

Cátedra Olavo Setubal
de Arte, Cultura e Ciência

ALÉM DA CONTEMPLAÇÃO:
**A GESTÃO CULTURAL
DE WALTER ZANINI**

DIEGO DE KERCHOVE

ALÉM DA CONTEMPLAÇÃO: A GESTÃO CULTURAL DE WALTER ZANINI

DIEGO DE KERCHOVE¹

¹ Graduado em comunicação social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), é mestre em ciências da comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), além de ter pós-graduação lato sensu em roteiros de ficção audiovisual pelo Senac e especialização em cultura, institucionalidade e gestão pelo Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP). Atuou no mercado editorial como tradutor e como intérprete (francês-português) na produção cinematográfica *Amazônia*. Atualmente é o coordenador-executivo da associação cultural Fórum Permanente, assim como o gestor de informação na plataforma digital da associação.

Walter Zanini (1925-2013) foi professor, historiador, crítico de arte, curador e dirigente cultural. Em 1954, mudou-se para a França, graduando-se em 1956 em história da arte e doutorando-se em 1961 na Universidade Paris 8. A estadia na Europa não só garantiu sua formação acadêmica como foi ponto de partida para sua percepção abrangente da arte. Além das aulas na faculdade, Zanini frequentou a escola do museu do Louvre, onde teve acesso a professores ilustres, como Germain Bazin. Em entrevista inédita dada ao Fórum Permanente, Zanini destacou o privilégio de estudar no museu francês, que permitia um contato próximo e sensorial com as obras de arte. Ainda na Europa, viajou para a Itália, a Inglaterra e a Holanda. Nos três países, manteve o mesmo enfoque de imersão nas grandes coleções, licenciando-se em história da arte. Na volta ao Brasil, em 1961, foi convidado para assumir o cargo de professor de história da arte na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), onde passou a ensinar.

Em 1963, recebeu o convite para dirigir o recém-criado Museu de Arte Contemporânea, vinculado à Universidade de São Paulo (MAC/USP). O museu nasceu da crise institucional entre a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna (MAM), que resultou na extinção do último e levou o empresário Ciccillo Matarazzo a doar seu acervo e o de sua esposa à USP. Segundo o próprio Zanini, por ser professor em história da arte, foi incumbido de fazer todo o inventário e relatório sobre as obras doadas, e, por consequência, acabou assumindo o MAC/USP, que se estabeleceu no último andar do prédio da Bienal (GOMES, 2013).

À frente da instituição desde a inauguração e por mais 15 anos, até 1978, Zanini destacou-se por um trabalho vanguardista de abertura a novas formas de expressões artísticas, como videoarte (1974) e arte postal, assim como propiciou um terreno fértil para jovens artistas por meio da Jovem Arte Contemporânea (JAC).

Já nos primeiros anos da gestão, Zanini começou a desenvolver os programas Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional, que ocorriam em anos alternados. O objetivo das duas iniciativas era não só dar um espaço aos novos artistas, mas também a esses dois meios de produção artística que não tinham (e ainda não têm) a mesma visibilidade e rentabilidade aos olhos do mercado. Nota-se, portanto, que desde o início o “MAC de Zanini”, expressão que viria a ser recorrente no meio artístico dos anos 1970, tinha a preocupação de dar espaço ao novo e ao sub-representado (LOPES, 2017).

A partir de 1967, os dois programas transformaram-se na ainda mais abrangente JAC. Aberta a outras formas de representação artística, como videoarte, arte postal e *happenings*, a JAC tinha como objetivo ampliar o acervo do MAC e, principalmente, transformá-lo em um espaço de experimentação, tornando-o, de certa forma, um museu-laboratório. Além da JAC, Zanini organizou diversas exposições itinerantes, com o objetivo de levar o acervo Brasil adentro, a centros culturais que muitas vezes careciam de estrutura, para não restringir a cultura e principalmente a arte contemporânea às paredes do MAC. Esses dois movimentos caracterizam a visão de Zanini para o museu, que, por sua natureza universitária, tinha, segundo o dirigente, o dever de promover um espaço para a experimentação e educação (FREIRE, 1999). Encontra-se aqui uma ressonância da experiência que Zanini relatou ter na Europa, a mesma preocupação de criar um acesso próximo e quase tátil entre artistas, públicos e obras de arte.

A JAC de 1972 vem, de certa forma, coroar esse pensamento. Para tornar a mostra mais receptiva à crescente inscrição de trabalhos de arte conceitual, que fora notada nas edições anteriores do programa, Zanini abriu mão de júri, de normas e de restrições e optou por uma seleção de trabalhos baseada em sorteio. Sem que houvesse um critério específico, disponibilizou os mil metros quadrados do MAC e os loteou em 84 partes, sorteadas entre artistas já selecionados com o mesmo método (LOPES, 2017).

Como não poderia deixar de ser, o método gerou críticas por parte da imprensa especializada. Os ataques não se limitaram à metodologia, mas se estenderam à falta de pré-requisitos, à abertura a todas as formas de expressão artística e à única exigência feita aos artistas de montarem seus trabalhos nos lotes que lhes tinham sido designados (LOPES, 2017).

As críticas mostraram-se essencialmente frutos de incompreensão e conservadorismo. As regras de seleção eram claras, portanto, todos que participaram necessariamente concordavam com elas. Quanto às outras críticas, nasciam da visão do museu como local de consagração e não de experimentação, expansão e troca de experiências, como o queria Zanini. Dava-se importância não só ao produto final, mas também a todo o processo criativo, tirando-o dos ateliês dos artistas e levando para o MAC. Vale notar que os lotes podiam ser comungados, trocados, compartilhados e até vendidos (caso um artista desistisse do programa), dando assim ao criador total poder sobre o seu local de trabalho.

A proposta de Zanini para a JAC 72 foi ainda mais marcante na medida em que ela dava aos artistas uma liberdade criativa total em um dos momentos mais duros da ditadura militar no Brasil (1964-1985).

Nos anos seguintes, a JAC seguiu o mesmo padrão de realização e se tornou um campo extremamente fértil e democrático para a comunidade de artistas que a frequentava. No MAC, além da JAC, destacaram-se as exposições *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais*, em 1977, ambas centradas na produção experimental, sobretudo ligada à videoarte e à arte postal (ENCICLOPÉDIA, 2017).

No entanto, o trabalho de Zanini não se limitou à promoção de uma nova geração de artistas, mas também abrangeu a consolidação do acervo do MAC, graças à construção de uma rede de contatos nacionais e internacionais (em parte vinda de sua formação na Europa) que permitiu a vinda de obras de artistas estrangeiros, assim como a permanência de trabalhos de artistas nacionais no museu, com o intuito de preencher lacunas na coleção doada por Ciccillo Matarazzo.

A rede de contatos de Zanini se fortaleceu quando ele passou a frequentar, no final dos anos 1960, os congressos organizados pelo Comitê Internacional de Museus de Arte Moderna (Cimam). Nesses congressos, ele pôde encontrar dirigentes culturais de outros países, como Jean Cassou, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; Pontus Hultén, do Museu de Arte Moderna de Estocolmo; e Werner Hofmann, diretor do Museu do Século XX de Viena. Na entrevista, Zanini recordou que nesses congressos havia um intenso debate em torno do papel do museu, que para muitos devia deixar de ser um lugar de simples contemplação para se tornar um espaço de reflexão e ação (GROSSMANN, 2009). Ideias que, observando-se o trabalho de Zanini, eram amplamente compartilhadas pelo dirigente.

Ao sair do MAC, em 1978, Zanini fundou o Centro de Artes Visuais Aster, junto com Julio Plaza, Donato Ferreira e Regina Silveira, onde organizaram cursos, encontros, exposições e palestras. O centro teve vida curta, apenas três anos, mas ali Zanini começou a trabalhar em um de seus principais livros: *História Geral da Arte no Brasil*.

Em 1980, Zanini foi convidado por Luiz Diederichsen Villares para assumir a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, que seria realizada no ano seguinte. Desde 1969, a exposição e instituição eram sujeitas à censura por parte da ditadura, o que levou a um boicote dos artistas – situação que perdurou ao longo da década de 1970. No entanto, ao se aproximarem os anos finais da ditadura, esta se tornava mais branda, e a Bienal proposta para Zanini seria uma das primeiras desse novo momento para a exposição. A princípio receoso com o convite, em razão do pouco tempo que tinha até o dia da abertura, Zanini acabou aceitando ser o curador da mostra. Vale ressaltar que, até então, a Bienal não usava o termo curador para designar o responsável pela organização artística da exposição. Portanto, Walter Zanini foi o primeiro curador, de fato, da mostra.

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. É tudo quanto é coisa que 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 um corpo de pessoas e dirigentes que estavam a par dos acontecimentos ali na montagem para ajudar a discutir as obras, e aproximar as obras (ZANINI, 2009).

Para a Bienal de 1981, Zanini propôs uma reconfiguração do espaço expositivo, que até então era dividido por países, o que acabava por reforçar as relações de poder que já existiam entre eles no campo da política. O pavilhão dos Estados Unidos, por exemplo, tinha 300 m², enquanto o do Haiti não passava de 30 m². A proposta de Zanini, como mencionado na citação acima, era centrada na analogia de linguagens, o que, como ele mesmo descreve, permitia uma maior comunhão entre os artistas. “Passava-se a uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais” (ZANINI, 1981, p. 19).

Além da nova proposta, a primeira Bienal de Zanini concedeu um espaço considerável a artistas contemporâneos brasileiros, como Antonio Dias, Cildo Meireles e Tunga.

O novo eixo de organização dos trabalhos proposto por Zanini lhe rendeu o convite para assumir também a 17ª Bienal de São Paulo, de 1983. Essa não só consolidou o modelo de Zanini, permitindo que artistas, delegações e curadores refratários à sua proposta na Bienal anterior aceitassem a ideia, como também se notabilizou pela forte presença das linguagens videoarte, *happening*, performance e instalações, por exemplo – em particular no andar térreo, conhecido como Rua Fluxus e ocupado por obras e artistas que faziam parte do grupo Fluxus, entre eles Ben Vautier, Wolf Vostell e Dick Higgins.

Fluxus é história, mas também é presente. Artistas, compositores e poetas de muitos países integraram-se como um novo espírito de *gesamtkunstwerk* [obra de arte total] e realizaram dezenas de festivais, provocando o escândalo. Em suas performances desenvolveram novos conceitos de arte, conduzidos pela ideia da participação do público, conscientizando-o de que as ações Fluxus estão ao alcance de qualquer um (ZANINI, 17ª Bienal de São Paulo: *Catálogo Geral*, p. 317).

O ano de 1983 também viu o lançamento da ambiciosa obra de dois volumes de Zanini *História Geral da Arte no Brasil*. Essa contou com o apoio de 14 especialistas e a assessoria de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque. Foi centrada sobre dois eixos, um cronológico, que se estendia entre o período pré-colonial e o século XX, e outro voltado para recortes específicos, como arte afro-brasileira, arquitetura e desenho industrial (FABRIS, 2004). A obra se destaca por ser a primeira e possivelmente a única, até o momento, a estabelecer um panorama completo da história da arte brasileira.

Essa não foi a única produção bibliográfica de Zanini que se mostrou extensa e prolífica. Entre suas obras, pode-se citar: *Tendências da Escultura Moderna* (1971), *A Arte no Brasil na Década de 1930-40: o Grupo Santa Helena* (1991) e *Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970* (1997) (FABRIS, 2004). Zanini também foi essencial para organizar e estruturar o estudo das artes no Brasil. A convite de Jacques Thuillier, diretor do Comité International d'Histoire de l'Art, ele criou em 1971 o Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), do qual foi presidente até 1998. De 1985 até 1989, foi diretor da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP); a sua gestão foi marcada pela criação de um instituto de artes e pela aproximação entre academia e artistas. Com o apoio de Regina Silveira e Julio Plaza, professores do Departamento de Artes Plásticas, convidou artistas como Antoni Muntadas, Doug Hall e Robert Kaputoff para colaborar nos cursos de graduação e pós-graduação da universidade, além de oferecerem diversos workshops que contribuíram para a formação de uma nova geração de artistas, como Mario Ramiro (1957), Rafael França (1957-1991), Gilberto Prado (1954) e Milton Sogabe (1953) (ENCICLOPÉDIA, 2017).

A vida de Zanini como gestor cultural foi intensa e vibrante. O seu trabalho à frente das diversas instituições foi pautado inicialmente por uma etapa de estruturação. A partir de sua robusta formação europeia, ele buscava consolidar o incipiente estudo das artes no Brasil. Ao assumir instituições como o MAC e a Bienal de São Paulo, a sua preocupação era enriquecê-las. Na primeira, complementando a coleção graças a contatos nacionais e internacionais. Na segunda, revitalizando-a com uma nova forma de organizar o seu espaço. A sua produção bibliográfica reflete esse mesmo interesse de estruturação, visível, por exemplo, na sua obra *História Geral da Arte no Brasil* ou ainda na criação do Comitê Brasileiro de História da Arte. A segunda etapa é a de expansão e experimentação, que se manifesta por excelência na JAC, em particular na de 1972, no seu interesse pelas novas linguagens que surgiram nas décadas de 1970 e 1980 e na sua preocupação em tornar o museu que dirigia um lugar de ação e reflexão e não apenas de contemplação. Finalmente, a última etapa seria a de democratização da arte, seja por propostas de seleção por meio de sorteio, loteamento do espaço expositivo e organização por analogia, seja pelo esforço de aproximar a academia do mundo artístico. Vale notar que essas etapas não ocorrem uma após a outra, mas de maneira simultânea, tornando todo o processo criativo de Zanini como curador e gestor cultural tão vivo e propositivo quanto o dos artistas que ele apoiava.

Referências Bibliográficas

16ª BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em:

<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2333>.

Acesso em: 5 dez. 2017.

17ª BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em:

<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2334>.

Acesso em: 5 dez. 2017.

CURI, F. *Dossiê Walter Zanini*. Disponível em:

<http://www.bienal.org.br/artigo.php?i=563>.

Acesso em: 5 dez. 2017.

_____. *Arquivo: a rua Fluxus*. Disponível em:

<http://www.bienal.org.br/artigo.php?i=517>.

Acesso em: 5 dez. 2017.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS.

Walter Zanini. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547/walter-zanini>.

Acesso em: 25 nov. 2017.

FABRIS, A. Perfil de Walter Zanini. In: *Anais XXIV Colóquio do Comitê*

Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, 2004, p. 2-3. Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/Zanini.pdf>.

Acesso em: 5 dez. 2017.

FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*.

São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

GOMES, K. *Walter Zanini: lotear o museu*.

São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 2013.

GROSSMANN, M. (Ed.); BALDINI, I.; PRADO, P.; SPRICIGO, V.;

TERTSCHITSCH, D. *Entrevista com Walter Zanini realizada pelo Fórum*

Permanente. São Paulo, dez. 2009.

LOPES, A. S. A sexta edição da Jovem Arte Contemporânea: do incentivo às

novas poéticas experimentais à inconsistência do discurso crítico. *Modos*.

Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 1, jan. 2017, p. 154-174.

ZANINI, W. Fluxus na 17ª Bienal de São Paulo. In: *17ª Bienal de São Paulo:*

catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983, p. 317.

_____. Introdução. In: *16ª Bienal de São Paulo: catálogo geral*.

São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 19.

Cátedra Olavo Setubal **de Arte, Cultura e Ciência**

Parceira



Realização

