

ARCHIVO

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

CIRCUITOS EXPOSITIVOS,  
DIGITALES Y COMERCIALES  
DEL DOCUMENTO

CRISTINA FREIRE  
MARÍA C. GAZTAMBIDE  
DIEGO FLORES MAGÓN  
MÓNICA MAYER  
FRANCISCO REYES PALMA  
SOL HENARO  
GUSTAVO BUNTINX  
PILAR GARCÍA  
JULIO GARCÍA MURILLO  
GIACOMO CASTAGNOLA  
MARTHA WILSON  
CARLA STELLWEG  
ANA GARDUÑO  
RICARDO OCAMPO  
HENRIQUE FARÍA

COORDINACIÓN

JOAQUÍN BARRIENDOS  
SOFÍA CARRILLO HERRERÍAS



ISBN 978-607-97605-3-3

Archivos fuera de lugar

Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento

Cristina Freire  
María C. Gaztambide  
Diego Flores Magón  
Mónica Mayer  
Francisco Reyes Palma  
Sol Henaro  
Gustavo Buntin  
Pilar García  
Julio García Murrillo  
Giacomo Castagnola  
Martha Wilson  
Carla Steilweg  
Ana Garduño  
Ricardo Ocampo  
Henrique Faría

Coordinación  
Joaquín Barriandos  
Sofía Carrillo Herrerías

Edición  
Sol Aréchiga Mantilla  
Sofía Carrillo Herrerías  
Nicolás Pradilla

Corrección de estilo y traducción  
Sol Aréchiga Mantilla

Revisión y cotejo  
Sandra Sandoval

Diseño y maquetación  
Nicolás Pradilla

Impresión  
Offset Rebosán

Papel  
Snowcream 60 g

Tipografía  
Gothic 720

ISBN: 978-607-97605-3-3



LICENCIA DE PRODUCCIÓN DE PARES

Usted es libre de compartir, copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra y hacer obras derivadas.

Bajo las siguientes condiciones

Atribución Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciantes (pero no de manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).

Compartir bajo la misma licencia Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a ésta.

No capitalista La explotación comercial de esta obra sólo está permitida a cooperativas, organizaciones y colectivos sin fines de lucro, a organizaciones de trabajadores autogestionados, y donde no existan relaciones de explotación. Todo excedente o plusvalía obtenidos por el ejercicio de los derechos concedidos por esta licencia sobre la obra deben ser distribuidos por y entre los trabajadores.

Al hacerlo, acepta lo siguiente

Renuncia Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Dominio público Cuando la obra o alguno de sus elementos se halle en el dominio público según la ley vigente aplicable, esta situación no quedará afectada por la licencia.

Otros derechos Los derechos siguientes no quedan afectados por la licencia de ninguna manera:

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior;

Los derechos morales del autor;

Derechos que pueden ostentar otras personas sobre la propia obra o su uso, como por ejemplo derechos de imagen o de privacidad.

→ [endefensadelsl.org/ppl\\_es.html](http://endefensadelsl.org/ppl_es.html)

Taller de Ediciones Económicas, 2017

Taller de Ediciones Económicas es una editorial sin fines de lucro que forma parte del Taller de Producción Editorial dentro de la Cooperativa Cráter Invertido. t-e-e.org

Impreso y hecho en México.

Se tiraron 500 ejemplares en los talleres de Offset Rebosán. Acueducto 115, Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México

# ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE MUSEOS, REDES Y EL LEGADO DE WALTER ZANINI EN BRASIL

CRISTINA FREIRE

Creo que hablar del archivo, hablar de museos, es una experiencia que se mezcla con mi propia vida porque he estado más de veinte años trabajando con el museo universitario. En esa trayectoria, ya un poco larga, tuve que inventar instrumentos y convocar artistas para poder crear un campo de investigación. De ese campo de investigación surgieron muchas otras personas que forman parte de esa historia. Una de ellas es Walter Zanini.

Walter Zanini (1905-2013) fue el primer director del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Él inventó ese museo. Formó parte de una generación en Brasil que no estaba pensando en dirigir instituciones, sino en crear un país, inventarlo desde la nada. En 1963, llamado por la rectoría de la universidad, creó un museo de arte contemporáneo público y universitario.

¿Cuál es el sentido de pensar el conjunto de acciones realizadas por Zanini? Me parece fundamental no apelar al archivo como algo estático y movilizarlo en el presente para que se transforme en relaciones a partir de la historia que el archivo guarda.

CUSTODIAR EL FUTURO

Este texto parte del prefacio de un libro que organicé sobre los escritos de Walter Zanini,<sup>1</sup> que es parte de un proyecto más amplio en el que justamente estoy intentando colocar en el mismo plano de valoración trabajos contemporáneos, trabajos experimentales y conceptuales que fueron hechos en los años sesenta y setenta, los cuales no podrían ser comprendidos dentro de la lógica museológica si no se crean dispositivos teóricos e instrumentales para que puedan ser asimilados, para traerlos al interior de la institución y crear relatos más amplios de la historia del arte. Zanini imaginaba que el museo no debería ser un lugar estático, sino completamente dinámico, donde la experimentación de los artistas formara parte de la propia institución. ¿Cuál es el lugar de experimentación hoy? Me parece que no está dentro del museo —porque el museo está dentro de un circuito—, sino en las prácticas artísticas, porque éstas ocupan otros espacios. El museo puede buscar traerlas hacia adentro en algunos casos.

Quiero hablar sobre el lugar de la investigación: cómo la cercanía con la práctica artística, con el trabajo de los artistas, impulsa otro tipo de relación con lo sensible del arte, la invención de otros campos de estudio, de otros campos de investigación? En el trabajo sobre Zanini, del que voy a hablar, se incluye una investigación de las prácticas artísticas de los años sesenta y setenta, las cuales colocaron al museo como polo irradiador, como núcleo de intercambios fundamentales, con la figura de Zanini como un receptáculo afectivo entre personas que muchas veces no se conocían personalmente, pero que estuvieron vinculados por una red de intercambio donde la solidaridad, y no el mercado, era la base. Así, el museo universitario y público se coloca hoy en este lugar, es un “foco de resistencia”; un foco donde la solidaridad o el interés libre por la investigación descubierta es lo que moviliza a estudiantes, artistas, maestros y a todos. De esa manera, el museo se propone como un laboratorio. La idea del museo-laboratorio que Zanini propuso parece surgir nuevamente.

El texto que sigue se conecta con un proyecto de Joaquín Barriendos y otros sobre los archivos de Juan Acha, así como con un proyecto mayor que teníamos en principio con la Red Conceptualismos del Sur. La idea es hacer una cartografía de aquellos críticos de nuestro continente que son poco conocidos dentro del mismo. No estamos muy conscientes de muchos de ellos, quienes colaboraron inmensamente dentro de la producción de la práctica crítica en el continente, y existe la necesidad y la urgencia de hacerlo. Museos en red: Walter Zanini y el MAC USP es una convocatoria abierta para todos aquellos que trabajan dentro de este campo.

Existe cierta narrativa de la historia del arte que se configura en los museos y las universidades, que a su vez, se inscriben en la dinámica geopolítica del sistema del arte. En su libro *Art Power*, Boris Groys advierte de qué modo el *global media market* dominante en las sociedades contemporáneas carece de memoria histórica y cómo el museo público se mantiene, o debería mantenerse, como un repositorio distinto a esta lógica dictada por los medios de comunicación y el mercado. Una expectativa de tales características indica una *praxis* museológica atenta a lo demás, al mismo tiempo que sugiere una reterritorialización como estrategia política. También es importante pensar que la idea aquí no es reverenciar a una persona que realmente tiene una trayectoria muy notoria, sino atender a su potencia crítica y a las acciones que emprendió y que hoy heredamos, como actualizar la idea del museo-laboratorio y del archivo de arte-documento. ¿Qué es el arte?, ¿qué es el documento? Muchos de los trabajos de los años sesenta y setenta desafiaban el paradigma modernista, las definiciones de lo que es obra de arte, la obra única, la autoría revelada y todas esas cuestiones que tenemos en el imaginario general o social sobre lo que se denomina obra de arte.

Zanini trabajó directamente conmigo en el proyecto de sus escritos. Al trabajar con la colección del museo, vi que era necesario profundizar dentro de la metáfora de la arqueología y no estar sólo con las obras y los documentos, sino buscar la dinámica que permea todo eso. Hace ocho o diez años le dije que quería recoger sus escritos. Había publicado en periódicos y escrito relatorías, pero no había un libro publicado con sus escritos, sólo varios textos dispersos. Me dijo que podía hacer el

1 Cristina Freire (ed.), *Walter Zanini: Escrituras Críticas* (São Paulo: Annablume Editora/MAC USP, 2013).

libro y que le gustaría participar, pero puso la siguiente condición: quería leer todos los textos de nuevo y reescribir sin prisa. Tuve que aceptarlo y pasaron casi ocho o nueve años hasta que finalizamos el proyecto, que coincidió con su fallecimiento pocos meses después. Publiqué el libro y realizamos una exposición.

En la exposición *Por un Museu Público. Tributo a Walter Zanini* en el MAC USP (2013), lo que me interesaba era analizar cómo resulta fundamental para concebir el eje estructurador del pensamiento de vanguardia para los museos en Brasil y, más ampliamente, en Latinoamérica. Zanini fue director del MAC USP entre 1963 y 1978. Desarrolló actividades en torno al cine, la música, la arquitectura y el video, de las que hablaré más adelante. En esos años, el museo se consolidó como un polo nacional e internacional para los artistas y como el potente núcleo de una red de intercambio internacional entre éstos. De esa época es la Colección conceptual del museo, que se consolidó con los trabajos enviados por los artistas que conformaban esta red. Felipe Ehrenberg fue uno de ellos.

La acción de experimentación curatorial pionera de Zanini indica claramente el decisivo papel que él desempeñó en el sistema cultural<sup>2</sup> y también su preocupación por establecer parámetros académicos y críticos, así como principios curatoriales y museológicos que resultarían determinantes para la inserción de las prácticas artísticas contemporáneas en el contexto de los museos y exposiciones en Brasil. Algunas características son fundamentales para poder considerar al MAC USP como museo experimental en esas décadas. Primero, el concepto de red como principio operativo, el museo como lugar de creación, y por consiguiente, el incentivo para la actividad de los artistas dentro de la institución; después, el impulso de las nuevas tecnologías de la época, es decir, el videoarte, lo que generó la apertura para un coleccionismo multimedia en el museo. Las iniciativas llevadas a cabo en el MAC USP

fueron trasladadas a otros contextos porque Zanini fue el comisario de las dos primeras bienales de São Paulo que se dieron con la apertura política en 1971 y 1973. Traslado todas sus experiencias en el museo a la bienal. En 1973, por ejemplo, hay un núcleo de arte postal, exposiciones de libro de artista y de video.

Las muchas redes anónimas e impersonales que hoy en día conectan y movilizan comunidades en cuestión de segundos difieren mucho de aquellas que se nutren de relaciones personales y profesionales bien definidas como las que Zanini se esforzó por construir en esa época. De entre las iniciativas que emprendió para el establecimiento de redes destaca el impulso para la creación de la Asociación de Museos de Arte de Brasil. Esta asociación promueve el trabajo de investigación en archivo. También impulsó la organización de exposiciones itinerantes por el interior del país, pues no creía que debieran estar sólo en las grandes ciudades, en São Paulo y Río de Janeiro. Él pensaba que en todas las ciudades de un país como Brasil se deberían poder ver estas exposiciones y creó las condiciones para ello.

La idea de las exposiciones itinerantes culminaría con el proyecto del Tren de arte, el cual trabajó en conjunto con la arquitecta Lina Bo Bardi. Éste consistía en un ferrocarril que circularía por la red ferroviaria llevando exposiciones por el interior del país. También incluía un pequeño espacio para que los profesores viajaran a cada ciudad y en el que realizarían conversatorios sobre las mismas. Sin embargo, este proyecto no se realizó, debido a que comenzaría en diciembre de 1968, durante la peor época en Brasil debido a la censura y la represión política.

Unos años después, en 1972, durante la Conferencia de directores de museos de arte del hemisferio en el Metropolitan Museum of Art, y bajo el interés común de generar discursos sobre la historia del arte no colonizado, se reunieron los directores de varios museos de Argentina, Canadá, Chile, Colombia, Estados Unidos, México, Venezuela y Uruguay. En esa reunión Zanini propuso la creación de una asociación latinoamericana de museos de arte, pero dados los objetivos políticos de Estados Unidos, en plena Guerra Fría, la iniciativa de una asociación de este tipo no tenía cabida en la agenda de los anfitriones. Una década después,

2 Sobre el concepto de sistema cultural véase Juan Acha, *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979) y Juan Acha, *Arte y sociedad. Latinoamérica: el producto artístico y su estructura* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981). [N. de las E.]

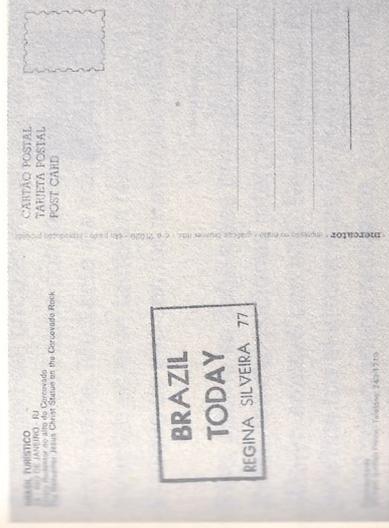
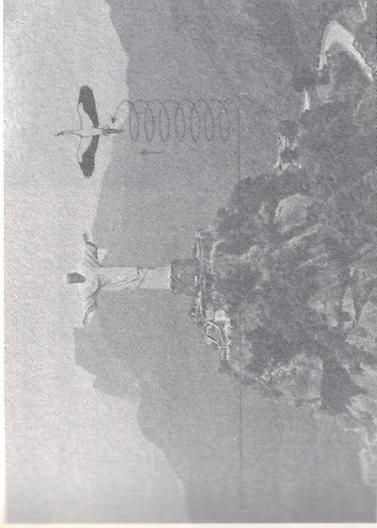
con el fin de implementar una zona estratégica capaz de aunar intereses comunes, Zanini, como comisario de la XVI Bienal de São Paulo (1981), propuso hacer una asociación de bienales internacionales. El archivo sobre este proyecto tiene millones de cartas que tratan de congregar y establecer relaciones. También en este caso sólo hubo una reunión. Aunque muchos de sus proyectos no se concretaron, impulsó una red activa entre los artistas, convirtiendo al MAC USP en un punto de referencia internacional y lo incluyó en el circuito de los intercambios artísticos de arte correo.

Como crítico teorizó mucho sobre arte correo, en 1977 escribió:

El arte correo se puede considerar como uno de los fenómenos internacionales más extraordinarios de los nuevos lenguajes y se incluye entre los aspectos más sugerentes de la tendencia al no-objeto y al anonimato que caracteriza muchas de las realizaciones artísticas contemporáneas.<sup>3</sup>

Veamos dos ejemplos interesantes. Por un lado tenemos a Regina Silveira que es una artista brasileña que trabaja mucho con la idea de proyección de monumentos. Crea instalaciones con monumentos buscando proyecciones de sombras y luces. Esta idea empieza en una postal. Si las postales están apartadas de todo el conjunto de obra, no se le ve conexión, pero aquí hay toda una línea de pensamiento de creación intrínseca. Por su parte, Regina Vater estableció relaciones con los poetas concretos, de manera específica, con Augusto y Haroldo de Campos, así como con Décio Pignatari. Toda su investigación sobre la poesía concreta empieza cuando conoce la obra de Augusto de Campos por medio de una amiga que le muestra una copia del poema "Lixo / Luxo" y ella empieza a fotografiar la basura (*lixo* significa basura y *luxo*, lujo).

3 Walter Zanini, "A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional", en *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. Cita tomada de Cristina Freire, "Museos en red: la dialéctica impecable de Walter Zanini", en *Arte y Parte* 111 (junio-julio 2014), 50.



Regina Silveira, *Brazil Today*, 1977, tarjeta postal, 10 x 15 cm. Acervo MAC USP.



Regina Vater, *Land(e)scape NY 74*, 1974, tarjeta postal, 10 x 15 cm.  
Acervo MAC USP.

Zanini se da cuenta de cómo la postal está ligada a todo un camino de investigación. Pareciera banal dentro del paradigma modernista; un síntoma es el hecho de que esta colección estaba apartada en el museo. Con la introducción definitiva de diversos medios de reproducción como las fotocopias y el fax, se amplía y se materializa el concepto de red en el ámbito expositivo. Esos trabajos viajaron a São Paulo gracias a las convocatorias para exposiciones. Los artistas los enviaron con la intención de exhibirlos y es así que las exposiciones son una especie de fotografía de la red y de sus participantes. Nada fue adquirido, fue simplemente un intercambio, son las respuestas a la convocatoria que emitía Zanini.

Al margen del circuito oficial, resulta interesante investigar la relación de América Latina con los países de Europa del Este, cuya presencia fue muy fuerte. Mediante los intercambios de arte en red que fomentó Zanini, se establecieron también relaciones con artistas de otras latitudes. Ejemplo de ello son los materiales de Krzysztof Wodiczko.

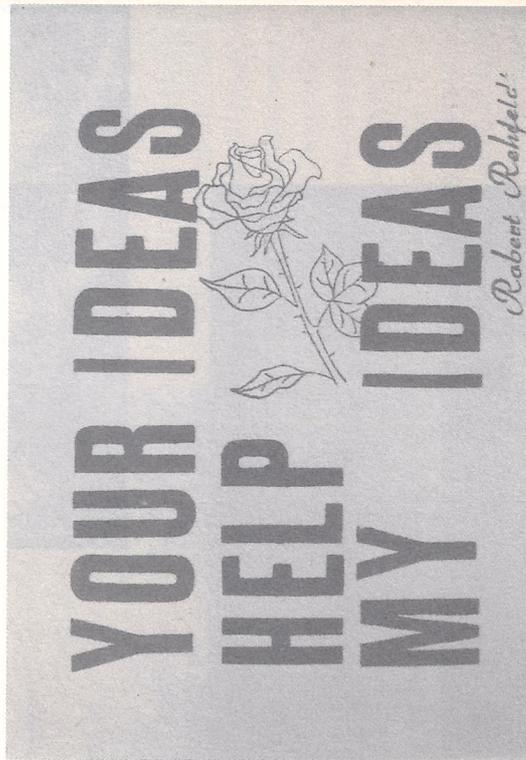
Pero, ¿cómo se llegó a ese principio del arte correo, de las convocatorias, las exposiciones internacionales y el uso de listas de artistas? ¿Quién empezó con eso? No empezó en Brasil. El que comenzó esta práctica fue el artista español Julio Plaza, quien vivía en Puerto Rico en 1972 como artista residente, junto con Regina Silveira. Plaza realizó una exposición-convocatoria en el campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico que se llamó *Creation/Creación* y ahí constituyó la primera gran lista de artistas que se convirtió en el pasaporte para que Zanini lo habilitara como colaborador en el MAC USP. Plaza ayudó a Zanini en muchas exposiciones. Juntos, organizaron *Prospectiva 74* y *Poéticas visuais 1977*, las cuales fueron referentes importantes durante ese periodo.

El impulso al sistema de intercambio artístico parece una estrategia bien pensada, bien armada, una manera de internacionalizar el acervo contemporáneo y ampliarlo a pesar de los escasos recursos con los que contaba el museo. Así, la estrategia de Zanini consistió en crear una red potente de intercambios. Llevó esa experiencia a la Bienal de São Paulo de 1981, de la que fue curador, y en la que organizó el núcleo de arte correo. De esas iniciativas tenemos trabajos y participaciones de artistas



Krzysztof Wodiczko, *Vehicle*, 1973. Acervo MAC USP.





Arriba. Portada del catálogo *Prospectiva 74*, 1974.  
Acervo MAC USP.

Abajo. Roberto Röhfeld, *Your ideas help my ideas*, s/f, impresión offset. Acervo MAC USP.

que estaban activos en esa red desde todo el mundo. Robert Röhfeldt, por ejemplo, enviaba mensajes de solidaridad desde Alemania Oriental en sus postales.

Otro ejemplo es Isidoro Valcárcel Medina, un artista muy interesante que vive en España, pionero del conceptualismo en ese país y que no acepta que su obra sea asimilada por instituciones. Es curioso, tenemos trabajos suyos y la historia del archivo revela lo que pasó. Valcárcel Medina quería conocer América del Sur, así que puso algunos trabajos suyos en la maleta y viajó hacia el sur desde Madrid. Llegó a Brasil y propuso exponer su trabajo en el museo para establecer una relación. Tenemos un conjunto de sus trabajos, entre ellos, un libro transparente con hojas de acetato cuyas palabras se asocian mediante la proyección de su sombra. El experimento consistía en construir un diccionario que reflejara la experiencia de las fronteras de la lengua. Valcárcel se sentaba en el museo y pedía a los visitantes que escribieran alguna palabra que les interesara; la que fuera. Y así fue construyendo ese diccionario muy personal. El segundo trabajo que realizó en São Paulo consistió en quedarse frente a un punto importante de la ciudad. En una nota de periódico se mencionó que al artista le gustaría conocer la ciudad y esperaba que alguien pudiera mostrársela. Nadie apareció. Tuve la oportunidad de entrevistarlo en Madrid, donde me contó lo anterior mientras sosteníamos fragmentos del periódico.

Todo lo que sucedió con Valcárcel Medina surge de la posibilidad de reconstruir el archivo como una memoria activa, viva. Hay otros ejemplos, como el Colectivo de Arte Sociológico, el cual también tiene una presencia muy fuerte dentro del territorio del archivo, así como el Museo Invisible, según lo atestiguan la intensa actividad epistolar y los boletines informativos que Zanini publicaba sistemáticamente. Es interesante notar que él era historiador de formación, entonces, escribía las cartas con la idea de mantener una copia en el archivo. Toda la correspondencia está en copias.

La idea de repensar este archivo se sitúa en la dinámica de un museo vivo y de un archivo que debe ser activado incesantemente por la investigación. Por un lado, actualizar y ampliar un acervo con este enfoque





Evento en el marco de la exposición *Ambiente de Confrontação*, 1972. Acervo MAC USP.

La propuesta de la *VI Jovem Arte Contemporânea* de 1972, la más radical de todas y en la que todo el espacio del museo se dividió y se sorteó entre los inscritos, se remonta a 1969, cuando durante un congreso en Bélgica organizado por el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Arte Moderno, los participantes visitaron el taller de Marcel Broodthaers, en el que éste había instalado su *Musée d'Art Moderne, Département des Aïgles*. Zanini, junto con los demás visitantes, se impresionó con la instalación de todas las cajas de transporte vacías que conformaban el espacio de la exposición en la propia casa del artista, en su espacio de vida. Al transformar su estudio en museo, Broodthaers condensó la producción y la recepción, revelando la interdependencia y llamando la atención sobre la determinación ideológica de la separación.

En el catálogo de la *VI Jovem Arte Contemporânea* se puede leer sobre cómo los distintos espacios en los que fue dividido el museo fueron sorteados entre los participantes y cómo los espacios podían ser permutados, intercambiados o vendidos. Todo podía pasar entre los artistas que estaban inscritos en la exposición. Esa posibilidad de confrontación, colaboración y/o permuta, además de generar un debate continuo entre los participantes, concretó la autoría colectiva de esa exposición, lo que es importante y fundamental, ya que materializó en 1972, durante el régimen militar, un ejercicio de libertad en pleno.

Las publicaciones de artista fueron impulsadas por Zanini en las convocatorias de exposiciones como *Poéticas visuais* y otras de 1977. La categoría de publicación de artista se ha empleado ampliamente para distintos tipos de obras reproducibles. Cabe recordar que las publicaciones con formato de periódicos y de revista guardan una estrecha relación con la historia de las vanguardias. A principios del siglo XX se difundieron manifiestos en dichas publicaciones. A menudo ignoradas, las revistas constituyen un espacio privilegiado de exhibición de obra para el arte contemporáneo. Recordemos que *La fuente* de Marcel Duchamp, por ejemplo, fue mostrada públicamente por primera vez en las páginas de la revista *The Blind Man*, en mayo de 1917.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *The Blind Man* fue editada por el propio Duchamp con el apoyo del coleccionista Walter Arensberg. [N. de las E.]

En este sentido, vale la pena mencionar la fuerte presencia que tuvo Dick Higgins en el museo. Zanini lo invitó más de una vez para que expusiera de manera individual en Brasil. Todas sus publicaciones se mostraron en el MAC USP, así como las de Beau Geste Press de Felipe Ehrenberg, Martha Hellion, David Mayor y Chris Welch, para hablar de las publicaciones generadas por el grupo de artistas asociados a Fluxus. Las publicaciones hoy generan un conflicto, una tensión, en el trabajo dentro del museo, pues está claro que generan tensión con el paradigma modernista. Las publicaciones promueven otro tipo de punto de vista más allá del paradigma moderno de la autenticidad, la singularidad y la autonomía del arte que aún prevalece en los museos. Las publicaciones de artistas sugieren una transividad entre documentos y obras. Esa premisa tiene consecuencias en la crítica de arte y es evidente en la forma en que un museo piensa su estructura operativa; esto da cuenta de cómo el legado de Zanini ha impactado el trabajo contemporáneo del museo. Entre tanto, esta transividad entre documentos y obras implica en última instancia una idea de fusión de las colecciones. Ésta es la razón de por qué trabajo con publicaciones de artistas: no están en la bodega de reserva de obras modernas, ni están en el archivo. Se ubican en un lugar de transición que se encuentra en ambas partes al mismo tiempo. Ésta es la fisura por la que entra una nueva lógica del museo moderno.

La ampliación del significado del documento y su articulación a través de las prácticas artísticas en relación constante con las demás áreas de investigación permitieron a Zanini reflexionar sobre las estructuras externa e interna adecuadas para un museo de arte contemporáneo. En el texto "Os museus e os novos meios de comunicação" escribe:

Entre las funciones de los museos está la constitución de acervos como los que comprenden las formas audiovisuales que recientemente han experimentado un gran desarrollo, los múltiples vehículos de comunicación de la idea por el texto y la imagen o por el empleo del cuerpo [en 1976, Zanini hablaba sobre la necesidad de promocionar otro tipo de museo y el desarrollo interdisciplinario]. [...] Un museo no podrá prescindir



Vista de la exposición *Acontecimentos*, 1972. Acervo MAC USP.

de la contribución de antropólogos, de sociólogos, de psicólogos y otros científicos.<sup>8</sup>

Es interesante señalar que en este texto, Zanini utiliza de manera pionera los términos *hardware* y *software*. El primero para hacer referencia a la estructura física del museo y el segundo a su programa.

Zanini también creó un espacio de video, un espacio de experimentación, porque entendía que los artistas necesitaban un lugar de creación, y buscó recursos para comprar equipo de video.

En esa época, Jonier Marín, un artista colombiano que vive en París, tenía una presencia muy fuerte en la red de artistas. Marín propuso un proyecto que se llamó *Videoport*, que integraba el arte correo con el video. Invité a artistas de diferentes partes del mundo para hacer un proyecto de cinco minutos de video, a ser realizado por otro artista en el museo de São Paulo, utilizándolo como el núcleo operador. Diecisiete artistas enviaron sus proyectos por correo, que se grabaron en una cinta de video. El catálogo es increíble, está todo en una cajita de cerillos.

Cuando organicé la exposición de homenaje a Zanini, me pareció fundamental mostrar ese trabajo, así que empezamos una investigación como de detectives para buscarlo. Era complicado porque fue hecho en 1977 y en 1978 Zanini salió del museo y, con él, todos sus trabajos más experimentales, sus proyectos más radicales. Los videos se deshacen o simplemente desaparecen. Pensaba que ése era un proyecto que debería estar en el homenaje. Traté de contactar a los artistas que pensé que podían saber algo. Regina Silveira trató de buscar sus propios videos y descubrió que el Museo de la Imagen y Sonido (MIS) en São Paulo tenía una cinta que no sabía qué era, y que tal vez podría contener ese video. Sin embargo, en Brasil no teníamos los recursos técnicos para transferir la cinta a digital, porque era una cuestión técnica muy complicada, pues el equipo que se había utilizado era un tipo específico de los primeros *portapak*s. Conversando con los artistas sobre dónde podríamos encon-

trar un lugar para hacer la migración y saber si en la cinta estaba ese video, conseguimos un lugar en Barcelona con la ayuda de Antoni Muntadas. Al final, recuperamos el video y pudimos ver otra vez *Videoport*, 40 años después.

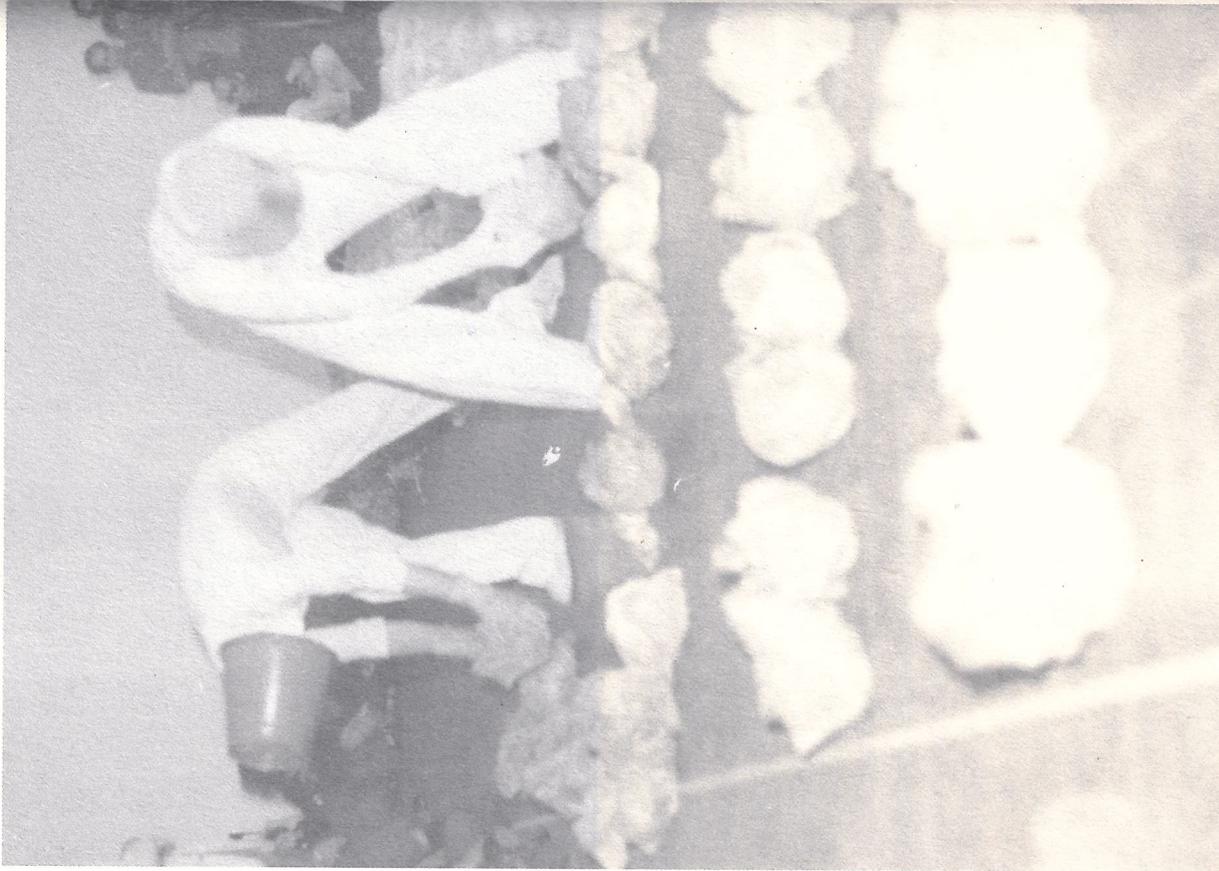
La cinta se mostró primero en el MIS. Se reunió este video con el resto de los proyectos que incluyó Zanini originalmente y después viajó a la Galería Henrique Faria en Nueva York. Este trabajo es interesante porque conecta redes internacionales con relaciones del pasado y el presente de los artistas que fueron cómplices en esa historia.

Al espacio experimental del MAC USP, Zanini invitó a Marta Minujín para hacer una acción que llamó *Arte Agrícola em Ação*.

Cuando empecé el trabajo de los performances, fui a buscar a los funcionarios más antiguos del museo para que me contaran de memoria cuál era el recuerdo más fuerte y me relataron el performance de Minujín, no por la artista sino por los repollos, porque todo el espacio del museo estaba cubierto de repollos. Minujín caminaba sobre los repollos cantando un mantra: "Arte agrícola en acción..." y todo eso. Después llevaron los repollos a las favelas más cercanas al museo. Toda la acción había sido fotografiada por Gerson Zanini, quien fotografió todo informalmente, tratando de registrar las acciones. Estas ganaron últimamente mucha visibilidad al entrar en un circuito más amplio de divulgación.<sup>9</sup>

En resumen, la praxis museológica y el comisariado de Walter Zanini, su compromiso académico y su distanciamiento de las injerencias externas, tanto por parte de la censura dictatorial entonces vigente, como de las presiones del mercado, se vuelven cada día más ejemplares. La presencia de sus ideas en las redes de relaciones que estableció en el medio artístico y que permitieron que en esa época el MAC USP fuera conocido

<sup>8</sup> Recientemente, muchas galerías comerciales han puesto en venta documentación de arte conceptual de la época. Para algunas observaciones y críticas con respecto al ámbito latinoamericano, véase Archivos/activos. Las galerías de arte y la comercialización de documentos en este mismo volumen. [N. de las E.]



La escala internacional contrasta con la lógica individualista que terminó por convertirse en la norma a partir de la década de los ochenta. Sin embargo, debemos convenir en que, a pesar de su fabulosa colección y de la historia de quienes participaron en su construcción, el MAC USP, en tanto museo público y universitario, ocupa un lugar peculiar en el sistema artístico. En el circuito de arte internacional está situado en la periferia, alejado de los museos metropolitanos que reciben o producen las grandes exposiciones. A diferencia de éstos, sus esfuerzos no se pueden medir mediante estadísticas ni cifras. La universidad en donde, por lo menos desde el siglo XIX, domina el paradigma científico de la dinámica que Immanuel Wallerstein denominó "sistema-mundo moderno de economía-mundo capitalista" está en desventaja y también orbita al margen. Esto obedece a que en la universidad, por estar escindida entre humanistas y científicos, las humanidades y las artes suelen ser las más perjudicadas. En este polémico panorama y frente al dominio actual de la razón del mercado, las iniciativas-acciones de los proyectos —muchos no realizados— de Zanini son aún más ejemplares. Así, el acervo del MAC USP de la décadas de 1960 y 1970 hace posible una comprensión más amplia de ese momento inicial del primer museo de arte contemporáneo de Brasil y dicha perspectiva, situada históricamente, brinda una reserva de imágenes que no se corresponde con la actual dinámica social, en que la homogeneidad y la desterritorialización constituyen la base de la lógica financiera y del panorama mediático dominantes.