

**VANGUARDAS, DESMATERIALIZAÇÃO,  
TECNOLOGIAS NA ARTE: AS REFLEXÕES  
DE WALTER ZANINI**

**EDUARDO DE JESUS**

**AVANT-GARDE,  
DEMATERIALIZATION,  
TECHNOLOGIES IN ART: WALTER  
ZANINI'S REFLECTIONS**

**VANGUARDIAS,  
DESMATERIALIZACIÓN,  
TECNOLOGÍAS EN EL ARTE: LAS  
REFLEXIONES DE WALTER ZANINI**

## RESUMO

O ensaio explora a trajetória de Walter Zanini, enfocando sua pesquisa interrompida em 2006, que buscava uma abordagem inovadora da história da arte ao considerar a influência das tecnologias na desmaterialização da obra artística. Suas escolhas revelam seu pensamento crítico e curatorial, bem como suas significativas contribuições para a arte brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE** Walter Zanini; História da arte; Arte tecnologia; Bienal de São Paulo

## ABSTRACT

The essay explores the trajectory of Walter Zanini, focusing on his research interrupted in 2006, which sought an innovative approach to art history by considering the influence of technologies on the dematerialization of the artwork. His choices reveal his critical and curatorial thinking, as well as his significant contributions to Brazilian art.

**KEYWORDS** Walter Zanini; Art History; Art Technology; Bienal de São Paulo

## RESUMEN

El ensayo explora la trayectoria de Walter Zanini, centrándose en su investigación interrumpida en 2006, que buscaba un acercamiento innovador a la historia del arte al considerar la influencia de las tecnologías en la desmaterialización de la obra artística. Sus elecciones revelan su pensamiento crítico y curatorial, así como sus importantes contribuciones al arte brasileño.

**PALABRAS CLAVE** Walter Zanini; História del arte; Arte y tecnología; Bienal de São Paulo

Dossiê PPGAV  
Eduardo de Jesus\*

<https://orcid.org/0000-0002-7369-001X>

\*Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2023.216174



## NOTAS INICIAIS

*É uma alegria haver línguas  
Que não entendo  
(...)  
Nelas é sempre a infância:  
Mar mãe manhã  
Ana Martins Marques (2021)*



**Figura 1.**  
Nam June Paik, *Global Groove*  
(imagem inicial), 1973. Vídeo, 28' 30". Son.,  
color. (EAI - Eletronic Arts Intermix)

Primeiramente, antes mesmo de entrar na trajetória e obra de Walter Zanini, recorreremos a uma obra para trazer à tona um contexto e algumas de suas linhas de força. Uma imagem abstrata:

uma grande mancha colorida que parece movimentar-se pelo horizonte. Em seguida, uma voz solene masculina afirma:

Este é um lampejo da vídeo paisagem de amanhã, quando você poderá mudar para qualquer estação de televisão na Terra e os guias de TV serão tão grossos quanto os catálogos telefônicos de Manhattan. (Global Groove, 1973)<sup>1</sup>

Essa frase, quase profética e enfatizada pelo tom grave da locução, abre o antológico vídeo *Global Groove* (1973) de Nam June Paik (figura 1). Essa obra singular apresenta, de forma quase didática (em lampejos é claro), importantes referências ao programa político e estético da videoarte. Inclui a inserção das estéticas da televisão, a experimentação radical com a imagem e a abstração, a não narrativa, a exploração da imagem como sinal eletrônico maleável para a total desfiguração e a reflexão crítica e anárquica do meio. Paik, observa Zanini (2018, p. 215), “encontrava-se entre os artistas e inventores dos novos instrumentos geradores e transformadores de formas e cores e que também podem produzir imagens sem recorrer a câmera, como os sintetizadores desenvolvidos por Shuya Abe”.

Dentre os artistas que utilizavam o vídeo como suporte, havia o desejo de refletir criticamente sobre as imagens, o meio e suas mediações, especialmente a televisão, mas a partir de seu

interior, abordando não apenas as questões técnicas, mas também conceituais. Nam June Paik, assim como muitos outros artistas do vídeo, não escondia as mediações técnicas que sustentavam suas obras.



**Figura 2.**  
Nam June Paik, *TV Buddha* (versão para a 11ª edição do Videobrasil), 1996. Videoinstalação. (Associação cultural Videobrasil)

Os cabos, monitores e câmeras em suas instalações ou performances sempre estão aparentes. Tudo explícito nas novas dinâmicas espaço-temporais do visível. Rosalind Krauss (1976), logo no começo de tudo, nos lembrou da vertente narcisista do vídeo, talvez expressando desde sempre sua inclinação para a *selfie*, apontando seu centro como Vito Acconci. Bruce Nauman e seu corredor transgredindo a noção de presença e a abertura da Documenta VI de Kassel, em 1977. O evento trazia Paik, Charlotte

Moorman, Joseph Beuys e Douglas Davis em radicais apresentações transmitidas ao vivo pela televisão via satélite, marcando uma certa virada no sistema da arte e nas formas de entrelaçar videoarte, televisão e performance, em diálogos transversais e em outros arranjos com a cultura contemporânea. Em Kassel, a voz de Russel Connor, a mesma que narra a frase da abertura de *Global Groove*, agora em primeira pessoa faz a mediação da transmissão<sup>2</sup>. Mais um lampejo, desta vez, da radicalidade da cena artística da década de 1970 que também se desenhava ali.

O vídeo, em suas múltiplas formas, trouxe a transmissão ao vivo para o sistema da arte, inaugurando outras tensões e processos estéticos nas relações com o tempo (tanto o tempo da fruição quanto o da produção). Para Zanini:

O vídeo inicial tendeu a ser uma exploração daqueles aspectos do tempo que são exclusivos dessa mídia: instantaneidade resultante da agilidade de retomar imediatamente o que se gravou (*playback*) sem processamento, *time delay* (tempo retardado); uso simultâneo de várias câmeras ou vários monitores, permitindo gravar ou reproduzir diversas imagens no mesmo lugar, ou diversas imagens de diferentes lugares todas acontecendo ao mesmo tempo. As possibilidades são infinitas, e as metodologias variam enormemente. (Zanini, 2018, p. 207)

A imagem eletrônica e o vídeo em circuito fechado com sua inserção no ambiente da arte naquele período colapsaram categorias, inauguraram procedimentos e borraram limites que a história recente da arte, nos parece, ainda não conseguiu assimilar totalmente.

A arte é atualmente, e há quase um século, uma noção em crise, uma prática incerta, um valor duvidoso. E essa vacilação se deve em grande parte ao surgimento das mídias do imediatismo (rádio, televisão, sem esquecer, antes de tudo, a imprensa diária apoiada no telégrafo e na foto, que se aperfeiçoaram no telex e no belinógrafo), seja no campo das representações, seja no das narrativas. (Fargier, 2007, p. 39)

Essas “mídias do imediatismo” e seus meios tecnológicos de produção de imagem, como observou Fargier, acionaram intercessões entre os meios e suportes existentes trazendo novas configurações espaciais para as obras. Além disso acionaram inúmeros outros modos de tomar as dimensões do tempo, criando temporalidades expandidas ou condensadas, mas sempre atravessadas pela urgência do tempo presente da transmissão.

Ao longo do tempo, as múltiplas relações com essas mídias desenvolveram modos de expressão, criação artística e metodologias

de pensamento – como a arte tecnológica ou *new media art*, entre muitas outras designações e possibilidades – que mobilizaram reflexões e estratégias no circuito da arte contemporânea de forma muito dinâmica. A interatividade e suas potências, que animaram o debate entre as décadas de 1990 e 2000 junto com CD-ROM's experimentais e depois a net.art, parecem ter alimentado nosso imaginário para as atuais vertigens espaço-temporais acionadas pelo ambiente *wireless*, os *smarthphones* e as redes sociais. Tudo muito veloz. A vídeo paisagem que se desenhou nos parece ser extremamente mais complexa e estranha do que pensavam os pioneiros como Paik. Havia nos gestos inaugurais deles muita ousadia e invenção, mas sobretudo uma utopia que estimulava um jogo poético, crítico e lúdico com as tecnologias que marcaram sensivelmente a arte e sua história. Ainda hoje percebemos que a gradativa, mas intensa, consolidação da tecnologia no domínio da arte exigiu (e ainda exige) uma criteriosa e cuidadosa revisão histórica. Para percebermos historicamente as relações e articulações entre arte e tecnologias é importante retomar as heranças do passado, os incessantes desenvolvimentos tecnológicos vindos tanto da indústria quanto do entretenimento, assim como as questões políticas alavancadas pelo capitalismo avançado de

vertente neoliberal. No início da década de 1990, Gilles Deleuze (p. 223, 1992), em um de seus últimos textos, afirmou: “Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo”. Tudo isso incide no desenvolvimento e percepção das elaborações da história da arte ao longo do tempo, especialmente na contemporaneidade.

*Global Groove* continua. A forma cor de rosa que cobre o monitor torna-se a capa de um guia de TV com textos em inglês. Logo surgem os créditos: *Global Groove*, por Nam June Paik e John Godfrey. Esses caracteres aparecem sobrepostos a uma intensa distorção da imagem do guia que se desfigura em um movimento rotativo e torna-se outra capa, agora com caracteres orientais. O vídeo começa com as imagens recortadas de um casal que dança freneticamente, sobrepostas a detalhes deles próprios, gerando um efeito de expansão. Uma imagem ruidosa que parece se deixar levar pela música. Em pouco tempo as operações formais seguem em ritmo célere com imagens cada vez mais diversas. Radical no modo como edita, mostra e mistura as imagens, Paik inventa um frenético *zapping* em uma TV do mundo inteiro. Um gesto que parece antecipar o *reels* do *instagram*, mas sem o complexo controle que, de certa forma, os algoritmos assumem. A rede com isso torna-se

um potente sistema de recomendação (com anúncios e medição de audiências) cerceando preferências e indicações financiadas pelo regime opressor das novas formas do capital.

Ao longo da história da arte, houve muitas tentativas inventivas de explorar as relações entre arte e tecnologia, incorporando gestos radicais, como os presentes em *Global Groove* de Nam June Paik e em outros trabalhos da produção artística das décadas de 1960 e 1970. Essas abordagens abriram caminhos, trazendo revisões, diferentes enfoques, diálogos e aproximações. Walter Zanini foi um dos pensadores que se destacou nesse cenário, ao desenvolver reflexões inovadoras sobre as interações entre a história da arte e as tecnologias, durante um período de grandes transformações políticas e sociais no Brasil e no mundo.

Walter Zanini, em sua trajetória como professor, curador e crítico, esteve intensamente ligado a processos e práticas experimentais, criticamente inseridos nas relações sociais e extremamente abertos a encontros e diálogos, “uma práxis impecável”, como caracteriza Cristina Freire em “Walter Zanini: escrituras críticas” (2013). Essa compilação organizada por Freire, contemplada com o prêmio Jabuti (2014), além de textos selecionados e exaustivamente revisados por Zanini, inclui um conjunto de ensaios detalhando sua trajetória

especialmente em torno da implantação e gestão do MAC USP. Tanto nos ensaios desenvolvidos por Freire, que descrevem e historicizam a atuação de Zanini, quanto em seus próprios textos, é fácil perceber o espectro de sua atuação e sua responsabilidade com a inserção e desenvolvimento da produção artística diretamente ligada ao experimental e aberta a interação entre público, obras e artistas. Tudo isso combinado a rigor acadêmico e intensa dedicação a pesquisa, visitas a ateliês, realização de seminários e formação de associações coletivas de ação cultural.

## **A PESQUISA**

Foi em 2013, ano do falecimento de Walter Zanini, que tomei conhecimento da pesquisa que ele desenvolvia desde o fim da década de 1990. Primeiramente no livro de Cristina Freire, que nos revela as condições impostas por Zanini para a realização da compilação que ela organizaria com uma seleção de seus textos críticos. Segundo Freire, Zanini só aceitaria essa proposta de publicação se lhe fosse garantida a possibilidade de revisá-la e ajustá-la. “Todos os argumentos que usei para manter os textos como documentos e testemunhos de uma época, conforme publicado inicialmente,

foram vãos” (Freire, 2013, p. 13). No mesmo ensaio, um pouco mais adiante, a autora comenta ainda que alguns dos textos incluídos no volume que organizou “intersectavam-se com a exaustiva pesquisa que realizara havia vários anos (...) que ficou inacabada e inédita, intitulada *A arte no século XX: vanguardas, desmaterialização e progressões tecnológicas*” (Freire, 2013, p. 13). Com a revisão dos textos para a publicação organizada por Freire iniciada entre 2005 e 2006, a pesquisa foi interrompida, não sendo retomada posteriormente.

Ainda em 2013 encontrei-me casualmente com Cacilda Teixeira da Costa, no museu Iberê Camargo, em Porto Alegre. Durante uma conversa repleta de atravessamentos históricos, evidentemente surgiu o nome de Zanini. Era o elo de nossa proximidade. Cacilda me disse que estava, junto com a família de Zanini, iniciando um projeto para retomar a pesquisa inacabada e publicá-la. Figura chave no pioneiro setor de vídeo do MAC USP na década de 1970 durante a gestão de Zanini, Cacilda organizou inúmeras mostras e exposições (cf. Costa, 2003).

A grande admiração por Zanini, especialmente pelo pioneirismo na inserção das práticas experimentais ligadas ao vídeo nos espaços artísticos, despertou meu interesse na publicação da pesquisa, mas tudo estava começando e ainda não se sabia ao certo

quem a realizaria e como. Quase dois anos depois, já no fim de 2015, por outras conexões e contatos, tive o prazer de ser convidado para organizar a publicação da pesquisa. Logo no início do ano seguinte tivemos uma reunião com Dona Neusa Boari, viúva de Zanini, que tinha imenso interesse na circulação da publicação. Nesse dia, depois de uma conversa amena em torno de questões práticas, ao final, ela me passou os três imensos volumes impressos encadernados em espiral e um pequeno envelope amarelo com duas fotografias.

As fotos – que eram quase a mesma imagem, em dois planos diferentes, um mais aberto e outro em detalhe – mostravam uma caixa de papelão repleta de pequenos conjuntos de papéis coloridos agrupados com cliques. Nos momentos finais da conversa, passei os olhos no imenso volume de textos e rapidamente abri o envelope. Vi as imagens e, naquele momento, sem entender direito, simplesmente agradei. Ainda não conhecia o material com que iria trabalhar e nem o quanto aquelas duas imagens iriam significar em todo esse processo.

## **VANGUARDAS, DESMATERIALIZAÇÃO, TECNOLOGIAS NA ARTE**

Eram dois enormes volumes contendo o material original, totalizando cerca de 700 páginas, além de um terceiro que trazia

uma primeira versão mais reduzida da pesquisa. Também havia um CD com outros arquivos digitais relacionados, bem como um volume impresso contendo o Memorial de Zanini para tornar-se professor titular da Escola de Comunicações e Artes (USP) em 1992.

As peças do quebra-cabeça estavam finalmente colocadas, e cada fonte se entrelaçava de várias formas com a pesquisa em andamento. Isso incluía textos previamente publicados em revistas acadêmicas ou no volume organizado por Cristina Freire. Essas fontes formavam um verdadeiro guia, não apenas para explorar o pensamento crítico de Zanini, mas também para mergulhar em uma densa vertente historiográfica que investigava a presença das tecnologias na arte e suas repercussões.

Além disso, entre os documentos encontrava-se o relatório de pesquisa ano a ano, organizado em 2005 para o CNPq, oferecendo referências detalhadas sobre o desenvolvimento da pesquisa entre 1997 e 2005. Essa peça foi fundamental para criar a sequência de capítulos e compreender a forma como Zanini conduzia seu trabalho de pesquisa. A interconexão das fontes e o detalhamento do relatório proporcionaram uma visão mais abrangente, permitindo compreender o desenvolvimento das ideias de Zanini ao longo do tempo na análise das relações entre arte e tecnologia. Assim,

o conjunto dessas informações fornecia uma base para a iniciar a edição da pesquisa.

A ideia era, por um lado, buscar uma abordagem mais fiel ao modo como Zanini conduzia a pesquisa e, por outro, deixar as marcas das incompletudes e reflexões ainda em andamento, presentes nas anotações, referências e pequenos lembretes inseridos no texto que caracterizavam sua processualidade. Muitas dessas anotações foram mantidas em um conjunto de notas explicativas da edição posicionando e relacionando-as com as reflexões em andamento.

Nos dois volumes impressos, encontrava-se a maior parte do texto, ainda com passagens abertas e lacunares, que representavam um primeiro esboço de estruturação da pesquisa. Neste imenso arquivo de trabalho, essas muitas notas sinalizavam, entre outros aspectos, por exemplo, as dúvidas de Zanini em relação à ordem final dos capítulos. O material mais resumido, com cerca de 130 páginas, apresentava uma primeira estrutura mais enxuta da pesquisa com poucos capítulos, mas já ordenados e detalhava de forma minuciosa as referências bibliográficas. Esse material resumido foi uma chave fundamental para a composição do livro, permitindo acessar a vasta bibliografia que Zanini havia manejado ao longo de muitos anos de pesquisa. Além de ajudar a corrigir

e aprimorar o texto, serviu como fonte para a recuperação de trechos e detalhamento das referências, esclarecendo dúvidas que surgiam durante o processo.

Com todo esse material em mãos, iniciei uma primeira leitura desenvolvendo uma série de anotações e marcações, para tentar estabelecer algum método de trabalho dada a extensão do empreendimento. Logo de início foi fácil perceber que muitas partes estavam duplicadas, haviam seções que eram compostas com fragmentos de outras. Sem falar dos textos integrantes da pesquisa que já haviam sido publicados em versões mais atualizadas. Logo depois da primeira leitura, ao cotejar o material impresso, os textos já publicados, o relatório de atividades ano a ano e a versão resumida da pesquisa em curso, ficou nítido o modo como Zanini trabalhava na pesquisa e seguia extremamente atento ao desenvolvimento tecnológico do período entre as décadas de 1990 e 2000, caracterizado pelo intenso agenciamento sócio técnico que mudou a feição da paisagem midiático-comunicacional contemporânea. As notas demonstravam um conhecimento do cenário nacional e internacional das relações entre arte e tecnologia, referindo-se não apenas a obras, artistas e exposições, mas também as articulações teóricas e conceituais que emergiam.

Manejando todo esse material, em seus diversos cruzamentos, é possível mostrar o vigor e a atenção de Zanini com a pesquisa em curso: uma primeira situação ligada a arte cinética e outra ao cinema experimental. A arte cinética aparecia de forma mais dispersa pela pesquisa, pontuando a cronologia inicial. No entanto, aos poucos parece ter ganhado mais importância, o que levou Zanini a reunir e reordenar muitos fragmentos dispersos, dando um outro contorno histórico em um capítulo exclusivo. Tudo isso ocorreu entre os anos de 1999 e 2000, como aponta o relatório de atividades ano a ano. Neste período os emergentes processos de interatividade acionados pelas tecnologias informacionais parecem ter renovado o interesse crítico, histórico e curatorial na produção de arte cinética, que por seus intrínsecos processos de participação do público com as obras poderia abrir diálogos com as interações mediadas pela informática e até mesmo, segundo algumas leituras, um antecessor dessas formas de participação. Nos parece que Zanini expressou interesse nessa questão, construindo esse capítulo específico. Em sua abordagem ampliou os contextos mais tradicionais da história da arte abrindo uma importante passagem para introduzir artistas, como o francês Nicolas Schöffer,<sup>3</sup> e aproximar a arte cinética da chamada arte cibernética.<sup>4</sup> No manuscrito, no final do capítulo,

havia referências, notas e indicações junto a fragmentos de textos repetidos<sup>5</sup> e incompletos. O texto parecia terminar desenvolvendo uma aproximação mais direta entre a arte cinética e as formas de interação que emergiam com o avanço das tecnologias digitais e a expansão da internet. Zanini começa o último parágrafo, antes das notas e repetições, com a frase “Reconhecem-se na arte cinética elementos que contribuíram para a fundamentação da arte eletrônica” (Zanini, 2018, p. 109) e desenvolve brevemente a ideia afirmando a importância do espectador como “fator ativo da consecução da arte”. No entanto, finaliza o capítulo sem avançar na abordagem que uma das últimas notas sugeria: “Instalações, ambientes, telecomunicações, situações imersivas. Apelo a realidade imaterial”. Essa nota deixa nítido a possibilidade de aproximar os desenvolvimentos da arte cinética de outros avanços ligados a interatividade naquele período.

A construção da investigação de Zanini revela um aspecto sintomático no posicionamento inicial do capítulo dedicado ao cinema experimental. No manuscrito, esse capítulo foi intitulado como “Bloco especial: aspectos da contribuição do cinema de artista e experimental”, mas foi deixado de forma ainda lacunar, situado entre dois capítulos extensos com textos praticamente finalizados.

Por um lado, havia uma vasta e detalhada reflexão que configurava o centro teórico-conceitual da pesquisa de Zanini, intitulada “O impulso para o imaterial”, por outro, um capítulo chamado “Vídeo”, com uma densa digressão em torno das origens da utilização das imagens eletrônicas no mundo da arte.

Essa disposição do “Bloco especial” entre os capítulos mais finalizados demonstra, mais uma vez, que a pesquisa ainda estava em andamento e que Zanini estava explorando diferentes caminhos para a organização e desenvolvimento de suas ideias. No primeiro dos dois capítulos, centro irradiador de sua investigação em torno do processo de desmaterialização do objeto artístico, Zanini toma reflexões de Lucy Lippard para a partir daí revisitar artistas, grupos, exposições e movimentos com pouca visibilidade nas versões mais tradicionais da história da arte. Grupo Gutai, Grupo Cobra, Letrismo, Bauhaus Imaginista, coletivos como o Judson Dance Group com suas relações entre dança, performance e tecnologia somadas as obras de Robert Rauschenberg, as coreografias e filmes de Yvonne Rainer e Trisha Brown, assim como o grupo Fluxus, entre muitos outros artistas e movimentos presentes nesse capítulo. Toda essa reflexão dá consistência a ideia que sustenta a pesquisa de Zanini de que as tecnologias configuraram ao longo do século

XX, especialmente na segunda metade após o surgimento do vídeo, uma importante linha de força na desmaterialização da produção artística. A abrangência e densidade das apresentações, descrições e reflexões em torno da produção desses artistas reforça, de um lado, o gesto mais enciclopédico que caracteriza certa parte da produção crítica de Zanini e, de outro, seu trânsito fácil pela complexidade que caracterizou a cena artística do período, fazendo abordagens transversais que conseguiam espelhar as fronteiras tênues entre as manifestações artísticas.

Já o capítulo seguinte “Vídeo” desenvolve uma densa e robusta reflexão em torno da imagem eletrônica. Em um gesto ousado e propositivo, Zanini convoca novos olhares para a construção da história da arte trazendo referências da presença da televisão no pioneiro “Manifesto do movimento espacial para a televisão” (1952) do grupo italiano liderado pelo artista argentino Lucio Fontana. Tomando esse gesto pioneiro, Zanini segue por um conjunto de referências construindo uma potente linha de reflexão que apresenta os desenvolvimentos do uso do vídeo na produção artística e seus desdobramentos. As reflexões seguem o traço enciclopédico, mas são densas e manejam, com muita frequência e em diversos momentos do livro, textos vindos de artistas e curadores, assim como

de teóricos, colocando em questão as relações espaço-temporais, as tensões com as tradições do cinema e a invenção de novos e inventivos esquemas formais da imagem em movimento acionado pelas potências eletrônicas.

Mantivemos o “Bloco especial” entre os dois capítulos, seguindo o título indicado por Zanini: “Aspectos da contribuição do cinema de artista e experimental”. No entanto, percebemos certa indeterminação na expressão que nos sugere: contribuição a quê? Talvez possamos interpretar que a contribuição se refere a dois aspectos: primeiro, o cinema de artista e experimental influenciando as formas visuais e estéticas assumidas posteriormente pela videoarte; segundo, sua importante contribuição para a vertente da desmaterialização do objeto artístico. No fim desse bloco, encontramos várias notas que sinalizam dúvidas em relação à ordem final da pesquisa e a posição deste bloco.

O “Bloco especial” representa uma montagem de fragmentos oriundos de outros capítulos, mas cuidadosamente rearticulados a partir de um aspecto crucial da história e da crítica da arte mais recentes, focado no desenvolvimento do vídeo. Num primeiro momento, houve uma defesa do vídeo como um fenômeno absolutamente inédito, considerando-o como uma espécie de

marco zero na experimentação radical das imagens em movimento. No entanto, podemos traçar uma linha entre ruptura e continuidade se nos concentrarmos mais nos procedimentos e estratégias visuais, ao contrário de ver apenas os suportes utilizados. A criação do “Bloco especial” parece reforçar a atenção dedicada por Zanini às articulações teóricas em torno do vídeo, atualizadas ao longo do tempo, que passaram a perceber o amplo e diversificado repertório visual do cinema experimental incorporado, de múltiplas maneiras, pelo ambiente da videoarte. Ao retomar as origens da videoarte e as inúmeras reconfigurações da imagem em movimento no cinema das vanguardas históricas do início do século XX, ou mesmo nas práticas experimentais do cinema anteriores à década de 1960, Zanini amplia as formas de abordagem da história do vídeo em sua investigação.

As inovadoras experiências curatoriais no MAC USP, a prática em sala de aula e o rigor nas pesquisas bibliográficas, bem como as visitas regulares a acervos, artistas e exposições, certamente constituem marcas importantes nos métodos de trabalho de Zanini. Em várias passagens são estabelecidos diálogos teóricos com importantes curadores e historiadores da arte do século XX, como Pontus Hultén, Germano Celant e Enrico Crispolti, entre outros.

A proposição da pesquisa que gerou o livro “Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte” remonta seus gestos teóricos, especialmente a combinação entre certo traço enciclopedista, abrangente, historicamente bem constituído e a densidade crítica nas abordagens. Outras de suas obras, como nos dois volumes de “História geral da arte no Brasil” (1983) e também em “A arte no Brasil nas décadas de 30 e 40: Grupo Santa Helena” (1991), que também atravessam períodos históricos mais longos, trazem presente o mesmo gesto. Zanini retoma a história da arte aproximando-a da premissa de que as tecnologias de um modo geral formaram um poderoso vetor, uma linha de força, que atuou, junto com outras, nos processos de redimensionamento e depois de desmaterialização do objeto artístico. O empreendimento de Zanini, como aparece na introdução do livro, trata de investigar as chamadas “Epistemologias do efêmero”, expressão dele ao comentar a produção artística a partir da década de 1950. Para tanto retoma a história da arte, partindo como outros historiadores do fim do século XIX da arquitetura *art nouveau* até o modernismo, passando pela detalhada e detida abordagem do Futurismo, abrindo as vanguardas históricas do século XX. No entanto, de forma cada vez mais nítida ao longo do trajeto, Zanini abre vertentes com exposições, obras

ou artistas que trazem a tecnologia como vetor dos processos de desmaterialização da produção artística iniciados entre as décadas de 1950 e 1960.

De um modo geral, desde o início da pesquisa, Zanini sempre tratou de colocar em cena a produção e os artistas brasileiros. Nela, ele desenha uma importante e inovadora disposição histórica dedicando muito espaço aos artistas brasileiros que trabalharam com o vídeo como meio de expressão, certamente o ponto alto da pesquisa. Especialmente por revisitar a cena pioneira e os primeiros trabalhos em vídeo.

## **■ O CONTEXTO DAS BIENASIS**

No capítulo “A videoarte no Brasil”, Zanini desenvolve uma história do uso desse meio no país para no tópico “Bienal, tecnologia, videoarte” nos surpreender com uma reflexão que revela aspectos ainda pouco conhecidos em torno da Bienal de São Paulo e das aberturas que a fizeram absorver o vídeo em um processo de atualização. Nesse tópico Zanini investiga os antecedentes e bastidores da entrada muito conturbada, e já parcialmente conhecida, do vídeo e da videoarte no contexto da 12ª Bienal de São Paulo, em 1973.

No entanto vai além dos problemas ocorridos na abertura da exposição para retomar seus antecedentes. A história começa com os encontros internacionais da Bienal para promover mudanças em sua estrutura em 1969 e 1971, na tentativa de absorver as inúmeras transformações e rearticulações da produção artística do período, especialmente no domínio das relações entre arte e tecnologia. O escritor e crítico francês Pierre Restany entra em cena, a convite de Ciccilio Matarazzo, na tentativa de trazer a São Paulo parte de uma exposição que havia realizado na Suécia reunindo artistas envolvidos com plataformas de comunicação e tecnologias típicas do período. No entanto, depois da censura de obras brasileiras para a VI Bienal de Jovens de Paris, em 1969, Restany se afasta do trabalho e organiza formas de resistência que serviram de estopim para o longo boicote à Bienal de São Paulo, em discordância com a Ditadura Militar que imperava no país. Posteriormente, a tarefa de renovação da Bienal, em novo convite de Matarazzo, se encaminhou para Villem Flusser, que por uma série de questões institucionais deixou o cargo sem conseguir fechar a exposição. Zanini comenta em detalhes os bastidores da 12ª Bienal junto com uma sofisticada análise das questões estéticas e também do ponto de vista institucional, com uma detida pesquisa em documentos e correspondências que remontam ao período. Vemos um instigante

panorama de múltiplas tensões no campo da arte que oscilavam entre a renovação da estrutura da Bienal, o peso da tradição e uma grande dificuldade de manejo técnico para a exibição das obras. Tudo isso lança luz para aspectos ainda pouco conhecidos, sobretudo da entrada do vídeo nos contextos artísticos do Brasil.

Zanini também atuou como curador da 16ª e 17ª Bienal de São Paulo, em 1981 e 1983, respectivamente. A 16ª Bienal comemorava seus 30 anos de atividade como principal centro de exibição e difusão de arte e de diálogo entre o circuito nacional e internacional. Comemorava também o fim do boicote internacional instaurado em 1969, em protesto contra a Ditadura Militar, que comentamos acima, de uma série de países, entre eles França e Holanda.

Em sua pesquisa Zanini não escreve uma linha sequer sobre os projetos e desenvolvimentos dessas duas edições da Bienal. Além de fundamentais para a história da arte brasileira, a 16ª e 17ª edições são também centrais para sedimentar propostas e visões mais abertas e experimentais da trajetória de Zanini como crítico e curador. No volume organizado por Freire temos os textos curatoriais dessas duas exposições. Em relação a 16ª Bienal, Zanini (2013, p. 261) afirma: “Passava-se a uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais. Com esse caráter e amplitude, era

a primeira vez que se assumia tal metodologia na Bienal”. Zanini estruturou a 16ª Bienal em núcleos ampliando os gestos anteriores, mas nitidamente voltado para as novas tendências. Havia um desejo de renovação e isso marcou a curadoria que trouxe uma mostra de Videoarte<sup>6</sup> e a marcante exposição paralela, “Arte incomum”, com material do acervo do Museu do Inconsciente, criado pela Dra. Nise da Silveira, com curadoria nacional de Annateresa Fabris e internacional de Victor Musgrave. Obras de Gilbert e George, Antoni Muntadas, vídeos com as performances de Abramovich e Ulay e uma radical mostra de arte postal com curadoria de Julio Plaza integravam aquela Bienal. Zanini comenta os processos que implementou e o contexto da exposição:

As bienais precedentes vinham sendo montadas a partir de temas, mas ainda permanecia o critério das exposições obtidas por via diplomática. Os artistas se adequavam aos temas. (...) Ser curador significava sair do sistema, inovar, partir para uma organização crítica do evento, que vinha arrastando-se por conta da perda de prestígio, muito por causa do período em que foi manipulado pelo regime militar. (Farias, 2001, p. 33)

Já a 17ª edição firmava “o compromisso com a experimentação por parte do curador” (Farias, 2001, p. 200) que trouxe logo na abertura o Concerto Fluxus com Bem Vautier, Wolf Vostell e Dick

Higgins performando no primeiro pavimento do prédio da Bienal. A experimentação seguia para além das performances, abrangendo todo um segmento chamado de “Novos Media” com videotextos com curadoria de Julio Plaza e a mostra “Novas metáforas/seis alternativa” em que a curadora Berta Sichel incluiu obras em videotexto, computadores, *slow-scan* e videofone, entre outros meios tecnológicos do período. Foram edições repletas de novas possibilidades, como observa Zanini em um raro depoimento sobre a curadoria das Bienais:

Em 1983, o elemento novo foi o núcleo de arte e tecnologia, com a presença da videoarte, da arte por computador, que ainda não era facilmente digerida pelo público. (...) Mas estávamos engatinhando nesse campo: não havia compatibilidade de sistemas e muitos artistas não podiam mostrar sua produção. (Zanini apud Farias, 2001, p. 330)

As duas edições da Bienal refletiam a bagagem de Zanini como diretor do MAC USP, sendo responsável por sua gestão desde a implantação em 1963 até 1978. Em entrevista Zanini comenta sobre sua atuação no Museu:

Deve-se acrescentar que o MAC foi o primeiro museu do Brasil a criar uma seção de arte em vídeo, em 1974. Embora a seção fosse pequena, tínhamos

condições de ajudar tecnicamente os artistas. Até 1977, apresentamos trabalhos pioneiros com *videomakers* de fora, além dos nossos como Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Ivens Machado, Jonier Marin, Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães. (Obrist, 2009, p. 65)

Toda essa experiência e intensa atividade criativa também se desdobrou nas atividades de docência. Zanini lecionou na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e integrou o grupo de fundadores do Curso de Artes Plásticas na Escola de Comunicação e Artes (USP), onde lecionou até a sua aposentadoria e que também dirigiu entre 1985 e 1989. As duas edições da Bienal consolidaram a trajetória de Zanini e em suas escolhas podemos perceber os primeiros traços das linhas de força de sua pesquisa em torno das relações entre a desmaterialização do objeto artístico e as tecnologias.

## AS DUAS IMAGENS

Em 2018, depois de quase dois anos de muito trabalho, o livro “Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte” foi publicado reunindo a pesquisa, um conjunto de notas explicativas

da edição e o texto “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil” que originalmente integrava o volume. No relatório ano a ano havia uma marcação apontando esse primeiro desmembramento para publicação na coletânea de Diana Domingues “A arte no século XXI – a humanização das tecnologias” (1997) e depois republicado no volume organizado por Cristina Freire. No texto Zanini elabora uma brevíssima história das relações entre arte e tecnologia no Brasil e menciona as duas edições da Bienal de que foi curador em uma síntese que destaca seus principais avanços. A ausência de referências às Bienais na pesquisa nos indicou a importância da inserção do capítulo no livro, como um anexo.

**Figura 3.**  
A continuação da pesquisa: As duas imagens que D. Neusa Boari me entregou junto com os originais da pesquisa de Zanini



Sempre volto ao envelope amarelo contendo as duas imagens (figura 3) gentilmente compartilhadas por D. Neusa Boari durante nosso encontro. Ao revisitar a vasta pesquisa e adentrar no universo

das reflexões de Zanini, tornou-se evidente que essas duas imagens representam um índice de sua dedicação rigorosa e sua postura forte como pesquisador que preserva recortes, breves anotações e pequenos textos com o objetivo de nunca perder uma conexão, diálogo ou uma nova perspectiva.

Assim como os inúmeros apontamentos em seus manuscritos, que formam uma potente rede de referências e possibilidades de conexões, esses bilhetinhos reunidos certamente sugerem outras e novas abordagens que podem revelar futuros desdobramentos do incansável e exemplar Zanini como pesquisador, sempre em busca de aprimorar as formulações e abordagens no campo da arte.

## NOTAS

- 1** No original: “This is a glimpse of a video landscape of tomorrow when you will be able to switch on any TV station on the earth and TV guides will be as fat as the Manhattan telephone book”.
- 2** Disponível em: [https://vk.com/video-41627856\\_456239271](https://vk.com/video-41627856_456239271). Acesso em: 2 out. 2023.
- 3** Nichollas Schöffer (1912-1992) nasceu na Hungria e radicou-se em Paris, onde desenvolveu obras ligadas ao movimento e a interação com o público.
- 4** Manifestações artísticas que se serviram das teorias de Norbert Wiener desenvolvidas no fim da década de 1940.
- 5** Nos manuscritos Zanini sempre deixava ao final de cada um dos capítulos muitos fragmentos de parágrafos que haviam sido abandonados ou modificados ao longo do texto. Sempre que começavam a aparecer partes repetidas ou frases sem finalizar, percebia que era o ponto que ele havia parado as reflexões e a redação final. Parece que Zanini tinha como método deixar os parágrafos que alterava ou revisava acumulados ao fim do documento. Esse peculiar método foi fundamental para saber até que ponto iam os textos e sobretudo para perceber indicações de linhas de desenvolvimento de reflexões.
- 6** Com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa, que atuava no setor de vídeo do MAC USP como comentamos anteriormente.

## REFERÊNCIAS

COSTA, Cacilda Teixeira. Videoarte no MAC. In MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

DELEUZE, Gilles. Post Scriptum: sobre as sociedades de controle. In. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

FARGIER, Jean-Paul. Video Gratias. In **Caderno SESC Videobrasil/SESC SP**, Associação Cultural Videobrasil – Vol. 3, n.3 (2007) – São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007.

FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos**: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism. **October**, vol. 1, MIT Press, primavera 1976, p. 50-64. Tradução em português disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51653/27990>. Acesso em: 17 set. 2023.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**: Volume 1. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, Inhotim, 2009.

ZANINI, Walter; FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: Escrituras Críticas. São Paulo: Annablume, 2013.

ZANINI, Walter; JESUS, Eduardo de (org.). **Walter Zanini**: vanguardas, desmaterialização, tecnologias. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

#### AUDIOVISUAL

**Global Groove** (1973), Nam June Paik e John Godfrey. Dir: Merrily Mossman; Nar: Russell Connor; Filmagem: Jud Yalkut e Robert Breer. Nova York, 28' 30". Video, formato 4:3, Son., color.

## **SOBRE O AUTOR**

**Eduardo de Jesus** atua como Professor no Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, onde integra o Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Tem publicado textos, ensaios e organizado livros como *Walter Zanini: Vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte* (WMF Martins Fontes, 2018) e *Estratégias da arte numa era de catástrofes* (Cobogó, 2017), que reúne reflexões da professora Maria Angélica Melendi. Desenvolveu ainda curadorias como: Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte (2013, 2015 e 2017), “Esses espaços” (Belo Horizonte, 2010), “Densidade local” (Cidade do México, 2008) e Festival Internacional de Arte Contemporânea - Videobrasil (2001 a 2013)

Artigo recebido em  
25 de julho de 2023 e aceito em  
17 de agosto de 2023.