



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Artigos e Materiais de Revistas Científicas - MAC

2014-06

Museos en red: la dialéctica impecable de Walter zanini

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46253>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo



Walter Zanini en 1965. Archivo MAC USP, Sao Paulo

MUSEOS EN RED

La dialéctica impecable de
Walter Zanini¹

Por
Cristina Freire

EXISTE una cierta narrativa de la historia del arte que se configura en los museos, y estos, a su vez, se inscriben en la dinámica geopolítica del sistema del arte.

En su libro *Art Power*,² 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 en esa lógica dictada por los medios de comunicación y el mercado. Una expectativa de tales características indica una praxis museológica atenta a los demás, al tiempo que sugiere una reterritorialización como estrategia política.

Hace medio siglo, la acción firme y resuelta de Walter Zanini (1925-2013), al frente del primer museo de arte contemporáneo de Brasil, resultó fundamental para concebir un eje estructurador del pensamiento de vanguardia para el ámbito museístico del continente latinoamericano. Zanini, como director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo (MAC USP) entre 1963 y 1978, logró transformar, en plena dictadura militar, con la participación directa y constante de artistas y el apoyo de redes de colaboraciones, ese museo público e universitario en un territorio libre y experimental. Para ello desarrolló actividades en torno al cine, la música, la arquitectura y el vídeo, siempre interpretando el museo como un espacio de diálogo y multimedia. A lo largo de la década de 1970, dicho museo se consolidaría como un laboratorio de creación para los artistas, además de brindarle a su primer director, que en el mismo desarrolló diversos proyectos de forma dialógica y colaborativa, la oportunidad de llevar a cabo un gran experimento.

Una parte significativa de la colección del museo de ese período, en concreto el núcleo de su colección conceptual, da cuenta de esa experimentación curatorial pionera e indica claramente el decisivo papel desempeñado por la actividad de Zanini, consistente en establecer parámetros académicos y críticos, así como principios curatoriales y museísticos que resultarían determinantes para la inserción de las prácticas artísticas contemporáneas en el contexto de los museos y de las exposiciones de arte celebradas en Brasil.

Algunas características son fundamentales para poder considerar el MAC USP como un museo experimental durante esas décadas. Al respecto deben mencionarse: el concepto de red como principio operativo; el museo como lugar de creación y el consiguiente incentivo para la actividad de los artistas en el seno de la institución; la interdisciplinariedad; el impulso del videoarte, y, por consiguiente, la apertura a un coleccionismo multimedia en el museo.

Las iniciativas llevadas a cabo en el MAC USP, al ser trasladadas a otros contextos por Zanini —sobre todo a las ediciones de 1981 y 1983 de las bienales de Sao Paulo en las que él fue comisario—, contribuyeron considerablemente al modo en que a lo largo de los siguientes decenios se concebirían exposiciones y se pensarían las instituciones de arte en Brasil.

Redes

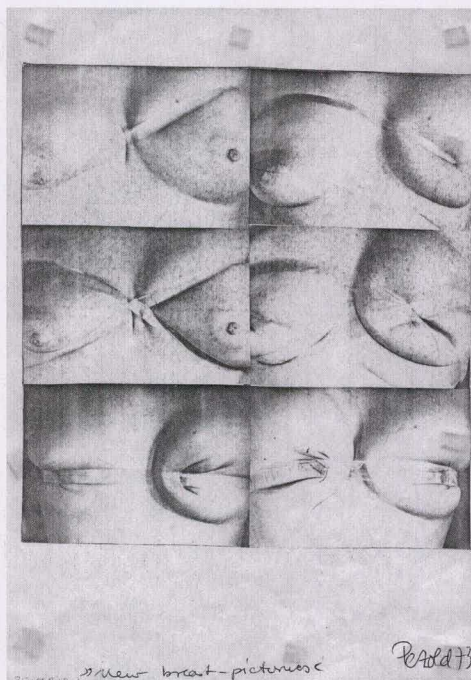
La sociedad en red, tal y como la definió el sociólogo español Manuel Castells a mediados de la década de 1990,³ se ha convertido en los últimos años en una herramienta conceptual utilizada muy a menudo para los más diversos análisis de la era de la información en que vivimos. Ahora bien, como es lógico, las redes anónimas e impersonales que



Vista de la exposición «VI Jovem Arte Contemporânea», 1972. Archivo MAC USP, Sao Paulo

conectan y movilizan comunidades virtuales 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 a partir del museo. De entre las iniciativas que emprendió para el establecimiento de redes destacan el impulso para la creación de una Asociación de Museos de Arte de Brasil (AMAB, 1966-1977), y un dinámico programa de exposiciones itinerantes que incluyó cientos de muestras y que culminaría con el Proyecto del Tren de Arte (1968), consistente en un ferrocarril que debería circular por la red ferroviaria llevando exposiciones por el interior del Estado. Este proyecto, sin embargo, al igual que sucedería con otras iniciativas, nunca llegó a materializarse.

En 1972, en la Conferencia de Directores de Museos de Arte del Hemisferio, celebrada en el Metropolitan Museum por iniciativa del Center for Inter-American Relations, Zanini abogó por la creación de una red de museos latinoamericanos. En aquella ocasión se reunieron los directores de varios museos estadounidenses, incluyendo los del MoMA, el Guggenheim, el Metropolitan y el Whitney, algunos canadienses, y también representantes de diversos museos de Argentina, Uruguay, Chile, Colombia, Venezuela y México. Al parecer, en dicha reunión Zanini propuso a los directores latinoamericanos la creación de la Asociación de Museos de Arte de América Latina. Surgía así, una vez más, la idea de establecer una red, pero parece evidente que, dados los objetivos políticos de Estados Unidos en plena Guerra Fría, la iniciativa de una asociación de museos latinoamericanos no formaba parte de la agenda de los anfitriones.



Frederike Pezold: *New Breast Pictures*, 1973.
Fotocopia sobre papel. Colección MAC USP, Sao Paulo

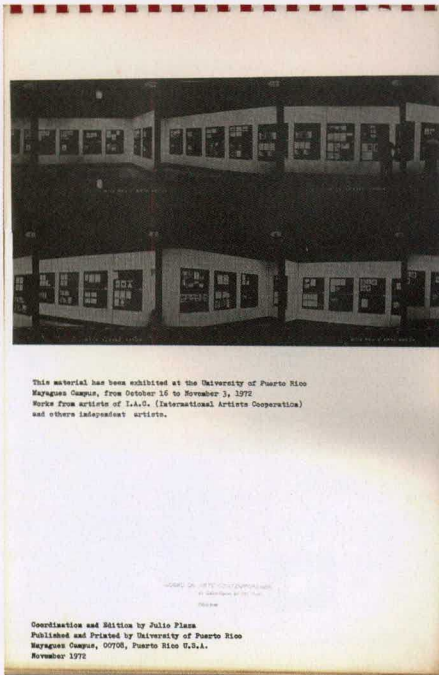
Una década después, trasladando esa experiencia al MAC USP, y con el fin de implementar una acción estratégica capaz de aunar intereses comunes, Zanini propuso, en cuanto comisario general de la 16.^a Bienal de São Paulo, la creación de una Asociación de Bienales Internacionales.

Para dicho proyecto, que pretendía establecer una interrelación entre diversas bienales de carácter internacional, se creó una Secretaría única que a principios de la década de 1980 dio lugar a varias reuniones en las que se renovaron planes y proyectos asociativos anteriores. Asimismo, gracias a la intervención decisiva de Zanini, también se crearon diversas redes profesionales, como el Comité Brasileño de Historia del Arte y la Asociación Nacional de Investigadores de Artes Plásticas.

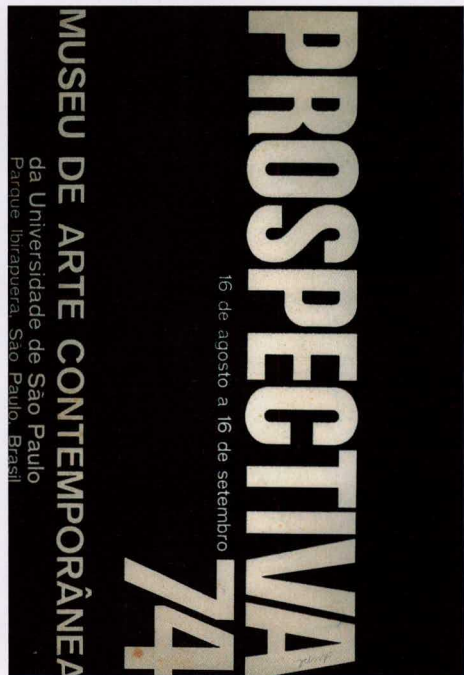
En este marco de convergencias e intercambios se produjo el estímulo que dio lugar al arte correo, convirtiendo el MAC USP en un punto de referencia internacional en el circuito de los intercambios artísticos.

En el texto *Arte postal na busca de uma nova comunicação internacional* [El arte correo en busca de una nueva comunicación internacional] (1977), Zanini afirma:

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 caracterizan muchas de las realizaciones artísticas contemporáneas.⁴



Catálogo de la muestra «Creation/Creación», 1972.
Archivo MAC USP, Sao Paulo



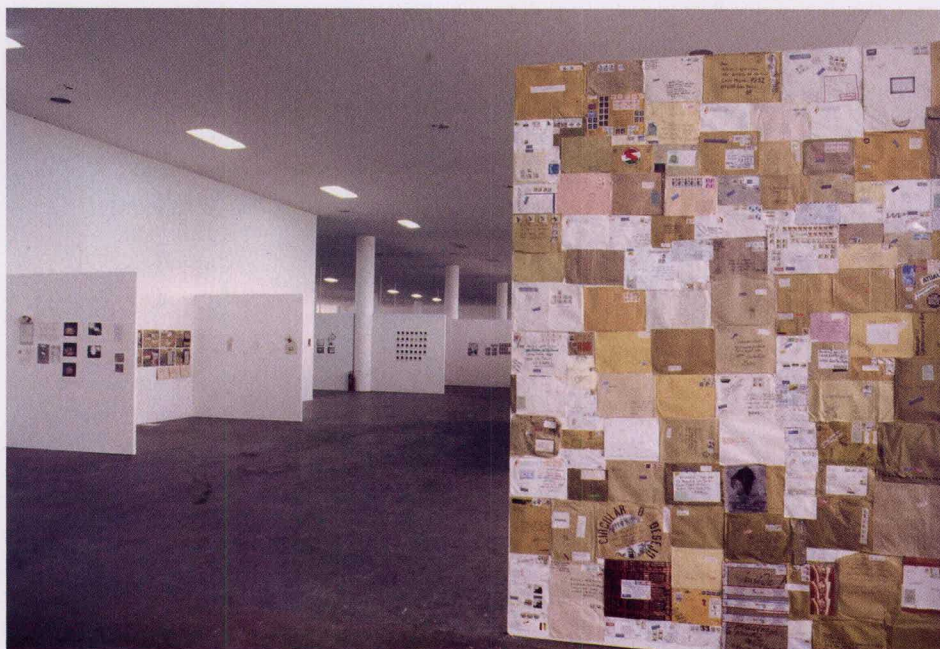
Cubierta del catálogo de la muestra
«Prospectiva 74», 1974. Archivo MAC USP, Sao Paulo

Además del circuito oficial, a la sazón centralizado en Estados Unidos y en la Europa occidental, Walter Zanini fomentó intercambios, en concreto por lo que se refiere al arte correo, en otras latitudes, principalmente con la Europa del Este (Polonia y la ex-Checoslovaquia) y América del Sur.

Con la introducción definitiva de diversos medios de reproducción, como las fotocopias, la heliografía y el fax, que se sumaron a la fotografía, se amplía y materializa el concepto de red en el ámbito expositivo.

La red, en cuanto a generadora de exposiciones, fue un principio operativo que en 1973 trajo el artista español Julio Plaza desde Puerto Rico, donde trabajó durante cuatro años como artista residente, invitado por el crítico y poeta Ángel Crespo, profesor de literatura brasileña en ese país, traductor de Guimarães Rosa y ya conocido entre los poetas concretos brasileños. Allí, Julio Plaza impartió clases, realizó esculturas en el campus, colaboró en el proyecto gráfico de la *Revista de Arte* y ayudó a Crespo con la Sala de Arte, donde organizó diversas exposiciones antológicas.

La muestra «Creation/Creación» (1972), organizada por Julio Plaza en la Universidad de Puerto Rico, en el Campus de Mayagüez, fue una de las primeras exposiciones de arte correo de que se tiene constancia en el mundo. Plaza reunió para aquella muestra una lista de contactos internacionales, y la lista de nombres y direcciones que él y Regina Silveira trajeron de Puerto Rico al regresar a Brasil en 1973 fue fundamental para que esa red internacional adquiriera visibilidad en el museo durante la década de 1970, en especial con las exposiciones



Vista de la 16.ª Bienal de São Paulo, Núcleo de Arte Postal, 1981.
Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
Foto: Roberto Cecato

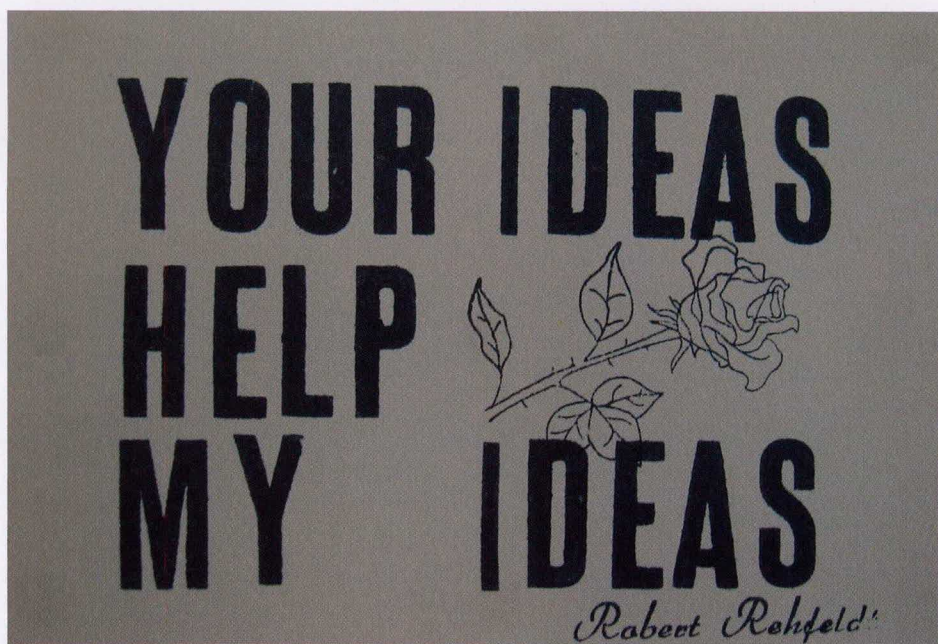
«Prospectiva'74» y «Poéticas Visuales 1977», organizadas con Zanini, y posteriormente en las Bienales de São Paulo de 1981 y 1983.

Dicho tipo de exposiciones se basaban en el principio de la comunicación ilimitada e intermedia, totalmente al margen del mercado y de la censura. Gracias a tales estrategias, un museo periférico y prácticamente sin recursos financieros logró reunir en Brasil lo que en esos momentos fue la más importante colección pública de arte conceptual internacional de América del Sur.

En el ámbito internacional, el arte correo se institucionalizó en la 16.ª Bienal de São Paulo (1981), la primera de las dos bienales organizadas por Zanini, mediante la creación del Núcleo de Arte Postal, con Julio Plaza como comisario.

El impulso que Zanini dio a este sistema de intercambios artísticos se puso de manifiesto en las convocatorias para las exposiciones «Prospectiva'74» y «Poéticas Visuales 1977», que contaron con obras enviadas por correo postal desde los más diversos lugares del mundo. En el MAC USP de la década de 1970, el arte correo fue una estrategia orientada a internacionalizar, ampliar y actualizar el acervo del museo pese a los escasos recursos financieros con que contaba. Esta experiencia fue llevada a la 16.ª Bienal (1981), que presentó un núcleo específico organizado con la colaboración de Julio Plaza.

Las postales que Robert Rehfeldt envió desde la antigua Alemania oriental a sus contactos en diversos lugares del mundo hablan por sí mismas. Durante ese período, la ética de la solidaridad se expresa de distintas maneras.



Roberto Rehfeldt: *Your ideas help my ideas*, s/d.
Offset sobre tarjeta. Archivo MAC USP, Sao Paulo

A lo largo de los años setenta, Isidoro Valcárcel Medina, Fred Forest y Hervé Fischer, del Colectivo de Arte Sociológico, así como Mirella Bentivoglio, los argentinos Horacio Zabala, Edgardo Antonio Vigo, además de numerosos artistas de la Europa del Este, como Petr Stembera, Jaroslaw Kozlowski, entre muchos otros que entonces aún eran poco conocidos en Brasil, pero que a menudo eran considerados pioneros del conceptualismo en sus países de origen, enviaron sus obras por la red o pasaron por aquí invitados por Zanini.

Desde esta perspectiva, una parte significativa del acervo de las décadas de 1960-1970 del MAC USP constituye una prueba material de numerosas microhistorias que se traducen en trayectorias y en redes de relaciones de amistad y de confianza.

En ese territorio —una especie de museo invisible, según atestiguan la intensa actividad epistolar y los boletines informativos que Zanini publicaba sistemáticamente— se amplía el acervo, que entonces se inscribe en la dinámica de un museo vivo debido a que esa «dimensión oculta» del museo retoma la idea de autenticidad inherente al aura, definida por Benjamin como «la quintaesencia de todo lo que ha sido transmitido por la tradición a partir de su origen, desde su permanencia material hasta su testimonio histórico».⁵

Por un lado, actualizar y ampliar un acervo con arreglo a este enfoque parece sencillo, dado que no se requieren recursos financieros para nuevas adquisiciones; por otro, no está exento de ciertos riesgos, puesto que implica prestar a los relatos canónicos

ya sedimentados una atención desconfiada, volviendo a proponer otras narrativas a partir de la propia colección, para posteriormente fomentar distintos principios y nuevas prácticas en el museo.

Quien narra los acontecimientos, sin distinguir entre los de mayor o menor importancia, tal y como Walter Benjamin señala en *Tesis sobre el concepto de historia*,⁶ tiene en cuenta el principio de que nada de lo que haya ocurrido alguna vez puede considerarse perdido para la historia.

Este mismo autor observa en la imagen del pensamiento «excavar y recordar» (presente en su libro *Dirección única*) la importancia que adquiere el lugar en los hallazgos «arqueológicos» y escribe: «[...] se pierde lo mejor aquel que solo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en los que se guarda lo antiguo».

El concepto de principio organizador, esencial en la labor archivística y arqueológica de Benjamin,⁷ es el elemento rector de todo un programa de investigación en el museo.

En arqueología, la expresión latina «in situ» se refiere a los objetos que no han sido retirados de sus lugares originales de deposición, y esta condición es fundamental para la interpretación crítica y para una aproximación adecuada de la cultura que lo ha hecho posible. Las cosas recogidas in situ, es decir, en el mismo lugar en el que fueron preservadas, permiten reflexionar sobre lo que dicen acerca de su propio espacio-tiempo en la confrontación entre ese momento original y el tiempo (nuestro presente) que las revela.

¿De qué modo consiguió Zanini hacer prevalecer en el MAC USP —este museo universitario que, cuando menos, fue inventado— lo público sobre lo privado, en la coexistencia equilibrada entre lo moderno y lo contemporáneo, entre lo institucional y lo alternativo?

Si la investigación y la presentación del acervo moderno resultaron fundamentales en el proyecto de Zanini, potenciar lo más experimental de las prácticas artísticas sería esencial en la dinámica del museo. Esta dialéctica interna fue lo que nutrió su método de trabajo. Por un lado, se basó en un programa de revisión sustancial de los artistas modernistas brasileños, para lo cual organizó una serie de exposiciones retrospectivas; por otro, promovió la presencia de artistas en el museo en calidad de colaboradores, al tiempo que impulsó exposiciones de carácter experimental y las prácticas más vanguardistas de entonces, como el videoarte.

En muestras o eventos como la «6.^a Exposición de Joven Arte Contemporáneo», «Ambiente de Confrontación» y «Acontecimientos», todas ellas celebradas en 1972, el museo se convirtió en un lugar de convergencia para la producción y la recepción. Tal y como definió Zanini:

En el museo, el núcleo operativo sería el elemento que mejor expresaría esa museología con respecto al énfasis experimental en las tendencias conceptuales. —Y añade—: En esa concepción, el museo deja de entrar en escena después de la obra, convirtiéndose en concomitante a ella. —De este modo, adopta una postura activa, dado que—: Deja de ser un órgano expectante y exclusivo, depositario de memorias, para actuar en el núcleo de las propuestas creativas, y la participación directa de los artistas es esencial.⁸



Vista de la exposición «Acontecimentos», 1972. Archivo MAC USP, Sao Paulo

De entre los críticos y directores de museos que estuvieron activos en las décadas de 1960 y 1970 y cuyo pensamiento converge con las ideas de Zanini destaca Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de París. En el texto titulado *Problemas museológicos*, publicado en 1964, Zanini manifiesta su interés por las ideas de Cassou,⁹ muy debatidas entonces, acerca de un modelo de museo concebido como un «laboratorio experimental».

Algunos de sus interlocutores fueron Werner Hofmann, director del entonces Museo del Siglo XX, de Viena, que posteriormente daría lugar al MUMOK (Museo de Arte Moderno); Ryszard Stanislawski, director del Museo de Arte de Lodz, Polonia; Pontus Hultén, del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, Suecia, y Pierre Gaudibert, director del Museo de Arte Moderno de París. La participación en los encuentros del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Arte Moderno (CIMAM) fue importante en la elaboración y afirmación del proyecto de comisariado artístico de Zanini.

La conferencia del CIMAM celebrada en 1969 en Bruselas fue significativa por los acalorados debates entre los partidarios del museo-foro por un lado y los del museo-templo por otro.¹⁰ Al respecto debe mencionarse el profundo impacto que causó la visita de Zanini al *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas, Sección del Siglo XIX*, que Marcel Broodthaers había instalado en su casa de Bruselas. El artista belga transformó el espacio doméstico en una referencia irónica a los principios museológicos.

OUTUBRO

PROGRAMA			PROGRAMA			
14	16	17	18	19	20	20
INAUGURAÇÃO: SORTEIO DOS LOTES 15 hs. PERMUTAS-1 das 16 às 18 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19hs. VERIFICAÇÃO DOS PRO- GRAMAS DE TRABALHO das 16 às 17 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs. APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS das 20 às 21 hs. VERIFICAÇÃO DE OCUPAÇÃO E EVENTUAIS CANCE- LAMENTOS DE LOTES das 21 às 22 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19hs. PERMUTAS-2 das 19 às 21 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19hs. PERMUTAS-2 das 19 às 21 hs.
21	23	24	25	26	27	28
PROCESSOS/ MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM (encerramento) das 14 às 19 hs. APRESENTAÇÃO DAS PROPOSTAS (encerra- mento) das 19 às 21 hs. VERIFICAÇÃO DOS LOTES	APRESENTAÇÃO a partir das 20 hs.	DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS das 19 às 23 hs.	DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS das 19 às 23hs.	ATRIBUIÇÃO DE VERBAS DE PESQUISA a partir das 15 hs. ENCERRAMENTO

**6ª EXPOSIÇÃO
JOVEM ARTE
CONTEMPORÂNEA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
14 A 28 DE OUTUBRO DE 1972
PARQUE IBIRAPUERA
SÃO PAULO BRASILE**

Catálogo de la exposición «VI Jovem Arte Contemporânea», 1972. En esta página aparecen el mapa de los stands de la exposición y el calendario de actividades. Archivo MAC USP, Sao Paulo

Cajas de transporte vacías ocupaban las habitaciones del apartamento, numeradas como galerías, y en las paredes había más de treinta tarjetas postales de obras maestras de la pintura francesa del siglo XIX. Al designar su propio estudio como museo, el artista condensó en un mismo espacio la producción y la recepción, revelando su interdependencia y llamando la atención sobre la determinación ideológica de dicha separación. Museo y estudio, señala Douglas Crimp,¹¹ a propósito de Broodthaers, se convierten en un único elemento, lo que comporta profundas implicaciones en el modo de pensar el museo, la obra de arte, la creación y la recepción. No parece casual la importancia que la obra de este artista belga fue adquiriendo con el paso de los años.

Además de Broodthaers, otro artista significativo para estas reflexiones es el francés Daniel Buren. Este y Zanini empezaron a intercambiar correspondencia a finales de la década de 1960 y durante los años siguientes se encontraron en las conferencias del CIMAM.

Buren,¹¹ que al igual que Zanini también visitó el museo-estudio de Marcel Broodthaers, y que años después participaría en la 17.^a Bienal de São Paulo (1983), observa:

El museo y la galería, por un lado, y el estudio, por otro, están conectados para constituir los cimientos de un mismo edificio y de un mismo sistema. Cuestionar a uno mientras el otro se deja intacto resulta inocuo. Un análisis crítico del sistema del arte debe considerarse necesariamente de modo que el estudio sea el espacio exclusivo de la producción y, el museo, el espacio exclusivo de la recepción.

La conferencia que el CIMAM celebró en Polonia en 1972 corrió a cargo de Ryzsard Stanislawski, y tenía por tema: «El museo y el artista». Zanini llevó a la práctica la propuesta del Congreso al acudir a Polonia acompañado del artista Donato Ferrari, su colaborador habitual en el museo.

Con respecto al proyecto de las exposiciones, Donato Ferrari fue quien proporcionó el apoyo conceptual fundamental para organizar, en 1972, la «6.^a Exposición de Joven Arte Contemporáneo» (JAC).

En dicha exposición se solicitó a todos los participantes que presentaran por escrito propuestas acerca de las intenciones básicas de sus obras, para posteriormente debatirlas públicamente. El espacio, que ocupaba 1000 m², se dividió en parcelas, que después se sortearon e intercambiaron o vendieron entre los artistas inscritos. La posibilidad de confrontación, colaboración, ayuda, permuta, construcción y destrucción, además de generar un debate continuo entre los participantes, concretó la autoría colectiva de la exposición. Esa exposición/evento permitió llevar a cabo un ejercicio de libertad en pleno régimen militar.

Como dispositivo para pensar la relación entre la acción del artista y la exposición, el concepto del ready made de Marcel Duchamp es paradigmático. Zanini se ocupó del estudio de la obra de Marcel Duchamp durante muchos años, y en 1977 dedicó al artista una asignatura de posgrado en la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA USP), denominada «Marcel Duchamp: la dialéctica impecable disidente».¹³ Ese mismo año se inauguró en Francia el Centre national d'art moderne, Beaubourg (1977), con una amplia muestra dedicada al artista. Pero fue mucho antes, concretamente a partir de 1964, todavía en vida de Duchamp, cuando Zanini inició una correspondencia con la galería Schwarz de Milán con el propósito de presentar en Brasil una gran muestra de

Marcel Duchamp, que inicialmente se había previsto exponer durante el segundo semestre de 1966 en el MAC USP.¹⁴ Sin embargo, dicha exposición no se llevaría a cabo hasta la celebración de la 18.ª Bienal (1985), cuando Zanini ya no era su comisario general.

El museo está especialmente tematizado por Duchamp en las *Boîte-en-valise* en que trabajó entre 1935 y 1941. Es en esas cajas donde Duchamp organiza una muestra antológica reproducible de sus propios trabajos. Concreta así la fusión del archivo con la exposición, entendida como un dispositivo portátil de obras reproducibles. En otras palabras, Duchamp construyó en las *Boîte-en-valise* una plataforma crítica de intersección de la obra con su documentación.

La reproducción es el punto central del antológico ensayo de Benjamin *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, escrito entre 1935 y 1936 (la misma época en que Duchamp trabajaba en sus *valises*) y sigue siendo fundamental para comprender la relación obra-documento que interviene en la exposición y distribución del arte contemporáneo. Al respecto, algunas prácticas artísticas resultan ejemplares para la identificación de dicho territorio. La categoría de «publicación de artista», por ejemplo, se ha empleado ampliamente para distintos tipos de obras reproducibles.

Cabe recordar que las publicaciones en formato de periódicos y revistas guardan una estrecha relación con la historia de las vanguardias. A principios del siglo XX, la difusión de manifiestos, por ejemplo, fue uno de los usos de tales publicaciones de artista. A menudo ignoradas, las revistas constituyeron el espacio privilegiado de exhibición de obras para el arte contemporáneo. *La Fuente*, de Marcel Duchamp, por ejemplo, fue mostrada públicamente por primera vez en mayo de 1917 en las páginas de la revista *The Blind Man*, editada por el propio Duchamp junto con Henri Pierre Roché y Beatrice Wood. Publicada en el editorial de dicha revista como «El Caso R. Mutt», con una fotografía de Alfred Stieglitz, junto a *La Fuente* figuraba la siguiente leyenda: «Exhibición repudiada por los Independientes».

Según observa Thierry de Duve:

Ese, que es el más famoso ready made de Duchamp, tal vez su obra más célebre, es un objeto que desapareció, que prácticamente no vio nadie, que no suscitó ningún escándalo público, que la prensa de la época pasó por alto, que no figura en el catálogo del «Independent Show» y cuya existencia podría cuestionarse de no ser por la fotografía de Stieglitz. Ese ready made —concluye De Duve— solo se conoció a través de su reproducción. La doble página de la revista *The Blind Man*, donde se presentó el caso Richard Mutt, se reprodujo en numerosas ocasiones en los ensayos sobre Duchamp y otros.¹⁵

Las publicaciones de artista son capaces de articular, en el mismo plano de la página impresa, documento histórico y obra, texto e imagen, archivo y exposición. Para muchos artistas, en especial en las décadas de 1960 y 1970, la publicación fue, ante todo, un laboratorio de lenguaje, representando una posibilidad efectiva de intervención política, en especial por la apertura de canales de comunicación no oficiales para su difusión.

Así, durante la década de 1970, por ejemplo, las publicaciones de artista en forma de precarias revistas reproducidas de un modo casi artesanal se distribuyeron ampliamente por correo y, al circular entre varios países, actuaron como un foro abierto para el intercambio.

La ampliación del significado de documento y su articulación a través de prácticas artísticas en constante relación con las demás áreas de investigación llevó a Zanini a reflexionar sobre la estructura interna y externa de un museo adecuado al arte contemporáneo.

En el texto *Os museos e os novos meios de comunicação* [Los museos y los nuevos medios de comunicación] (1976), Zanini observa:

[...] 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. La promoción de exposiciones es una cuestión obvia, pero habrá que impulsar el museo como centro operativo; es decir, sus espacios podrán beneficiarse de otra manera al convertirse en centros de experimentación, favoreciendo y aunando disponibilidades creadoras en diversos campos de investigación. Por consiguiente, el campo científico del museo no se configura en los límites actuales de la museología, de la crítica y de la historia del arte, ni en especialidades que abarquen los campos meramente incorporados. En una situación cada vez más orientada al desarrollo interdisciplinario, el museo no podrá prescindir de la contribución del antropólogo, del sociólogo, del psicólogo y de otros científicos.¹⁶

En ese texto de 1976, Zanini emplea, de forma bastante pionera, términos tales como *hardware* y *software* —todavía lejos del uso cotidiano de nuestros días— para referirse, respectivamente, a la sede física del museo y a su programa.

Lograr un edificio propio para el museo fue la batalla constante. En 1973, Zanini elaboró un texto de contenido programático —*Programa de Necessidades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* [Programa de Necesidades del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo]—¹⁷ como guía para el proyecto que desarrollaría el arquitecto Paulo Mendes da Rocha para la construcción de una sede propia para el MAC USP en la Ciudad Universitaria. En dicho texto Zanini considera las diversas actividades del museo y el perfil de los espacios requeridos. Así, entre los puntos a tener en cuenta incluye la instalación de distintos sectores, como el Sector de Arquitectura y el Sector de Diseño Industrial, además de una sala de cine y un laboratorio fotográfico, al igual que un amplio espacio para la instalación de lo que denominó «Núcleo Operativo».

En las consideraciones generales que introducen dicho «programa de necesidades», Zanini da un paso más en su concepción de museo y afirma:

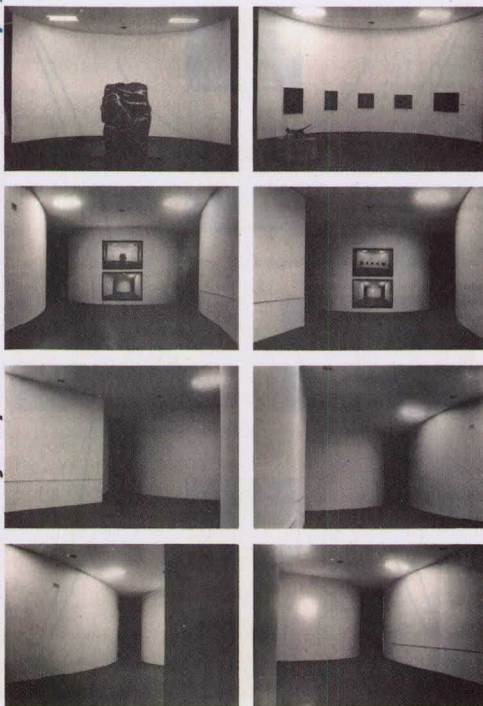
El propio significado del procedimiento que marca importantes tendencias del arte actual, muy semejante, como es lógico, a la investigación científica, incita a la institución museística a adoptar un comportamiento revolucionario; puesto que ya no está a la espera de los hechos, el museo debe involucrarse en el acto creativo, sin que ello signifique adoptar ninguna actitud protectora.

Las propuestas de Zanini para el museo, en especial al promover las prácticas artísticas multimedia y las nuevas tecnologías, principalmente el videoarte, confirman su decisión crítica y museológica.

B

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

espaço
3 a 25 de setembro
julio plaza
câmara obscura



Parque Ibirapuera - Telefones: 70-1181 - 71-9610 - End. Telefônica: Muartcon - Caixa Postal 22031 - São Paulo - Brasil

Boletín del Espaço B, «Câmara Obscura - Julio Plaza - Espaço B», 1977.
Archivo MAC USP, Sao Paulo

En el texto que Zanini escribió dos años más tarde, en 1978, titulado *A presença de Marcel Duchamp* [La presencia de Marcel Duchamp], observa:

El área del arte intermedia, a juzgar por la riqueza experimental y la autonomía de investigación que ha ido adquiriendo, escapando de los controles institucionales y de la *main mise* comercial, parece que es la que responde con mayor coherencia a la ideología prospectiva del autor del *Gran vidrio*.¹⁸

El término 'intermedia' fue acuñado por Dick Higgins, artista integrante del movimiento Fluxus, en su antológico texto *Statement on intermedia* [Declaraciones sobre el arte intermedia], de 1966, y se refiere a la indisociabilidad entre la práctica artística y la dinámica social y política (y el impacto de la guerra de Vietnam es evidente en este texto de Higgins), que tiene como corolario la disolución de las fronteras entre las distintas formas y medios de creación, sugiriendo la invención de nuevos híbridos.

Para Higgins: «Fluxus no es un momento de la historia, ni un movimiento artístico; Fluxus es una manera de hacer las cosas, una manera de vivir y de morir». Al igual que Marcel Duchamp, Fluxus constituyó una referencia muy influyente en el programa de comisariado experimental de Zanini.

El inglés Dick Higgins comenzó a participar en Fluxus a partir de 1961, desarrollando una significativa relación con el museo desde principios de la siguiente década. En 1976 Zanini organizó en el MAC USP una muestra individual del artista. Además de las obras de Dick Higgins, especialmente las publicaciones de su editorial Something Else Press, en el acervo del MAC USP se encuentran, entre otros, proyectos y propuestas de Wolf Vostell, de Ben Vautier, del húngaro Endre Tót y del alemán Klaus Groh y su International Artists' Cooperation, ambos miembros de Fluxus-Este.¹⁹

En el caso de Fluxus, son las características sociopoéticas de las acciones las que pueden identificarse en la construcción de un experimento singular (como un museo experimental en el caso del MAC USP de los años setenta) para ser compartido.

En la convivencia con artistas en el museo, las fronteras entre el arte y la vida se diluyen con mayor facilidad. Por lo tanto, la práctica artística del movimiento Fluxus y el proyecto de museo de Zanini se combinan con el propósito de conseguir lo que Joseph Beuys denominó «escultura social».²⁰ Para Beuys, la disolución de las fronteras entre el arte y la vida implica un concepto global de arte, y se refiere a todo y a todas las formas del mundo..., y no únicamente a las formas artísticas, sino también a las formas sociales, jurídicas, económicas y educativas. Se refiere, concluye Beuys, a la potencialidad creativa de todo ser humano y a la totalidad del mundo social. En el caso de Zanini, dicha escultura social se manifiesta en la construcción de un museo con artistas, investigadores y estudiantes libremente asociados.

Dos artistas adscritos a Fluxus, el alemán Wolf Vostell y el coreano Nam June Paik, por quien Zanini se interesó y con el que mantuvo correspondencia durante varios años, contribuyeron a los inicios del videoarte. En 1976, Zanini anunció en un boletín informativo: «Nam June Paik vendrá a Brasil». Zanini explicó en un breve texto el papel desempeñado por Paik (que al final no vino) en los orígenes del videoarte y relató la entrevista que mantuvo ese mismo año con el artista coreano en Nueva York. En su dialéctica impecable, en el mismo año (1975) en que presentó los antiguos aparatos con que se explicó la historia del cine en la exposición «El nacimiento del cine», Zanini trató de conseguir recursos para adquirir para el museo un aparato de vídeo portátil, entonces de reciente comercialización y que, tras su adquisición, se pondría a disposición de los artistas para que crearan sus propios trabajos en el museo.

Así se desarrolló el Sector de Vídeo, que contó con la organización de cursos, conferencias y exposiciones dedicadas específicamente al videoarte. A partir de entonces, los artistas de Sao Paulo (que estaban en desventaja con respecto a sus compañeros cariocas, que ya disfrutaban de acceso a un equipo de vídeo portátil) podrían realizar sus propios vídeos en el museo.

El Espacio B promovía y convertía en permanente un programa de exposiciones experimentales que posteriormente impulsaría el videoarte, pero que también albergó performances de la argentina Marta Minujín.

Algunas de las ideas-síntesis de Fluxus se identifican fácilmente en el MAC de la época: la relación entre el arte y la vida, el internacionalismo, el arte intermedia, el



Instalación Fluxus, 17.º Bienal de São Paulo, 1983.
 Archivo Histórico Wanda Svevo / Fundación Bienal de São Paulo

experimentalismo y también la musicalidad. Es importante recordar que Zanini intentó implementar un Sector de Música en el Museo (1975) y que una de las iniciativas inaugurales del proyecto consistió, precisamente, en un concierto de piezas de John Cage, maestro de los artistas de Fluxus que propugnaba la fusión del conceptualismo con la música. En la *Rua Fluxus* de la Bienal de 1983, cuando varios artistas de Fluxus vinieron a São Paulo, una de las pancartas extendidas por Vostell para destacar el espacio de la Bienal anunciaba: «Todo es música».

Acerca de este espíritu Fluxus, Owen Smith escribió:

Fluxus no es tan importante como una cosa o entidad cuantificable, como un movimiento artístico, sino como un planteamiento conceptual, una visión del mundo, un espacio cognitivo que permite que diversos grupos colaboren entre sí, creando un mundo juntos [...] El verdadero objetivo de este sistema era la distribución de ideas, más que de productos o de objetos.²¹

En resumen, la praxis museológica y de 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 (a la sazón todavía en cierto modo incipientes, en comparación con las actuales), se convierten en más ejemplares cada día. 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 a escala internacional, contrasta con la lógica individualista que terminó por convertirse en la norma

a partir de la década de 1980. 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 cuanto museo público universitario, ocupa un lugar curioso en el sistema artístico. En el circuito del arte internacional, está situado en la periferia, alejado de los museos metropolitanos que reciben o producen las grandes exposiciones y, a diferencia de estos, sus esfuerzos no se pueden medir por estadísticas ni cifras. La universidad, en donde, por lo menos desde el siglo XIX, domina el paradigma científico en la dinámica que Immanuel Wallerstein denominó «sistema-mundo moderno de economía-mundo-capitalista»,²² está en desventaja y también orbita al margen. Ello obedece a que en una universidad 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 y proyectos (muchos no realizados) de Zanini son aún más ejemplares. wamplia 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 dominante ~

Notas

1. Basado en la introducción del libro: *Walter Zanini: escrituras críticas*. Cristina Freire (org.), Annablume Editora, MAC USP, Sao Paulo, 2013.
2. Boris GROYS: *Art Power*. The MIT Press, 2008.
3. Manuel CASTELLS: *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*, vol. 1, *A Sociedade em Rede*. Paz e Terra, Sao Paulo, 2001.
4. Walter ZANINI: «A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional», en: *Walter Zanini: escrituras críticas*, ob.cit, págs. 257-260.
5. Walter BENJAMIN: *Obras escolhidas*, vol. 1, vol. 2, vol. 3. Editora Brasiliense, Sao Paulo, 1994.
6. Ídem.
7. The Walter Benjamin's Archive. Verso, Londres, 2007.
8. Walter ZANINI: «Os Museus e os novos meios de comunicação», periódico *O Estado de S. Paulo*, 1976.
9. —: «Problemas museológicos», periódico *O Estado de S. Paulo*, 1964.
10. Congreso del Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno, 9-12 de diciembre, Bruselas, 1969.
11. Douglas CRIMP: *On the Museum's Ruins*. The MIT Press, Cambridge, 1993, pág. 348.
12. Daniel BUREN: escritos seleccionados.
13. «Marcel Duchamp: A Dialética Impecável Dissidente», Disciplina CAP-746, ECA USP, 2.º semestre, 1977. [Walter ZANINI: *Memorial*, 1982, pág. 78, Memorial —Profesor Titular

Departamento de Artes Plásticas—. Escuela de Comunicación y Artes, Universidade de São Paulo, Sao Paulo, 1982, pág. 31.)

14. BOLETIM INFORMATIVO. MAC USP, Sao Paulo, 1965, n.º 58 (Informe de actividades de 1965).

15. Thierry DE DUVE: *Resonances du redymade: Duchamp entre avant-gard et tradition*. Jacquelin Chambon, Nimes, 1989.

16. Ídem nota 10.

17. *Programa de Necessidades do Museu de Arte Contemporânea da USP*, 18 de octubre de 1973. Archivo del MAC USP, Loc. 111/01.

18. Walter ZANINI: «A presença de Marcel Duchamp», en *Walter Zanini: escrituras críticas*, ob cit, pág. 327.

19. Emanuelle ATANIA: *Influxus: ressonâncias Fluxus no Acervo do MAC USP*, 2012, pág. 239. Disertación (Máster). Programa de Posgrado en Estética e Historia del Arte, Universidade de São Paulo, Sao Paulo, 2012.

20. ADRIANI, GOTZ (et ál.): *Joseph Beuys. Life and Works*. Barron's, Nueva York, 1979.

21. Owen SMITH: «Fluxus Praxis: an Exploration of Connections, Creativity and Community», en Annamarie CHANDLER y Norie NEUMARK (eds.): *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. The MIT Press, Cambridge, 2005, págs. 116-138.

22. Immanuel WALLERSTEIN: «Como saber a verdade? O universalismo científico», en *O universalismo europeu: A retórica do poder*. Boitempo, Sao Paulo, 2007, pág. 87.

Copyright of Arte y Parte is the property of Arte y Parte, S.L. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.