén às últimas pesquisas, que estavam já superando a mecânica...

FP: *O seu interesse com isso surgiu quando? Com arte postal.*

WZ: Aqui no Brasil havia pouca gente interessada. Um artista que eu recordo bem, que deu um certo início à arte postal, foi o Angelo de Aquino, que é um artista de Minas que vivia no Rio. Era pintor e fazia isso também. Tentou fazer, fez também videoarte. Eu devia ter um certo conhecimento, mas é importante a referência ao Julio Plaza e a Regina Silveira. Ao Júlio Plaza essencialmente porque ele, saindo da Espanha, tinha feito todo um circuito, inclusive em Paris. E lecionava na universidade de Porto Rico. Nesse país ele fez uma grande exposição de arte postal. Essas ideias tiveram, aqui no Brasil, esses inícios. Juntamos esforços, fizemos uma exposição na Bienal de 1981. E antes disso houve duas outras mostras, *Poéticas Visuais* em 1977, e, em 1974, a chamada *Prospetiva*, com contribuições de artistas do mundo inteiro.

FP: *A sua relação com a arte às vezes parece que ela se apropria da própria maneira como o artista trabalha. E algumas pessoas já falaram que você é um artista. Como é que você vê isso?*

WZ: Não... Meu tio é um artista. A gente não sabe nem se escolheu o caminho certo na vida. Não sei. Muitas vezes você pensa que podia fazer outra coisa. Interessei-me por essa matéria, por essa área, que naquela época era uma área muito específica, muito rigorosa, acho que também com uma soberba. Porque realmente era um mundo tão forte, o mundo artístico. Acho que esse mundo se transformou bastante ultimamente. Eu vivi um momento dessa grande integração com esse movimento da história da arte. Não há dúvida que ele continua, que ele prossegue. Hoje vejo os boletins que recebo. Tem sempre congressos, colóquios. Chegou aquele momento de uma interdisciplinaridade

do pensamento. Não há mais possibilidade de nenhum ramo do pensamento, acho, de formar o seu lócus. Tudo transborda. Você precisa de muita informação, a gente percebe isso. Quanta informação que a gente precisa! É claro que se procurava ler. A filosofia era impossível de se especializar. A própria filosofia é uma convulsão, as correntes que surgiram naquela época, ou desde antes ou depois. Mas o envolvimento sempre foi, para não usar essa expressão... multidimensional, do pensamento, das ideias. Acho que havia muito rigor na História da Arte. As disciplinas eram profundamente específicas, muito aprofundadas, muito se esgotava. Podia assistir a algumas aulas de literatura, ir ao anfiteatro ver... Falei agora há pouco de carga horária. Não se parava, não tinha dia para você. Você podia ir a um concerto, ao teatro, aqui ou acolá, mas estava sempre ligado com aquilo, para fazer o seu trabalho na universidade, nesse contexto.

Era muito exigente. Por isso que quando eu vi aqui no Brasil essa história da arte entrar junto com a prática da arte, o artista tendo que fazer várias horas de História da Arte, o historiador, várias horas de gravura, de também entrar com o problema artesanal... Achava que para o historiador – eu tinha que ver da minha perspectiva – eram muito insuficientes aqueles horários. Talvez depois melhorasse um pouco, com o tempo. Precisava acompanhar mais de perto agora como estão se resolvendo esses problemas. Porque entravam várias disciplinas. Na Europa era uma sistematização muito grande. Mas foi a oportunidade de conhecer, por exemplo, em Roma, o Massimo_Palotino, que era um grande especialista de arte etrusca; o Ranuccio_Bandinelli, que era um grande teórico, um dos grandes teóricos italianos; o Lionello Venturi. Grandes nomes. Em Paris e em Londres também, vários egressos que migraram da Alemanha. A Inglaterra ganhou muito com a evasão. A Alemanha, com a guerra, perdeu muito com todos aqueles grandes historiadores como o Erwin_Panofsky e, alguns depois deles, foram para os Estados Unidos. Artistas também. Arquitetos como Walter_Gropius. Acho que peguei um dos últimos momentos desse. A universidade depois. Houve as reformas de 1968. Faço isso por um outro momento histórico, acho.

FP: *Os holandeses outro dia falaram: “Vocês não tem academia de arte”. E, no fundo, o nosso modelo aqui no Brasil de ensino sempre foi mais o da universidade. Academia de arte tinha aquele foco: seja na História da Arte, seja na pintura...*

WZ: Eu nunca fui de academia porque, no meu tempo, era modernismo *versus* academismo, aqui em São Paulo. Mesmo as gerações atrás, acho que não podem perceber o quanto era divergente esse território que separava os artistas modernos dos artistas acadêmicos, que iam à Escola de Belas Artes. As Escolas de Belas Artes também foram se transformando. Elas perderam aquele lado antiquado que tinham.

FP: *Começamos com uma pergunta que queremos retomar, que é a questão dessa curadoria dos primórdios... A sua. O que você fez no MAC, o que você fez na Bienal, hoje é tido como um modelo para a prática curatorial.*

WZ: Mas todo modelo tem que procurar um modelo novo. Remodelar o modelo. Eu acho que está seguindo um caminho que deve ter ligamentos com essa época, 1960 e 1970, que no meu modo de entender não se evaporou. Deve haver opiniões, até respeitáveis, com argumentos de que se vive já um outro século, inclusive, mas a questão também está muito ligada com o processo tecnológico na arte. Esse processo não é descartável. Você não pode mais voltar ao artesanato. Não há dúvida que ainda se pinta, não há dúvida que ainda se esculpe. Tenho vários amigos que continuam a fazer isso. Mas vejo na história essas mudanças que parecem hoje “não, elas não foram tão acentuadas, tão radicais”, mas, na verdade, houve pelo menos uma passagem drástica num certo momento nesses anos 1960. Porque você sai da pintura, passa a utilizar o corpo. São “n” suportes, qualquer coisa é suporte. A informação tomou a dianteira diante da estética, da qualidade estética. Interessava naqueles anos a importância da informação. Transmitir resultados inovativos que eu não diria que seriam os do modernismo, progressismo. Mas um lado positivo, digamos, de avanço, com a tecnologia que não era muito bem considerada. Na Alemanha, quando Gerry Schum fazia os programas de televisão, o fato de ser algo televisivo, tecnológico, não era muito bem visto. Os Estados Unidos estavam um pouco atrasados em relação à Europa, eles estavam se recuperando no final desses anos, fins de 1960, 1970. Porém, essa ideia [curadoria], isso que você estava falando, deve ser colocada nesse contexto da evolução da arte inextricavelmente ligada aos problemas tecnológicos de hoje.

A arte é uma caixinha de surpresas. Quando estávamos no minimalismo, lá na metade da década de 1960, vocês já viram reproduções, lá no MAC tem uma ou outra obra, havia aqueles grandes volumes puros, geométricos, compartimentando espaços, ou isolados. E os guardas, os guardas não, mas os que tomam conta dos depósitos, não achavam mais espaços. Lembro-me do Stedelijk Museum, lá de Amsterdã, para enfiar aquelas caixas, não tinha mais espaço... “Onde que vamos”.... Precisa construir um prédio só para pôr o minimalismo. E, de repente, a arte, como se fosse um balão, assim, shhhhhh, virou só ideia! Embora o minimalismo tivesse trazido já injunções fortes para isso. Os suportes, as mídias, desfizeram toda essa profusão de volumes do minimalismo. Estou exagerando nessa comparação, mas é curioso como é surpreendente o desenvolvimento da mentalidade da arte. É surpreendente em outros campos também, a gente está vendo hoje na medicina, em toda parte, na física, na química. O homem é um ser interessante.

FP: *Engenhoso. Estranho.*

WZ: Variável. E não sei qual vai ser o futuro dele, se vai ser o mesmo destino dos dinossauros, que eram muito mais fortes, muito mais encorpados.

Martin: *Eu sempre me lembro dessa frase, que eu acho que é do Regis Bonvicino, tá no ateliê da Regina Silveira, que “a vida é uma coisa estranha ao homem”. Ou é do Júlio Plaza? Não sei se é do Júlio, ou pode ser do Leminski...*

WZ: A vida é uma coisa estranha ao homem? É, pode ser.

Notas

- 1 Entrevista realizada pelo Grupo de Pesquisa Fórum Permanente do IEA-USP: Isis Baldini, Martin Grossmann, Pamela Prado, Vinicius Spricigo. *Transcrição*: Daniel Tertschitsch. *Coordenação e edição*: Martin Grossmann. Uma versão ampliada da entrevista, com mais de 90 notas de fim de texto, encontra-se disponível no site do Fórum Permanente: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/entrevistas-1/entrevista-com-walter-zanini>.
- 2 Ceramologia é o campo geral de pesquisa e estudo da produção de cerâmica ligada às diferentes disciplinas da arqueologia, etnografia, história e geografia. Inclui desde os mais sofisticados objetos artesanais até aqueles produzidos em grande quantidade como tijolos ou telhas, para além de outros elementos decorativos arquitetônicos possíveis.
- 3 Instigante o fato de Zanini propor que o Museu de Arte Moderna se inicia com Marcel Duchamp. De fato esse artista é fundamental para a ideia de um museu moderno. Seus *readymades* produzidos a partir de 1913 colocam em xeque a concepção tradicional de museu de arte. Essa ação poética sugere, de modo radical na época, que a arte moderna precisa de um outro contexto não só expositivo, mas sistêmico para a sua operação. No entanto, o senso comum determina que é com a inauguração, em 1939, do prédio exclusivamente projetado para abrigar o MoMA-Museu de Arte Moderna em Nova Iorque (cuja atividades foram iniciadas em 1929 em instalações provisórias) que um novo estatuto espaço-temporal para a arte moderna é instituído, denominado “White-cube” (cubo-branco). Ver O’Doherty (2002). (N.E.)

Referências

- FREIRE, C. (Org.) *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2014.
- GROSSMANN, M. Walter Zanini e as bases para a formação e curadoria em artes visuais em São Paulo. In: GERALDO, S. C. (Org.) *Fronteiras: Arte, Imagem, História*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p.203-16.
- O’DOHORTY, B. *No interior do Cubo Branco – A ideologia do espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- ZANINI, W. *MAC – Catálogo geral das obras*. São Paulo: MAC-USP, 1973.
- _____. *Anita Malfatti*. São Paulo: Mac, 1977.
- _____. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. (Coord.) *História Geral da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Walter Moreira Sales, 1983. 2v.
- _____. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40 – O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. *Duas décadas difíceis. Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p.306-321.
- _____. *Arte e História da Arte. Estudos Avançados*, n.22, set.-dez. 1994.
- _____. *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta. 1899-1970*. Marigo, 1997.
- _____. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes (org. Eduardo de Jesus, apoio Itau Cultural), 2018.

RESUMO – Nesta entrevista inédita realizada pelo Fórum Permanente IEA-USP em 17 de dezembro de 2009, o historiador, crítico de arte, curador e dirigente cultural Walter Zanini fala sobre sua formação internacional em artes visuais, sua experiência como docente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, da Escola de Comunicações e Artes da USP e da Fundação Alvaro Penteado; assim como seu papel na constituição e desenvolvimento das bases conceituais e curatoriais do Museu de Arte Contemporânea da USP, o primeiro museu de arte contemporânea no mundo, durante sua gestão (1963-1978). Relembra também sua atuação como curador de duas Bienais Internacionais de Arte de São Paulo no início dos anos 1980, que transformaram a matriz epistemológica desse evento que é uma centralidade no sistema da arte contemporânea no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Formação e ensino da arte, Arte contemporânea, Museu de arte, Bienal de arte, Curadoria.

ABSTRACT – In this unpublished interview held by the Fórum Permanente IEA-USP on December 17, 2009, Walter Zanini, historian, art critic, curator and cultural manager, talks about his international training in the Visual Arts; his experience as a lecturer at Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Escola de Comunicações e Artes da USP and Fundação Alvaro Penteado; as well as his role in the constitution and development of the conceptual and curatorial bases of the Museu de Arte Contemporânea da USP, the first contemporary art museum in the world, during his tenure as director (1963-1978). He also recalls his role as curator of two International Art Biennials of São Paulo in the early 1980s that transformed the epistemological matrix of this event, which is a centrality in the contemporary art system in Brazil.

KEYWORDS: Art education and training, Contemporary art, Art museum, Biennial, Curating.

Isis Baldini é pós-doutoranda no programa interdisciplinar do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, doutora pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. @ – isisbaldini@yahoo.com.br

Martin Grossmann é professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, coordenador acadêmico da Cátedra Olavo Setúbal de Arte e Cultura do Instituto de Estudos Avançados da USP, curador-coordenador do Fórum Permanente. @ – mg@usp.br / www.forumpermanente.org

Pamela Prado é graduada em Filosofia pela Universidade de Chile (2000) e em 2009 concluiu mestrado no Royal College of Art, Londres, em Curadoria de Arte Contemporânea. @ – pamela.prado@network.rca.ac.uk

Vinicius Spricigo é professor adjunto do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Realizou pesquisa de pós-doutorado junto ao Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia da PUC-SP.

@ – vinicius.spricigo@gmail.com

Recebido em 30.3.2018 e aceito em 5.6.2018

^{I, II, III, IV} Fórum Permanente, São Paulo, São Paulo, Brasil.

