

ANAIS

IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006

“MAC DO ZANINI”, VIDEOARTE E PIONEIROS: 1974-1978

Carolina Amaral de Aguiar¹

e-mail: amaral_carol@yahoo.com.br

Resumo: A expressão “MAC do Zanini”, referência ao diretor que permaneceu à frente do museu desde a sua criação até finais dos anos 1970, valoriza sua política museológica aberta às novas linguagens artísticas e à experimentação. Foi neste período que o MAC, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, desempenhou papel fundamental para o início da videoarte no país, promovendo debates, exposições e disponibilizando equipamento em um núcleo de VT. Esta pesquisa considera 1974 como o ano chave para o surgimento de uma geração de artistas de vídeo no Brasil, quando Walter Zanini selecionou brasileiros para a *Vídeo Art*, exposição realizada na Universidade da Pensilvânia, EUA. De outro lado, 1978, ano em que o diretor se afastou do museu e ano do I Encontro Internacional de Vídeo Arte no MIS de São Paulo, finaliza o ciclo de iniciativas ligadas às ações do MAC, delimitando o recorte histórico adotado.

Palavras-chave: Videoarte; MAC-USP; Anos 1970.

O “Programa das Necessidades do MAC” foi aprovado em 1973, na comissão designada por Miguel Reale, reitor da Universidade de São Paulo à época, prevendo a construção da sede do museu no campus universitário. Abrigado provisoriamente no prédio da Fundação Bienal desde sua criação, em 1963, quando Francisco Matarazzo Sobrinho transferiu a coleção do extinto MAM² para a USP,³ o MAC⁴ contava com um projeto arquitetônico próximo de ser implementado com dois amplos auditórios, um cinema, restaurantes, um setor de desenho industrial, uma cinemateca, centros de documentação especializados, entre outros itens de fazer inveja aos museus internacionais. Esta “grande ambição”, jamais concretizada, tinha respaldo na importância que o museu vinha adquirindo nas mãos do diretor Walter Zanini, que o tornou um centro de experimentação aberto às mais recentes tendências da arte e conectado com as linguagens inovadoras utilizadas pelos artistas. Neste contexto de abertura, paradoxalmente contemporâneo à ditadura militar que submetia o país, a

¹ Graduada e licenciada em História pela USP e mestranda do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa da FAPESP.

² MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³ USP: Universidade de São Paulo.

⁴ MAC: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

videoarte inseriu-se como uma possibilidade, principalmente para os artistas ansiosos em testar novos suportes.

O “MAC do Zanini”, como era conhecido, caracterizava-se pela aproximação com os jovens artistas, o que acontecia desde os anos 1960 com a realização das JAC’s (Jovem Arte Contemporânea).⁵ Aos poucos, essas exposições passaram a abrigar diversas formas de expressão, dando espaço para as experiências conceituais, cada vez mais freqüentes no fazer artístico. Foi na VIII e última JAC, em 1974, que os primeiros vídeos de artistas brasileiros foram exibidos em território nacional. Este ano pode ser considerado um marco na história da videoarte no Brasil, pois, apesar de experiências anteriores isoladas, marcou a emergência de uma geração que utilizava o vídeo como suporte. Essas primeiras produções só foram possíveis graças ao convite que o Institute of Contemporary Art, da Universidade da Pensilvânia, EUA, fez a Zanini, encarregando-o de selecionar participantes para a exposição *Vídeo Art*. Os artistas multimídia de São Paulo prepararam projetos para enviar aos Estados Unidos, mas não conseguiram aparato técnico para viabilizá-los, fazendo com que o MAC indicasse os vídeos do grupo carioca, que tiveram acesso ao *portapack* da Sony de Jom Tob Azulay: Ana Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado e Fernando Cocchiarale.

A apropriação do vídeo pelos artistas insere-se no contexto de ampliação das práticas denominadas “conceituais”. Nos anos 1970, predominou a tendência em valorizar a idéia sobre o objeto, ou seja, os artistas encaravam suas produções como resultado de um processo decorrente de uma idéia que ganha forma. Cristina Freire ressalta que, apesar da definição de Arte Conceitual variar, alguns pontos predominam nessa prática:

Algumas características são comuns às proposições conceituais: a transitoriedade, o quantitativismo (no caso da arte postal), a reproduzibilidade, o sistema alternativo de circulação e distribuição (democrático na forma, mas nem sempre no conteúdo), a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra.⁶

No caso do vídeo, ele era encarado nesta época como uma espécie de “pincel eletrônico”, uma etapa na evolução das imagens técnicas e na sua apropriação pela arte. A perda da *aura* a partir do advento da fotografia, como já havia colocado Walter

⁵ As JAC’s, ou Jovem Arte Contemporânea, eram exposições anuais organizadas pelo MAC e voltadas aos jovens artistas. A primeira delas foi realizada em 1963, ano do surgimento do museu. Até 1966, revezavam-se a Jovem Desenho Nacional (JDN) e a Jovem Gravura Nacional (JGN), depois, as exposições passaram a receber outras práticas artísticas e foram denominadas de JAC.

⁶ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 30.

Benjamim,⁷ foi valorizada pelos videoartistas, vindos em sua maioria de outras práticas conceituais. Dotadas de um caráter serial, as produções neste suporte se opunham ao caráter único – mais valorizado no mercado de arte – e permitiam uma maior divulgação de idéias.

Os primeiros artistas a utilizarem o vídeo foram o alemão Wolf Vostell e o coreano Nam June Paik, ambos integrantes do *Grupo Fluxus*, ainda na primeira metade da década de 1960. Desde o seu surgimento até os primeiros quinze anos de existência, a videoarte nascia como uma “contra-televisão”, ou seja, uma apropriação do suporte eletrônico para contestar seu uso mais freqüente. No contexto de ampliação da sociedade de massa, no qual a televisão desempenhava um papel cada vez mais onipresente, Philippe Dubois afirma: “o vídeo pode assim aparecer não como uma outra forma (a forma do outro) – a antitelevisão –, mas como a forma mesma de um pensamento da televisão. Algo como uma metalinguagem analítica”.⁸ No caso brasileiro, havia o agravante de a TV ser, por excelência, encarada como a “porta-voz” do governo ditatorial (especialmente a sempre em expansão Rede Globo), o que intensificou a procura do vídeo pelos artistas já acostumados com outras linguagens. Como exemplo, podem-se citar os vídeos de Sônia Andrade, uma das pioneiras da videoarte no país, nos quais a televisão é o alvo de ataque mais constante.

No seu início, a videoarte era considerada detentora de uma estética própria, com especificidades. A imagem eletrônica, ao contrário da cinematográfica cuja unidade é o fotograma, é formada por impulsos elétricos que fazem com que esteja sempre em mutação. Neste sentido, ela é um processo, ligado mais ao tempo do que ao espaço. Dubois⁹ defende que o vídeo é uma espécie de intermediário entre a arte e a comunicação, já que, sendo imagem em mutação, pode ser encarado como um sistema de transmissão. Esta característica, aliada às experiências que consolidavam uma “tradição do vídeo”, favoreceu a criação de uma linguagem ou de uma estética videográfica que, embora não seja específica deste suporte (está também amplamente presente no cinema experimental), é predominante em suas práticas.

Esta concepção de uma estética particular do vídeo era recorrente no Brasil, já no início da década de 1970. Antes mesmo da consolidação de uma geração brasileira de videoartistas, Frederico Moraes escreveu, em 1973, sobre a poética do vídeo:

⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamim, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Volume 1.* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁸ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard.* São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p. 112-113.

⁹ DUBOIS. Op. cit.

O mundo de hoje se caracteriza pela fragmentação, pela dispersão e descontinuidade. No mundo-mosaico do século XX, o homem está submetido a um bombardeio de informações e de imagens, que modificam continuamente o seu meio-formal, aguçando e ativando sua existência.¹⁰

Também Arlindo Machado, mais recentemente, perpetuou a idéia da especificidade da linguagem videográfica e sua compatibilidade com o “mundo mosaico” atual:

A videoarte será, no universo das imagens técnicas, a forma de expressão artística que assumirá, com maior radicalidade que qualquer outra, a tarefa de produzir uma iconografia resolutamente contemporânea, de modo a reconciliar as imagens técnicas com a produção estética de nosso tempo.¹¹

A presença do audiovisual nas artes plásticas brasileiras já ocorria desde a década de 1960, principalmente com produções em Super-8. Impulsionados pela experiência vanguardista do Cinema Novo, os artistas buscavam experimentar a película, mesclando-a com outras práticas artísticas. A mais célebre experiência deste período foi o *Quase Cinema*, de Hélio Oiticica e do cineasta Neville D’Almeida. Na década seguinte, a presença do audiovisual intensificou-se e muitas vezes serviu como suporte para críticas ao autoritarismo e aos valores sociais estabelecidos. No entanto, o vídeo teve dificuldades em ser incorporado devido ao alto custo dos equipamentos, especialmente os de edição.

Arlindo Machado ressalta que as dificuldades técnicas colaboraram para a instauração de um padrão que exigia pouca produção:

editava-se diretamente na câmera durante a gravação ou com lâmina de barbear e fita adesiva posteriormente, ou ainda concebia-se o trabalho num único plano contínuo, tomado em tempo real, para que não houvesse necessidade de edição. (...) Essa situação de certa forma condicionava o dispositivo básico do vídeo brasileiro à situação mínima de uma performance diante da câmera, tomada em tempo real num único plano por uma câmera fixa.¹²

Aliado às dificuldades, o fato de grande parte dos realizadores do vídeo brasileiro terem experiências em outras práticas como a *body art* e a performance, colaborou ainda mais para que as produções dos anos 1970 consistissem basicamente neste único plano seqüência, registrando a atitude do próprio artista. Normalmente, a ação registrada tinha um teor crítico contra aspectos da sociedade de massa (como nos

¹⁰ MORAES, Frederico. Vídeo-Arte. Revolução Cultural ou um título a mais no currículo dos artistas? In: PECCININI, Daisy (Coord). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p. 62.

¹¹ MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 24.

¹² MACHADO. Op. cit., p. 23.

vídeos de Sônia Andrade atacando a televisão) ou contra a ditadura e suas imposições (como no vídeo *Jejum*, no qual Paulo Herkenhoff come notícias de jornal sobre a censura).

O difícil acesso aos equipamentos explica o fato de a videoarte no Brasil – país subdesenvolvido, importador de tecnologia – ter ocorrido somente uma década após seu surgimento. Neste sentido, é sintomática a dificuldade dos artistas em produzir para a exposição *Video Art*, na Pensilvânia, quando Walter Zanini recebeu o convite para selecionar a representação brasileira e não obteve sucesso junto aos artistas ligados ao MAC.¹³ Seu contato com Anna Bella Geiger e o *portapack* de Jom Tob Azulay permitiram que o grupo carioca consolidasse, em 1974, uma geração de videoartistas no Brasil.

A aproximação de Zanini com a linguagem do vídeo já havia ocorrido um ano antes, quando o MAC promoveu o *Passeio Estético-Sociológico*, obra-acontecimento do francês Fred Forest, com o auxílio da TV Cultura. Em 28 de novembro de 1973, um grupo deixou o MAC (com sede ainda no Ibirapuera) de ônibus até o bairro do Brooklin. Lá realizou um trajeto a pé de três horas, passando pelos principais pontos de comércio local e entrevistando os funcionários sobre suas atividades cotidianas. O resultado deste trabalho, exposto no MAC, consistiu em fotografias, fita cassete e um vídeo, o primeiro produzido com a participação do museu.

Nos anos seguintes, o MAC procurou ampliar seu contato com a videoarte, consolidando-se como a instituição responsável pela entrada desta prática artística no país. Além do “passeio” de Forest e do convite para expor na Pensilvânia, destaca-se a exposição *Video Art*. Realizada em janeiro de 1975, com vídeos dos artistas brasileiros que participaram da exposição homônima à realizada nos Estados Unidos, expôs, entre outros: *Passagens*, de Anna Bella Geiger, *Mancha na Parede*, de Sônia Andrade, *Relógio Memory*, de Fernando Cocchiarale, *Exercises about Myself*, de Ângelo Aquino e *Pés Amarrados*, de Ivens Machado.

O papel do MAC para a videoarte brasileira se intensificou ainda mais em 1976, com a compra de um equipamento *portapack* da Sony e a criação do Núcleo de *Video Tape*, o Espaço B,¹⁴ sob a coordenação de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya. O projeto tinha três objetivos principais: disponibilizar o equipamento para a produção

¹³ Os artistas Donato Ferrari, Júlio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba, ligados ao MAC nesta época, apresentaram projetos para participar da *Video Post*, mas não conseguiram acesso ao equipamento necessário para realizá-los.

¹⁴ O MAC resolveu criar dois espaços diferentes de produção: o Espaço A, destinado às formas “convencionais” de arte, e o Espaço B, destinado às novas linguagens.

de artistas convidados; criar um núcleo de estudo histórico do vídeo, acoplado a um Centro de Documentação e à promoção de debates; e a realização de exposições dedicadas aos trabalhos em vídeo. Entre os artistas participantes destacavam-se Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Jonier Marin, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Júlio Plaza, Gastão Magalhães, Flávio Pons e Sônia Andrade. O resultado desta iniciativa pôde ser acompanhado no ano seguinte com as exposições *7 Artistas do Vídeo* (com Anna Bella Geiger, Fernando Cochiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade), a exposição internacional *Videopost* (com organização de Jonier Marin, exibiu trabalhos em suporte eletrônico recebidos pelo correio de artistas de diversos países) e a *Vídeo MAC* (exposição com vídeos de cinco minutos, todos produzidos no núcleo de VT do MAC, por Carmela Gross, Flávio Pons, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Ivens Machado, Júlio Plaza, Letícia Parente, Regina Silveira e Sônia Andrade).

No entanto, toda esta efervescência videográfica no museu terminou em 1978, quando o MAC foi temporariamente fechado e Zanini afastado do cargo de diretor. O Espaço B foi desativado e, ao reabrir, o museu adquire um outro perfil sob a direção de Wolfgang Pfeiffer, mais voltado às manifestações artísticas já consagradas. Neste mesmo ano, um último suspiro do que foi este começo da videoarte no país pôde ser apreciado no I Encontro Internacional de Vídeo Arte, realizado no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, com a curadoria de Walter Zanini.¹⁵ O Encontro foi um reflexo do que havia sido produzido nos anos anteriores, contando com a participação de vinte e cinco artistas brasileiros, entre eles vários que produziram seus trabalhos no MAC.

Cabe ainda ressaltar que um “encontro internacional” vinha consagrar toda uma política de intercâmbio entre artistas de diferentes países, extremamente presente na gestão de Zanini. Principalmente na década de 1970, quando a Arte Conceitual ganhou espaço nas dependências do museu, diversos artistas (além de Fred Forest, citado em seu “passeio sociológico”) expuseram trabalhos e agitaram o MAC. As exposições *Prospectiva’74* (1974), *Videopost* (1977) e *Poéticas Visuais* (1977) foram exemplos desta internacionalização. Mas também os brasileiros tiveram, por intermédio do

¹⁵ Embora esta pesquisa se concentre nos esforços realizados pelo MAC-USP no início da videoarte no país, sua delimitação histórica encontra-se entre a data de duas exposições internacionais, realizadas fora das dependências do museu. A primeira é a *Vídeo Art*, de 1974, realizada na Pensilvânia. A segunda, que encerra a pesquisa, é o I Encontro Internacional de Vídeo Arte, de 1978, realizado no MIS. Estes dois marcos mostram a consolidação da linguagem do vídeo, ao consagrar suas primeiras experiências com um evento internacional realizado no Brasil quatro anos após o surgimento da primeira geração de videoartistas.

diretor, oportunidade de mostrar seus trabalhos além das fronteiras nacionais, como na pioneira *Video Art* (Estados Unidos, 1974), na *Eighteen Modern Artists from Brazil* (Itália, 1976) e na *Modern Art in Brazil* (Estados Unidos, 1976). Ana Mae Barbosa, ex-diretora do museu, define os anos de Zanini:

A direção de Walter Zanini foi caracterizada por intenso contato com instituições e artistas estrangeiros e por uma poética de exposições que privilegiava a experimentação e os artistas jovens. Isto não quer dizer que ele limitasse as atividades do Museu a estas duas preocupações, porque, embora com pessoal muito reduzido, todas as atividades que existem hoje no MAC foram implementadas por Zanini, por ter projetado um museu para crescer paulatinamente.¹⁶

A importância das ações de Zanini ao abrir o MAC para as novas linguagens, entre as quais a videoarte, é ainda maior ao pensar o museu como instituição, ou seja, como esfera legitimadora. É ele quem agrega “valor de exposição”¹⁷ ao fazer artístico, concedendo-lhe *status* de arte. Se, desde as vanguardas, os artistas procuraram romper com os padrões e os conceitos de arte estabelecidos, nos anos 1970 esta prática se intensificou diante da busca por suportes transitórios, reproduzíveis e quantitativos, dificilmente incorporados pelas políticas de preservação e acervo. No entanto, o paradoxo que se impõe é que, embora questionando o papel institucional, os artistas precisam dos museus para consolidar e validar suas experimentações.

Neste sentido, pode-se afirmar que o MAC foi o principal responsável pelo início da videoarte no país, não apenas por seu papel incentivador junto à primeira geração de videoartistas, mas, sobretudo, por ter institucionalizado a videoarte logo em seus primeiros passos. No entanto, a presente pesquisa se deparou com a total ausência dos vídeos produzidos nos anos 1970 no acervo do museu, evidenciando o problema já identificado por Cristina Freire:

Observamos que o conflito entre conceber o museu como espaço de sacralização ou como pólo de experimentação se torna evidente, quando lembramos que a videoarte foi realizada precursoramente no MAC-USP, mas hoje, dos vídeos pioneiros, poucos ficaram no museu, e essa ausência, mais uma vez, reflete as consequências de uma práxis museológica a ser revista, especialmente frente às proposições que vêm se valendo de outros suportes já há várias décadas.¹⁸

Torna-se claro que a expressão “MAC do Zanini”, como era conhecido, refere-se a uma prática museológica em extinção, cada vez mais longe da realidade atual dos museus brasileiros. Cabe ainda ressaltar que o MAC-USP, em seu princípio, procurou

¹⁶ BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1990. p. 5.

¹⁷ FREIRE. Op. cit.

¹⁸ FREIRE. Op. cit.

concretizar sua vocação de museu público e universitário, aberto às pesquisas e às experimentações, como se percebe no discurso de seu próprio idealizador:

Embora a natureza desmaterializante das novas formas de expressão e comunicação lhes permita uma difusão de muito maior flexibilidade, cremos que o recinto do museu deverá continuar a ser o núcleo por excelência da avaliação, confrontação e desenvolvimento desses processos. (...) Mas a tarefa do museu, na sua complexidade crescente, assume novas responsabilidades. (...) Entre as suas funções está a constituição de acervos documentários, que abrangem as formas audiovisuais que tiveram grande desenvolvimento recente (...), o registro de ação etc. (...) O museu não poderá guardar sua tradicional forma de receptáculo de objetos, (...) o museu deverá também ativar-se enquanto centro operacional, isto é seus espaços poderão privilegiar-se de outra forma, ao converterem-se em núcleos de experimentação.¹⁹

O resgate de concepções de museu como a de Zanini é fundamental para se repensar as práticas museológicas recentes, que pouco dão espaço para a arte não consagrada. A videoarte só pôde surgir, apesar de todas as dificuldades técnicas encontradas no país, auxiliada por uma política institucional e pública que a favorecia. Outras linguagens, certamente, poderão não ter o mesmo destino.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1990.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Volume 1*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MORAES, Frederico. Vídeo-Arte. Revolução Cultural ou um título a mais no currículo dos artistas? In: PECCININI, Daisy (Coord). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

¹⁹ ZANINI, Walter. Depoimento de. In: BARBOSA. Op. cit., p. 17.