
CÁTEDRA
OLAVO
SETUBAL
DE ARTE,
CULTURA
E CIÊNCIA

#2
**ARTE, CULTURA E
INSTITUCIONALIDADE**

Parceria do Instituto de Estudos
Avançados da Universidade de São
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

DOI: 10.11606/9786587773018

PALESTRA 3 WALTER ZANINI (1925-2013)

Regina Silveira →

26 DE SETEMBRO DE 2017

MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA (MAC)

Bacharel em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul (1959), Regina Silveira é mestre (1980) e doutora (1984) em Arte pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua carreira docente inclui o ensino no Instituto de Artes da UFRGS (1964-1969), na Universidade de Puerto Rico (1964-1973), na Faap (1973- 1985) e na ECA, desde 1974. Foi bolsista da Guggenheim Foundation, da Pollock-Krasner Foundation e da Fulbright Foundation. Desde os anos 1960, realiza inúmeras exposições individuais em museus e galerias, nacionais e internacionais, e participa de coletivas no Brasil e no exterior. Foi artista convidada da Trienal de Setouchi, Japão (2016); Bienais de Havana (1986, 1998, 2015); Médiations Biennale Poznan, Polônia (2012); Bienais do Mercosul (2001, 2011); Bienal de Taipei (2006); e das Bienais de São Paulo (1981, 1983, 1998, 2020) e Curitiba (2013 e 2015). Recebeu o Prêmio Masp (2103); o Prêmio ABCA (2012), o Prêmio Fundação Bunge (2009) e o Prêmio Bravo Prime (2007). Suas obras estão presentes em coleções e museus, nacionais e internacionais.

NESTE CADERNO estão as muitas notas que tomei para vir fazer este depoimento sobre o professor Walter Zanini e a convivência que os artistas, e eu mesma, tivemos com ele durante o seu percurso profissional. Mas não vou ler essas notas, vou tentar contar como ele foi um curador que compartilhou sua vida profissional com os artistas que o rodeavam no Museu de Arte Contemporânea (MAC), durante o período de sua direção e depois. Forçosamente, terei de falar muito de mim mesma.

Conheci Walter Zanini em 1963, um ano depois de ele ter voltado da Europa, onde havia passado oito anos estudando e fez sua tese de doutorado sobre Renascimento italiano na Universidade Paris 3. Ele estudou também em Roma e em Londres, e na Europa convivia com a vida artística dos museus de Arte Moderna que já existiam naquele momento. Depois dessa estada, o professor Zanini voltou para o Brasil, em 1962, já reconhecido como pessoa muito preparada, rara no ambiente brasileiro. Tanto é assim que, logo depois de sua chegada a São Paulo, foi convidado a dar aulas de História da Arte na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). No ambiente da cidade, a circunstância que encontrou foi aquela da ruptura do MAM com a passagem do acervo para Universidade de São Paulo.¹ O então reitor, Antônio Barros Ulhôa Cintra, que havia tido certo convívio com a arte em Universidades americanas, considerou muito bem-vinda a arte na USP. Mas cabe dizer que a arte nunca foi

¹ O MAC-USP foi criado em 1963 para abrigar o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), que foi transferido para a Universidade após a dissolução do MAM, em 1962. O fim do MAM, que se sucedeu à criação da Fundação Bienal de São Paulo, não se deu sem controvérsias e embates entre seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, e os conselheiros.

² O Grupo Fluxus, cujo nome se origina numa revista, foi um movimento muito marcante para a arte nas décadas de 1960 e 1970. O Fluxus valorizava a criação coletiva e a integração entre as diferentes linguagens.

muito bem acolhida na Universidade e, até hoje, essa convivência é difícil – Zanini falava constantemente sobre isso.

Pois bem, conheci Zanini em 1963, em Porto Alegre, onde havia estudado no Instituto de Artes da UFRGS e já desenvolvia uma vida profissional relativamente bem-sucedida para aqueles anos. Participava de diversos Salões nacionais e, em São Paulo, dos Salões de Arte Moderna e também havia participado de coletiva na Galeria das Folhas. Zanini foi a Porto Alegre já como responsável pela coleção de um museu que não sei se já se chamava Museu de Arte Contemporânea, e que sequer tinha uma sede. Viajou para lá com o pintor Donato Ferrari, artista nascido na Itália, e com o artista japonês Tomoshige Kusuno, com os quais havia feito amizade em seu regresso da Europa, um ano antes. O motorista, Hironie Ciafreis, dirigia a Kombi do museu que os levava ao sul, junto com a exposição *Jovem gravura contemporânea*.

Como o museu não tinha nem sede nem dinheiro, Zanini optou por fazer essas exposições circulantes durante muitos anos. Foi uma atitude fantástica essa de viajar Brasil adentro para ir conhecendo os jovens artistas, enquanto levava exposições. Lembro-me dele sempre muito formal, de terno e gravata, entrando no meu estúdio, que ficava no fundo do quintal da casa de meus pais, para ver meus trabalhos. Conversamos muito, e ficamos nos conhecendo. Em 1965, quando vim a São Paulo participar da exposição *Jovem desenho nacional*, o MAC ocupava uma salinha no terceiro andar do prédio da Bienal.

Nessa altura, nosso convívio se interrompe porque viajei para a Europa, entre janeiro de 1967 e março de 1968, graças a uma bolsa de estudos do Instituto de Cultura Hispânica. Foi quando, de aluna de pintura de Iberê Camargo, fui catapultada para o futuro. Na Europa, pude interagir com artistas da minha geração, que estavam trabalhando em outros patamares da arte contemporânea. Estou falando das experiências iniciais da arte digital, e de artistas conceituais, com atitudes derivadas do situacionismo, ou herdadas do Grupo Fluxus.² Outro mundo! Em pouco tempo pude

avançar dentro daquilo que entendi como novas vertentes da Arte Contemporânea – e nem preciso contar que abandonei a pintura...

Esse período praticamente se conectou com a minha mudança para Porto Rico, onde fui convidada a dar aulas de arte no campus de Mayaguez da Universidade de Porto Rico. Havia passado a viver com Júlio Plaza, primeiro na Europa e, depois, em Porto Alegre, por um tempo breve, até irmos juntos a Porto Rico, em 1969, eu como professora convidada e ele como artista residente.

Foi nesse campus de Mayaguez que, pela primeira vez, convivi com as atividades de uma Universidade muito aberta à cena contemporânea e ao intercâmbio internacional. Nos quatro anos que passamos lá, interagíamos institucionalmente com o poeta e crítico espanhol Angel Crespo, organizador dos programas de arte, quem, com apoio do reitor Jose Henrique Arraras, trazia colaboradores pontuais muito qualificados, como o curador e crítico italiano Germano Celant, o escritor, crítico e professor Umbro Apollonio, o escultor norte-americano Robert Morris e sua mulher, a crítica Barbara Rose, entre outros – e sobretudo artistas ligados à cena de Nova York, em especial os que trabalhavam com o marchand Leo Castelli com quem o reitor, ele mesmo um colecionador de arte contemporânea, mantinha estreito contato.

De professora do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, e das aulas de desenho e pintura que ministrava até 1966, passei, em 1972, a repartir meus alunos com Robert Morris, o artista minimalista que todos conhecem, para um curso de extensão e atividades ligadas a intervenções no campus. Meu repertório havia mudado muito; também meu trabalho mudou. De outro lado, nesses anos que passei fora do Brasil, meus contatos com o país praticamente desapareceram. As poucas exceções foram: em Mayaguez tivemos a visita de Júlio Pacello, editor do livro-objeto de Júlio, a visita de Tomie Ohtake para fazer uma exposição na galeria do campus, a convite do reitor – e lá no Brasil, apenas Zanini.

Ele era a única pessoa que nos escrevia e respondia a cartas, e que acompanhava minha trajetória. Cada vez que eu voltava ao Brasil para visitar minha família em Porto Alegre, visitava também o Zanini aqui em São Paulo. Ele certamente viu de perto a evolução do meu trabalho e acompanhou essa transformação. Era a única pessoa que, desde sua posição de diretor do MAC, me indicava para representar o Brasil em exposições de gravura, em outros países: no Japão, na Itália etc. Foi também por meio dele que fiz contato com Tomie Ohtake. E aqui vale um parêntese porque a história é engraçada.

Quando cheguei à Universidade, o reitor sabia que eu era brasileira, e, no mesmo dia da recepção aos novos professores, ele veio, imediatamente, me perguntar por Tomie Ohtake. Eu lhe disse: “Nunca falei com ela, mas Tomie é uma artista muito importante no Brasil”. Ele havia comprado uma pintura de Tomie em uma exposição na Venezuela, e disse que queria fazer uma exposição dela na galeria do campus. Foi Zanini quem ajudou a fazer o contato. Aquele era o tempo das correspondências aéreas, então tudo exigia muito tempo. Mas o fato é que Tomie foi para Porto Rico no seu caminho para o Japão.

Acontece que ela chegou num mau momento: o reitor estava se separando de sua esposa e não podia atendê-la. Levou uma semana até que eles pudessem conversar. E, nesse intervalo de tempo, passei a conviver muito com ela. Todos os dias, depois das aulas, buscava Tomie e ela ia jantar na minha casa: a gente cozinhava e conversava. Até que um dia ela disse: “Regina, não vamos cozinhar mais. Agora vamos comer no hotel”. Jantávamos diariamente no Hilton, único hotel em Mayaguez, e isso foi muito gostoso, inesquecível mesmo. Ficamos muito amigas desde então. Esse é só um pequeno exemplo da convivência indireta com Zanini, em Porto Rico. Há muitas outras conexões que tiveram Walter Zanini como agente, essas no Brasil – a exemplo do encontro que promoveu, do Julio com o Waldemar Cordeiro, no início de 1973, na época em que Waldemar Cordeiro desenvolvia seu projeto *Arteônica* na Universi-

dade Estadual de Campinas (Unicamp), no qual Zanini achava que Júlio poderia colaborar, se estivesse no Brasil.

Zanini era uma pessoa sempre muito próxima da produção dos artistas e foi ele quem respondeu positivamente, e em primeiro lugar, quando soube que pretendíamos voltar de Porto Rico, em meados de 1973. Eu estava procurando onde fazer uma pós-graduação em artes, possivelmente patrocinada pela Universidade de Porto Rico, e quando consultei Zanini sobre o Brasil, ele se fez de desentendido porque sabia muito bem que aqui não havia ainda a pós-graduação em artes: “Venham, venham para São Paulo. Venham trabalhar, venham dar aulas na USP vocês dois”, ele dizia.

Pois voltamos ao Brasil e fomos morar perto do Aeroporto de Congonhas, um bairro onde viviam Júlio Pacello, Walter Zanini e, muito perto dali, no bairro de Moema, Tomie Ohtake. Ali, nos sentíamos em casa e cercados de amigos. A amizade foi o que sempre juntou Zanini com os artistas. E foi outro artista, muito amigo do Zanini, Donato Ferrari, então diretor das Artes Plásticas da Fundação Álvares Penteado (Faap) quem, também por intermédio de Zanini, nos encontrou e nos convidou para dar aulas. Praticamente um par de meses depois de termos chegado a São Paulo, já estávamos lecionando na Faap; e, no ano seguinte, a ECA-USP nos contratou.

Zanini era colega na Faap e na USP, e seu convívio com os artistas também docentes era, praticamente, diário. A interação entre esses polos era muito ativa, muitos de nós trabalhávamos em ambas as instituições. Quero observar que durante o período em que morei no exterior, e portanto não participei dessas manifestações e eventos, o MAC havia se transformado num lugar muito especial: um museu aberto, que compartilhava seus projetos e suas curadorias com artistas como Donato Ferrari, Tomoshige Kusuno e Amélia Toledo. Esse era o grupo de Zanini, todos artistas e professores na Faap. Ele mesmo, desde 1970, também ensinava História da Arte na Faap. A gente trabalhava muito naqueles anos. Hoje não sei explicar como conseguíamos dar tantas horas de aulas na Faap, mais as da USP,

e encima fazer pesquisa e cursar a pós-graduação. Vivíamos disso, mas sem dúvida era uma vida trabalhosa e complicada. O MAC era um museu pobre, que fazia milagres dentro da Universidade. Zanini vivia lutando por verbas e lançava mão de mil estratégias, mas tinha a colaboração dos artistas da sua convivência para fazer os catálogos: Donato Ferrari fazia os catálogos de quase todas as exposições, depois também Júlio se encarregou. As embaixadas providenciavam contatos para a realização de sessões de cinema e com doações de livros, o MAC formou uma bela biblioteca.

De meu lado, pude entender, desde o início, que a Faap era o lugar e a instância de ensino da arte onde se exerciam atividades artísticas próximas às experiências passadas na Universidade de Porto Rico, de onde eu vinha. Ali era o lugar onde os artistas conceituais estavam ensinando; não havia sequer um cavalete de pintura dentro da faculdade! Já o MAC, mesmo com sua precariedade, era uma espécie de janela para o exterior. Walter Zanini era muito bem relacionado com seus pares internacionais; viajava para encontros do Conselho Internacional de Museus de Arte Moderna, do Conselho Internacional de História da Arte e, nesses colóquios, fazia intensas trocas com aqueles que compartilhavam das suas posições, ou seja, seus pares que procuravam museus voltados não à contemplação, mas às novas participações e aos novos processos da arte, que passava, naquele momento, por processos de desmaterialização. Zanini, desde sempre, procurou favorecer esse tipo de manifestação.

Em 1973, o MAC já havia transformado as exposições de *Jovem gravura* e *Jovem desenho* numa exposição que chamou Jovem Arte Contemporânea (JAC), em que não havia a distinção de meios. As JAC foram provocativas e significaram uma nova reação da arte ante o próprio entendimento que se tinha do que é um museu. Não por acaso, foram criticadas por uma mídia muito conservadora. Mas, de fato, as JAC abriram posições muito novas, especialmente a JAC de 1972, na qual Zanini deixa a curadoria para Donato Ferrari e Rafael Buongiorno, professor de História da Arte da Faap que

havia sido discípulo de Pierre Francastel. Eles contaram ainda com a ajuda de Laonte Klawa, um designer que nesses anos ensinava na Faap. Esses curadores dividiram uma parte do museu em diversas áreas, que foram, a seguir, sorteadas entre os participantes, para nelas construírem seus próprios trabalhos. Isso criou uma bela celeuma. Em termos de radicalidade, em exposição anterior, *Acontecimentos*, Donato Ferrari havia feito um cubo de papel cheio de balões que saíam explodindo pela sala do MAC. É claro que houve intervenções de órgãos de segurança pública para saber o que estava acontecendo dentro do museu: estávamos em pleno regime militar e essas situações cutucavam a onça com vara curta.

Depois dessas JAC, e com a colaboração de Júlio, o MAC passou a se associar bastante às temáticas de arte postal. Com adesão aumentada pelo *mailing list* reforçado que havíamos trazido de Porto Rico, o museu realizou duas exposições, a *Prospectiva* (1974) e a *Poéticas visuais* (1977) que reuniam mais de duzentos artistas cada, com diferentes propostas. E essas exposições iam ficando cada vez mais internacionais – a última das JAC foi totalmente internacional, incluía Dick Higgins, Klaus Groh e muitos mais. Essas exposições de multimídia já se inseriam numa concepção de universalidade da produção, de contatos frequentes e abertura para o mundo. O MAC era aquele espaço no Ibirapuera que sempre esteve de portas abertas para os artistas. A sala do diretor nunca estava fechada; não era preciso anunciar que íamos passar por lá para conversar com ele, e mesmo que estivesse ocupadíssimo, sempre achava um jeito de conversar e ver ou receber os projetos que levávamos. Além disso, Zanini organizava muitas exposições de artistas brasileiros no exterior. Preparei uma pequena lista: a exposição *Signals, Messages and Missions* que foi aberta em Selb, e seguiu para outras cidades da Alemanha, reuniu Amélia Toledo, Artur Matuck, Carlos Pasquetti (artista de Porto Alegre), Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Júlio Plaza, Mário Ishikawa, e Paulo Portella, então um aluno da USP, e eu; ainda em 1975 a mostra *Novos e Novíssimos*, em

São Salvador, com 26 gravadores da nova geração, incluiu Claudio Tozzi, Ivald Granato, Luise Weiss, que era uma jovem estudante, também Percival Tirapelli, entre outros.

Ao compor essas representações brasileiras para exposições no exterior, Zanini misturava artistas de diversas gerações e prestigiava os estudantes que considerava talentosos, ele estava sempre atento... Nesse mesmo ano, para a *Visual Poetry International*, em Utrecht e Rotterdã, na Holanda, envia a obra *Poemóbiles* de Augusto de Campos e Júlio Plaza, além de obras de Amélia Toledo e Anésia Pacheco Chaves; eu mesma fui a artista escolhida para representar o Brasil na sala especial intitulada “O artista – o crítico”, na 11ª Bienal de Ljubljana (Eslovênia). Para a Galeria Spazio Alternativo, em Montecatini, na Itália, em 1976 ele organizou *18 artistas do Brasil*, em que Júlio e eu participamos, com Flávio Pons, Mário Ishikawa, Arthur Barrio, Carlos Zilio, Regina Vater, Anna Bella Geiger, e outros mais. Ou seja, participávamos das constantes atividades de troca e intercâmbio promovidas por Zanini, que se preocupava em levar a produção para fora daqui, tentava colocar todo mundo em contato e estava sempre aberto a essas trocas.

Com ele, aqui neste museu, fiz, em 1977, uma *performance* que depois incluí na série de trabalhos gráficos a que dei o título de *Jogos de arte*. Uma das imagens dessa série mostra uma fileira de pessoas sentadas, Zanini numa ponta da fila e eu na outra. Ele concordou em colocar todo o pessoal – funcionários, pesquisadores e mesmo artistas assíduos (Genilson Soares e Francisco Inarra); enfim, todos os que estavam no museu, naquele momento, para participar do *Jogo do segredo*. No que consistia esse jogo? Eu havia elaborado uma série de frases sobre arte, espécies e declarações que, para chegarem a Zanini, deviam passar por todos os participantes sentados naquela fila, de um em um, até ele. Entretanto, João Fonseca, o montador do MAC, era o elemento da fila que sempre quebrava “a corrente”, porque não entendia do que se estava falando, e assim a frase que chegava ao extremo onde estava

sentado Zanini era sempre muito diferente da que partira de mim, no outro extremo. A gente fez essa *performance* diversas vezes, mudando a frase. Conto esse episódio porque documenta um pouco como era esse diretor do MAC, que se dispunha a parar todas as suas atividades e sentar-se por algum tempo no final dessa fila de cadeiras, para participar do *Jogo do segredo*.

O MAC era também um lugar de pesquisa, com sua ótima biblioteca, outra possível janela para o mundo. E havia um credo a respeito da arte: o museu estava muito ligado ao terreno conceitual do pós-formalismo e se localizava, teoricamente, dentro das problemáticas das novas linguagens, das novas mídias, da imaterialidade da arte e dos meios.

Em 1974, Zanini resolveu tornar o MAC um polo de exposições internacionais de videoarte. Para tanto, o museu comprou um equipamento e abriu uma sessão de pesquisa e produção, organizada por Cacilda Teixeira da Costa e por Marília Saboya. Com isso, pôde produzir a exposição *Vídeo MAC*, que juntou as produções experimentais de diversos artistas brasileiros, e começou a interagir com núcleos similares na Argentina, especialmente o Centro de Arte y Comunicación (Cayc) dirigido por Jorge Glusberg, e núcleos europeus, onde se correspondia com Jonier Marin e outros artistas. Nesse momento, o MAC passou a ter também uma forte atividade de produção de vídeos dentro dos espaços do museu, no terceiro andar do prédio da Bienal.

Em 1977, Zanini me convidou para fazer parte do Conselho do museu. Foi a minha iniciação em conselhos de museus, uma atividade de larga duração no meu percurso. Mas durante a gestão de Zanini fiquei apenas um ano, porque em 1978 seu contrato para a direção do museu não foi renovado e terminei permanecendo no Conselho com Wolfgang Pfeiffer, que era meu orientador de tese, depois com a Aracy Amaral e, finalmente, com a Ana Mae Barbosa. Só saí do Conselho do MAC em 1993, quando voltei de um período de um ano nos Estados Unidos, para onde havia ido com a Bolsa

Guggenheim. Depois do MAC fui convidada a participar dos Conselhos da Pinacoteca, sob a direção do Marcelo Araújo, e do Masp, durante a curadoria de Teixeira Coelho.

Fiquei uns dez anos na Pinacoteca e oito no Masp. Somando tudo isso, foram realmente muitos anos nesse tipo de atividades. Penso que, de certo modo, inaugurei a presença de artistas nos conselhos de museus – algo certamente impulsionado por Zanini. Mas, com o tempo, algo mudou nesse papel. Lembro-me de que nos anos 1990, pedi ao MAM para considerar uma exposição da artista chilena Catalina Parra e simplesmente ouvi que artistas não podiam mais propor exposições para museus: agora tinham de ser os curadores. Pude entender as mudanças na cena e retirei meu pedido – mas enquanto estive em conselhos de museus, procurei fazer bem esse trabalho.

Feito esse parêntese, e ainda no sentido de mostrar Walter Zanini próximo dos artistas, vale a pena lembrar o momento em que ele, eu, Júlio Plaza e Donato Ferrari decidimos montar um centro de estudos. Achávamos que faltava densidade e qualidade no tipo de ensino do qual participávamos, na Faap e na ECA, e fomos convencidos por Dolores Helou a tentar algo diferente. Dolores Helou havia convidado Zanini a dar aulas particulares de História da Arte em sua casa, para grupos que iam viajar, e, um dia, chamou a mim, a Donato e a Júlio, com Zanini, para conversar. Aproveitou para nos dizer que éramos muito competentes, mas que éramos muito mal pagos, que ganhávamos menos que a pessoa que servia cafezinho para nós naquela noite, e se ofereceu para montar conosco uma escola, um centro de estudos. Gostamos da ideia e fizemos isso, mas Dolores Helou ficou conosco apenas um mês e pouco, enquanto nós, de toda forma, seguimos com o Centro de Estudos Aster, uma aventura muito especial que durou três anos.

O Centro de Estudos Aster funcionou de 1978 a 1981 numa antiga casa de Donato Ferrari, na Rua Cardoso de Almeida, em Perdizes. Reformamos a casa e montamos alguns ateliês onde todas as pessoas inscritas podiam desenvolver projetos e usar as dependên-

cias do centro por períodos estendidos. No folheto de apresentação do Aster, lia-se que o Centro de Estudos tinha por fim a formação teórica e teórico-prática das artes visuais, da história e da teoria da arte, além de atividades orientadas em ateliê. O Aster reuniu o melhor da nossa produção e do nosso pensamento naquele momento: Nelson Leirner, Ana Mae Barbosa, Vilém Flusser, Décio Pignatari, e muitos outros foram convidados a fazer palestras. Apesar de ter sido um sucesso, chegando a reunir mais de cem alunos, o centro terminou fechando porque nós éramos totalmente incompetentes para gerenciar a parte administrativa.

Já me aproximando do final desta fala, queria falar da participação de Zanini, como curador, nas Bienais de 1981 e 1983. Ele foi convidado para a Bienal de 1981 apenas uns meses antes da sua abertura – e estava no Aster no momento desse convite. Foi corajoso da parte dele aceitar, porque as condições da Bienal eram muito difíceis. Ainda assim, conseguiu montar uma Bienal muito nova e interessante. Uma marca muito importante do seu trabalho como curador foi a presença de seus amigos artistas no processo: Júlio e Donato fizeram os catálogos; Júlio fez curadorias de arte postal e de videotexto, Jorge Carvajal (arquiteto e professor na Faap e na ECA) se encarregou da montagem e os alunos da Faap fizeram parte das monitorias. Como a Bienal não tinha dinheiro para hospedar artistas, eu mesma fui muitas vezes buscá-los no aeroporto e depois alguns deles se hospedavam na minha casa. Tudo tinha um quê de mutirão. Apesar de não ter tido apoio da crítica brasileira, a Bienal foi muito bem recebida internacionalmente e algumas das posições adotadas – como as analogias de linguagem e não divisão dos artistas por países – já apareceram na Bienal de 1981 e foram adensadas na edição de 1983. As duas Bienais foram, finalmente, muito bem sucedidas.

Dois anos depois dessas Bienais, em 1985, Zanini passou a ocupar o cargo de diretor da ECA e me indicou para substituí-lo na chefia de Departamento de Artes Plásticas (CAP), que praticamente havia

formado no final dos anos 1960. Deixamos então a Faap – não só nós, mas diversos professores – porque era preciso dar consistência ao Departamento, com seus professores doutores contratados em tempo integral para docência e pesquisa. O CAP já havia implantado seus programas de pós-graduação e nossa missão, ali, era consolidar as artes dentro da Universidade, uma coisa sempre muito difícil.

Nessa época eu ia bastante a Brasília, com Zanini, onde a outra “missão” era criar e consolidar áreas de pesquisa voltadas às artes dentro da Fapesp e do CNPq; igualmente, estivemos com muitos outros pesquisadores, envolvidos na criação da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas (Anpap). A grande utopia de Zanini era criar, dentro da Universidade, um Instituto de Artes. Mas esse projeto foi sempre bombardeado, dentro da própria ECA-USP. Um dos trabalhos interessantes que ele fez como gestor e curador enquanto era diretor da ECA foi o evento *Sky Art*, realizado em parceria com o Massachusetts Institute of Technology (MIT) e centrado em operações de *slow scanner*, para uma transmissão via satélite, de imagens que chegavam muito lentamente. Hoje, fazemos isso instantaneamente nos nossos *scanners* domésticos e dispositivos digitais, mas estou falando de 1986, quando isso foi comovente.

Finalmente, quero falar do que Zanini fez intensivamente nos seus últimos anos: ele se dedicou profundamente à sua pesquisa sobre os novos meios, a desmaterialização da arte e os novos meios, para escrever um livro que parecia interminável. Esse texto, validado por órgãos de apoio a pesquisa (CNPq e Fapesp) começou focado na videoarte no Brasil, e logo passou para o espectro internacional e aí se expandiu muito, por todas as áreas da arte-processo, conceitual e até do cinema experimental. Ele, que nunca foi muito sociável – nunca teve muita vivência social fora do seu trabalho –, passou a não aceitar mais qualquer convite porque tinha de ficar terminando seu livro! Mas o livro era mesmo interminável, porque ele sempre atualizava e agregava mais ao texto, e se sentia muito culpado de não concluir a pesquisa. Quando Zanini faleceu, Neusa,

sua esposa, me disse: “Regina, é você que tem de cuidar para que esse livro seja publicado”. Fiquei assustada com a responsabilidade que ela me jogava no colo, mas respondi que sim, eu precisava tentar fazer isso. Felizmente, o Itaú Cultural patrocinou a edição, que partiu de um manuscrito de seiscentas páginas. O livro é, de fato, um trabalho notável, de grande valia para que se entenda a história da arte contemporânea internacional e as questões da desmaterialização e das novas tecnologias (Zanini, 2018).

Ainda envolvendo o falecimento de Zanini, há outra coisa a contar e que envolve a mostra de videoarte do MAC no MIS, em 1978, onde se havia exibido um vídeo meu. Havia ido diversas vezes ao MIS para ver se recuperava aquela fita de vídeo, obra da qual só tinha um fotograma. Mas o museu sempre dizia que não tinha mais em seu acervo o material daquela exposição e eu sempre estranhava essa resposta, porque não se tratava apenas do meu vídeo, mas do material de Carmela Gross, de Anna Bela Geiger, de artistas japoneses, de Gastão de Magalhães etc. Pois nesse dia da morte de Zanini em que me pediram para cuidar do livro dele, Cristina Freire, a quem eu contara a história do vídeo perdido no MIS me disse: “Vai lá e exige seu vídeo de volta” (Zanini, 2018). Fiquei convencida.

Voltei ao MIS poucos dias depois e ouvi a mesma coisa: que não havia esse material no acervo, mas finalmente ouvi que a única coisa que tinham registrado com o título do meu vídeo, *Videologia*, era uma palestra que eu havia feito na ocasião. Mas eu nunca fizera palestra com esse título. Encurtando a história, finalmente me trouxeram uma caixa, que estivera guardada em geladeira do museu por 35 anos – e estavam lá todos os vídeos!

Foi uma descoberta incrível. Os vídeos, é claro, tantos anos depois, não funcionavam mais. Eles foram devolvidos ao MAC e eu e Tadeu Chiarelli, então diretor do MAC e professor de artes plásticas da ECA, que íamos viajar para a Espanha por diferentes motivos naquele período, conseguimos dividir aqueles vídeos entre os dois, para transportá-los pessoalmente a Barcelona, pois com a infor-

mação e ajuda do artista Antoni Muntadas conseguimos localizar um equipamento compatível em Barcelona e acesso a uma oficina técnica capaz de transcrever os vídeos. Foram todos digitalizados, trazidos da Espanha na bagagem da artista amiga Juliana Serri e estão de novo na coleção do MAC. Isso foi, para mim, um resgate muito especial e espécie de coroamento do trabalho de Zanini, pois o abandono dos vídeos no MIS, pelo MAC, coincidia com sua saída da direção do museu, durante o período daquela exposição.

Bom, ainda para relatar como era essa proximidade dos artistas com Zanini, digo que ele estava convencido de que um estudioso de História da Arte também precisava entender a produção dos artistas e visitava, frequentemente, os ateliê e as salas de aula. Respeitava muito os alunos e tinha um bom humor impressionante – conseguia rir muito dele mesmo! Era muito engraçado isso, Zanini contava histórias, piadas dele mesmo. Vou contar uma que considero especial.

Zanini falava sempre para os alunos que eles tinham de sair do Brasil, pois tinham muita consciência do quanto era precário e amadorístico o ambiente brasileiro. Ele punha na cabeça dos alunos que a formação não estaria completa se não viajassem. Contou que um dia, estava num voo e a aeromoça se aproximou: “Professor Zanini”. Era uma ex-aluna da FAAP. Ele perguntou então: “Mas você, você virou uma aeromoça?”. E ela respondeu: “O senhor falava tanto que tinha que viajar. Foi esse meu modo de viajar, de conhecer o mundo”. Ele achava aquilo muito engraçado e sempre contava essa história. Era um modo de se divertir consigo mesmo.

Zanini era uma pessoa muito especial, muito humana e com uma imensa capacidade intelectual. Não tinha meias palavras; ia sempre direto ao ponto: uma pessoa da maior integridade.

REFERÊNCIA

ZANINI, W. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Org. Eduardo de Jesus. São Paulo: Martins Fontes, 2018.