

WALTER ZANINI: Experimentações e Procedimentos Curatoriais¹

Ananda Carvalho²

PUC-SP

RESUMO:

O presente artigo procura refletir sobre os procedimentos curatoriais desenvolvidos por Walter Zanini observando-o como o responsável pelo início da curadoria no Brasil. De acordo com a metodologia dos processos de criação em rede, proposta por Cecília Almeida Salles, pretende-se refletir sobre os procedimentos curatoriais de quatro experiências: a exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC-72) – realizada em 1972 –, a 16^a. Bienal de São Paulo, a mostra de arte postal integrante da mesma Bienal – ambas produzidas em 1981 –, e a 17^a. Bienal de São Paulo – realizada em 1983.

Palavras-chave: curadoria, processos de criação, JAC-72, Bienal de São Paulo, arte postal.

ABSTRACT:

This paper discusses the curatorial procedures developed by Walter Zanini noting him as responsible for the beginning of curating in Brazil. According to the methodology of creation processes in network proposed by Cecília Almeida Salles, this paper aims to reflect about the curatorial procedures of four experimental projects: the exhibition Jovem Arte Contemporânea (JAC-72) - held in 1972 - the 16th. São Paulo Biennial, the Mail Art Show held in the same Biennial - both produced in 1981 -, and the 17th São Paulo Biennial - held in 1983.

Key-words: curating, creation process, JAC-72, São Paulo Biennial, mail art.

O tema da minha pesquisa de doutorado é Procedimentos curatoriais: práticas comunicacionais no sistema da arte contemporânea. Observar a demanda de uma atitude relacional entre as ações curatoriais, textos curatoriais, obras, exposições, artistas e espaço expositivo é um ponto inicial para esta pesquisa. A tese procura desenvolver um mapeamento dos procedimentos curatoriais a partir de arquivos utilizados para a comunicação das exposições como textos curatoriais (reproduzidos em catálogos, folder ou “textos de parede”), entrevistas dos curadores publicadas na imprensa, fotografias e vídeos das exposições. Inicialmente, parte-se da definição de procedimentos de criação proposta por Cecília Almeida Salles.

Os recursos criativos são os modos como o artista lida com as propriedades das matérias-primas, ou seja, modos de transformação. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. Toda ação sobre as matérias-primas gera seleções e tomadas de decisão. O artista tem as ferramentas como instrumentos mediadores que o auxiliam nessa manipulação (SALLES, 2010, p. 32).

A partir dessa ideia das potencialidades dos modos de transformação de um trabalho artístico, observa-se os procedimentos curatoriais que englobam a seleção e

¹ Este artigo é parte da pesquisa de doutorado “Procedimentos curatoriais: práticas comunicacionais no sistema da arte contemporânea” desenvolvida com apoio de bolsa CNPq.

² Ananda Carvalho é curadora, crítica de arte e professora universitária. Doutoranda e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Escreve e pesquisa sobre arte contemporânea desde 2007, foi júri de pré-seleção da Temporada de Projetos 2013, participou da residência Ateliê Aberto #5 na Casa Tomada e foi colaboradora do Canal Contemporâneo.

tomadas de decisão para a construção de uma exposição. Desse modo, compreende-se o processo curatorial de acordo com Paulo Herkenhoff:

Curadoria é um **processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra** (grifo meu), produz algum tipo de estranhamento, capaz de mover o conhecimento. No oposto, a curadoria do tipo modelo Chanel, isto é, nenhuma ousadia e só reiteração de certezas elegantes. Curadoria pode ser um jogo do sensível com a obra de arte, buscar um diálogo poético, mas sem perder a perspectiva crítica (Herkenhoff, 2008, p. 24).

A partir dessa possibilidade de produção de sentidos e significados pode-se compreender o conceito de curadoria como uma esfera crítica do pensamento desenvolvida em relação às possibilidades de presença de cada obra (HERKENHOFF, 2008, p. 24). O primeiro procedimento a ser observado é o *statement curatorial*, que pode ser compreendido como os princípios direcionadores que compõem o projeto poético, um conceito amplo e, muitas vezes, vago. A partir deste conceito ou tema observa-se os possíveis desdobramentos de “especificação” do pensamento através dos recursos expositivos como textos, da organização das obras no espaço e da produção de história da arte.

Por este viés, este artigo dedica-se a refletir sobre os procedimentos curatoriais desenvolvidos por Walter Zanini observando-o como o responsável pelo início da curadoria no Brasil. De acordo com a metodologia dos processos de criação em rede, proposta por Cecilia Almeida Salles, pretende-se refletir sobre os procedimentos curatoriais de quatro experiências: a exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC-72) – realizada em 1972 –, a 16^a. Bienal de São Paulo, a mostra de arte postal integrante da mesma Bienal – ambas produzidas em 1981 –, e a 17^a. Bienal de São Paulo – realizada em 1983.

Procedimentos curatoriais experimentais

A crítica às instituições museológicas ganhou força nos anos 1960 e 1970, tempos de land art, arte conceitual, arte ambiental, videoarte, arte postal, instalação, performance etc. Os museus eram “acusados de serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas” (GONÇALVES, 2004, p. 62). Num contexto internacional, proliferou a criação de espaços alternativos na Europa e nos Estados Unidos. Na Alemanha e na Suíça, surgiram as Kunsthallen, espaços que propunham divulgar a arte contemporânea através de exposições temporárias, sem o objetivo de construir acervos (GONÇALVES, 2004, p. 43).

Diante dessa perspectiva, Walter Zanini como diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, onde permaneceu de 1963 à 1978, desenvolveu ações experimentais e inovadoras. O curador defendia um “museu que se organiza tendo em vista sua participação diretamente ativa no ato criador” (Zanini, 2010a, p. 59). Ou seja, Zanini caracterizava o MAC-USP como um museu laboratório considerando seu papel universitário. Desse modo, abriu um espaço institucional para novos artistas, para a arte conceitual, a arte postal, a videoarte, a performance e outras poéticas

tecnológicas. É importante lembrar que o MAC-USP foi o primeiro museu brasileiro a desenvolver um setor de videoarte em 1974. Oferecia auxílio técnico e possuía uma câmera de vídeo que ajudou a fomentar uma boa parte da produção videográfica paulistana daquele período. Para Zanini, naquela época de transitoriedade, “o museu torna-se um complexo heterogêneo de ambas as coisas: de ‘templo’ e de ‘fórum’. E é neste clima paradoxal e difícil de seu recondicionamento que passa a existir – se ainda quiser existir” (Zanini, 2010a, p. 60).

É nesse contexto que é produzida a exposição Jovem Arte Contemporânea, realizada em 1972:

A JAC-72 era uma mostra livre, de caráter conceitual, em sentido amplo, com obras de natureza muito efêmera, construídas no interior do museu e abertas a todo tipo de material e técnicas. Foi planejada para os jovens, mas não havia restrições de idade, um lote trabalhando ao lado dos outros. O espaço para exposições temporárias (cerca de 1.000 metros quadrados) foi dividido em 84 áreas com diferentes dimensões e formatos, designadas a cada um dos inscritos por lotes de desenho (ZANINI apud OBRIST, 2010, p. 188).

A descrição de Zanini destacada em negrito à cima caracteriza o *statement curatorial* da exposição. Observa-se que não houve um júri de seleção dos participantes, mas haviam estes princípios direcionadores que organizavam o processo de criação da mostra. Os “lotes” que dividiam o espaço expositivo foram sorteados entre os inscritos, já que não havia possibilidade de incluir todos os candidatos. Também foi feito um cronograma em que os artistas desenvolviam os trabalhos durante o período expositivo (Zanini, 2010a, p. 64).

Os participantes permaneceram ocupando, literalmente, o museu nas duas semanas de realização da mostra. A ênfase era deslocada do objeto produzido para os processos de produção e visava, sobretudo, à consciência de suas significações. Ao se dispensar o júri ou qualquer autoridade externa, a participação dos inscritos ocorreu sem qualquer censura ou restrição. A possibilidade de confronto, colaboração, auxílio, permuta, construção e destruição, além do discurso permanente entre os participantes, concretizou a autoria coletiva da exposição. Em pleno regime militar, realizou-se na exposição/manifestação um ‘exercício experimental de liberdade’ (FREIRE, 2006, p. 27).

Cristina Freire continua a descrição desse processo fazendo referência à frase a arte é “exercício experimental de liberdade” que o crítico Mário Pedrosa afirmava para contextualizar a produção brasileira dos anos 1960. A JAC-72 desenvolveu-se então a partir da convivência e do diálogo que emergiam da ideia de conjunto em contraposição a tradicional contemplação individual. No final, houve um debate sobre o processo entre os participantes. Segundo Zanini, que também chamou a mostra de “manifestação”, “estabeleceu-se um campo dinâmico de agregação de experiências, capaz de associar com uma funcionalidade nova museu, artista e ainda o público,

provocando formas revolucionárias de comportamento em cada um destes elementos” (Zanini, 2010a, p. 64).

O procedimento curatorial em que não há seleção de trabalhos por um júri também foi desenvolvido na mostra de Arte Postal da 16^a. Bienal de São Paulo em que qualquer pessoa poderia enviar um trabalho para ser exposto. Como curador geral dessa edição da Bienal, Zanini convidou o artista, curador e pesquisador Julio Plaza para organizar a exposição. Zanini e Plaza já haviam trabalhado juntos no MAC-USP, período em que se destacam as exposições “Prospectiva-74” e “Poéticas visuais” (1977). Na época da 16^a. Bienal, foi divulgada uma carta convite (posteriormente reproduzida no catálogo da exposição) que justifica a importância da Arte Postal ser disponibilizada ao público.

A XVI Bienal de São Paulo (16 de outubro a 20 de dezembro de 1981) apresentará em seu Núcleo I a produção artística configurada nos sistemas de expressão e comunicação que utilizam os novos media. Nesse contexto será incluída a arte postal, que permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a essa atividade em contínua expansão no mundo de hoje. É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas. Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, vídeo-K7, fotografias, etc.). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho, ou de seus arquivos. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981b)

Para refletir sobre essa estratégia curatorial, é importante observar algumas características que configuram a Arte Postal. Essa linguagem artística discute, principalmente, a produção de mensagens e seus espaços de recepção. Apesar de haver referências da Arte Postal (ou Arte Correio, ou Mail Art) ter sido realizada por Marcel Duchamp no início do século, esta produção começou a realmente tomar corpo nos anos 1960. Nessa década, pode-se destacar o grupo Fluxus, Robert Fillou, Ray Johnson e Chieko Shiomi, mas, é nos anos 1970, que a Arte Postal foi desenvolvida ativamente (BRUSCKY, 2010). Nesses anos de ditadura, procurava-se questionar o circuito tradicional de arte criando redes de comunicação marginais pelos mais diversos países. Os artistas utilizavam diferentes técnicas e estratégias que não podem ser confundidas pelo simples envio ou transporte de uma obra de arte.

Os trabalhos de Arte Postal eram enviados sem considerar um retorno ao seu local de origem. Essa produção evidenciava a intenção de participação do artista na constituição de uma rede para a existência da arte. Segundo Paulo Bruscky, artista brasileiro com uma grande produção nesses meios, essa estratégia “proporciona exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos (...). Na Arte-Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia” (BRUSCKY, 2010, p. 77). Essa proposta também demonstra um caráter de confiança, na medida em que, muitas vezes, o artista não sabia o que iria acontecer com o trabalho enviado, nem aonde este iria chegar. Ou seja, constrói-se uma existência, porém com a possibilidade de ser fluida e efêmera.

Na maioria das vezes, o que “restava” era uma documentação feita através de panfletos ou folders muito simples.

As motivações para esta nova expressão são múltiplas e não dependem de qualquer circunstância especial. Artistas, em número considerável, rompendo com o conceito tradicional de ‘obra’, afastando-se dos esquemas de exposições oficiais e comerciais, desconfiados da função da crítica e no mínimo indiferentes às revistas de arte dominantes (...) passaram a organizar-se para enfrentar uma situação inteiramente diversa, criando suas próprias associações, seus próprios intercâmbios, suas próprias publicações e selecionando os locais para as suas exposições. Tornaram-se economicamente independentes dos mecanismos centralizadores da arte, ao dedicar-se a atividades paralelas. (ZANINI, 2010b, p. 81).

Julio Plaza, curador responsável pela mostra de Arte Postal na 16^a. Bienal de São Paulo, define essa produção como “uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no fluxo comunicacional (...)” (PLAZA, 2009, p. 453). Sob essa perspectiva, a criação de uma mostra sem júri de seleção dentro da Bienal dialoga diretamente com as características da Arte Postal como linguagem artística. A autoria se dissolve e evidencia a ação e a criação de relações. É uma arte do trânsito, em que desenvolve-se sistemas variáveis de produção. Conforme propõe Julio Plaza (2009, p. 452), é “a informação artística como processo e não como acumulação”.

Como resultado da exposição de Arte Postal na 16^a. Bienal de São Paulo foi produzido um catálogo³ com imagens de praticamente todos os trabalhos expostos. Os artistas cujas obras não foram possíveis de reproduzir ou não chegaram a tempo do fechamento da edição do catálogo tem seus nomes citados. A publicação também lista os endereços de todos os artistas participantes. Esse procedimento ressalta a importância da compreensão de uma arte em rede que possibilita novos circuitos de expressão da linguagem. Nesse sentido, os pensamentos de Julio Plaza a partir da Arte Postal, que posteriormente se desdobraram em estudos sobre o videotexto e as artes tecnológicas, chama a atenção para uma perspectiva relacional e expandida do esquema “autor + obra + recepção” (como pode ser observado no livro resultante de sua pesquisa de doutorado “Tradução Intersemiótica” e também no texto “Arte e Interatividade”).

É importante observar que pode-se encontrar reverberações da proposta de uma curadoria aberta como as realizadas na JAC-72 e na mostra de Arte Postal em diversas exposições produzidas em São Paulo na última década: “Ocupação”, realizada em 2005 no Paço das Artes; algumas proposições da Casa da Xiclet (São Paulo), “Temporada de Projetos na Temporada de Projetos”, realizado em 2009 também no Paço das Artes; e recentemente “Artes e Ofícios 1 – para todos”, realizada no Liceu de Artes e Ofícios (São Paulo) em 2012 na mesma época da abertura da Bienal de São Paulo. Todas as propostas curatoriais citadas são exposições cuja participação era

³ Atualmente a Fundação Bienal de São Paulo disponibiliza todas as edições de seus catálogos para serem visualizados online: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/default.aspx>

aberta e sem critérios seletivos específicos. É claro que uma observação desses critérios a partir uma perspectiva cultural, política e econômica atual se faz necessária. Mas, por uma opção de recorte, essa discussão não será apresentada aqui.

Procedimentos curatoriais na Bienal de São Paulo

Desde a sua criação em 1951, a Bienal de São Paulo, tomando como referência a Bienal de Veneza, era organizada por núcleo de países, que selecionavam suas obras separadamente através de representações nacionais. Segundo Agnaldo Farias (2001, p. 32), a Bienal de São Paulo sempre esteve aberta a todos os países sem restrições e responsabilizava-se pela instalação das obras e a publicação do catálogo. Entretanto, cada um deles era responsável por custear a vinda das obras. Essa estratégia sempre foi criticada “na qualidade de uma concessão de fundo diplomático incapaz de gerar dividendos estéticos” (FARIAS, 2001, p. 32). Durante as duas primeiras décadas do evento, a seleção era feita por um júri e comissários, que já receberam o título de Diretor Artístico, de Diretor Técnico e de Diretor-Geral. Ao longo dos anos, o formato expositivo baseado na problemática de “feira das nações” foi defendido, criticado e revisto até chegar a sua abolição na 27ª. edição da exposição em 2006.

Uma das principais bibliografias sobre a história das Bienais de São Paulo é o livro “As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores” publicado por Francisco Alambert e Polyana Canhête em 2004. Os autores observam os destaques da Bienal até os anos 2000 dividindo esse período em três eixos históricos: a era dos museus – “as bienais em torno do MAM-SP e dos desdobramentos do projeto modernista”; “a era do mecenato de Ciccillo Matarazzo” (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 14); e a era dos curadores, que inicia-se na 16ª. Bienal – “o contemporâneo momento de ascensão do curador, da lógica das megaexposições e dos espetáculos para a cultura de massa e a mídia” (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 14). A era dos curadores é caracterizada por uma série de procedimentos curatoriais que repensavam e reorganizavam o formato expositivo da Bienal.

(...) novas e antigas problemáticas são despertadas, como por exemplo o ‘conceito’ da exposição, o discurso ‘poético’ da exibição versus a apresentação não pré-conceituada, o questionamento da forma de apresentação por delegação e países, a existência ou não de ‘salas históricas’, a ascensão da preocupação com arte-educação, a ‘assinatura’ do curador substituindo o artista (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 15).

Walter Zanini foi o primeiro curador da “era dos curadores”. Responsável pela 16ª. Bienal de São Paulo, ele organizou o trabalho com múltiplas curadorias e dividiu-o com um Conselho de Arte e Cultura (composto por Ulpiano Bezerra de Menezes, Paulo Sérgio Duarte, Esther Emílio Carlos, Donato Ferrari, Luis Diederichsen Villares e Casemiro Xavier de Mendonça). Juntos propuseram critérios curatoriais diferenciados: uma tentativa de deixar para trás o modelo institucional da Bienal de Veneza, como observa-se nos depoimentos a seguir.

As bienais precedentes vinham sendo montadas a partir de temas, mas ainda permanecia o critério das exposições obtidas por via diplomática. Os artistas adequavam-se ao tema. Um júri de críticos fazia a seleção da representação brasileira. **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 de 1964 (ZANINI, 2001, p. 330).

A mudança decisiva consistia em eliminar as representações nacionais e **organizar a instalação dos trabalhos usando critérios de analogia, quanto à linguagem**, à proximidade e ao confronto com o que os trabalhos de outros países tinham em comum. Tentamos, portanto, influenciar as escolhas dos comissários através de um regulamento que daria alguma orientação sobre a nossa ideia. E, pela primeira vez, a Bienal pôde adotar uma atitude de responsabilidade crítica. Também introduzimos os convites diretos para um certo número de artistas (ZANINI apud OBRIST, 2010, p. 202).

Não foi fácil convencer países como a Suécia e a Áustria; por isso membros do Conselho de Arte e Cultura viajavam com a missão de mudar a imagem denegrada da bienal. Mas tínhamos um plano de trabalho e introduzimos linhas de força, formamos vários núcleos históricos que desvendavam para o público as fontes próximas do passado como o cubismo, futurismo e abstracionismo. Nos anos 80 era importante mostrar artistas estrangeiros porque não se montavam exposições vindas do exterior (ZANINI, 2001, p. 330).

Através dessas ações, Zanini propôs uma Bienal em que prevalecia a organização através da relação entre as linguagens (instalação, pintura, escultura, etc.). Desse modo, procurava construir uma exposição que enfocava o trabalho artístico e não compartimentava-o em representações nacionais. O regulamento (reproduzido no catálogo da mostra) explicava a divisão dos trabalhos em três núcleos de manifestações e a partir dele procurava-se influenciar a escolha dos comissários internacionais. O Núcleo I dividia-se em experimentações críticas que utilizavam tanto os novos meios como as linguagens tradicionais da arte:

Será este o setor de maior amplitude da XVI Bienal com a apresentação confrontada de dois vetores que caracterizam significativamente o processo da arte ao inaugurar-se a década 80. O primeiro deles refere-se à criatividade que configura **os sistemas de expressão e comunicação a partir da utilização dos novos media**. Por sua vez, o segundo relaciona-se à **recuperação crítica das modalidades operativas tradicionais da arte**, através de códigos de representação da realidade ou que procuram redimensionar os valores de pura visualidade. Este núcleo conterá, pois, duplo roteiro de apresentações:

a) referente à produção artística que empregue meios de comunicação e processos de intermedia (e.g., arte realizada com vídeo, laser, computador, livros-de-artista, fotografia, realização de performance etc.);

b) referente a trabalhos que revelem investigações novas na área dos veículos da arte (escultura, pintura etc.) (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a, p. 23).

A montagem deste núcleo foi organizado para desconstruir a organização por representações nacionais. Os trabalhos foram distribuídos pelo espaço expositivo seguindo o critério de analogias de linguagem, procedimento curatorial que transformou a Bienal. Para isso, as obras foram “agrupadas em função de suas poéticas subjacentes: 1) obra como projeto; 2) obra como processo e 3) obra como objeto (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a, p. 23).

O Núcleo II apresentava questões históricas da arte contemporânea internacional. E o Núcleo III destinava-se a exibir trabalhos que evidenciassem “aspectos da cultura artística e visual dos países latino-americanos”. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a, p. 23). Os trabalhos deste Núcleo e a exposição “Arte Incomum” ocupavam o 3º. Andar do prédio da Fundação Bienal no Ibirapuera. O térreo e o mezanino exibiam os trabalhos do Núcleo I e II. Já, o 2º. andar apresentava mais obras do Núcleo I e a Exposição de Arte Postal.

A 17ª. Bienal também teve a curadoria de Walter Zanini, que aprimorou e repetiu a organização através das analogias de linguagem. Entretanto, esta edição foi reduzida para dois núcleos aglutinadores conforme observa-se no regulamento da mostra.

Este núcleo [I] é destinado a confrontar aspectos importantes da arte na pluralidade dos media e linguagens que a caracterizam no presente.

A apresentação das obras deste núcleo obedecerá ao critério de analogias de media e linguagem, ao invés da montagem por representações nacionais.

Uma comissão internacional presidida pelo curador geral da XVII Bienal será incumbida de organizar a exposição em espaços e tempos adequados (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p.8).

O Núcleo I mantinha essencialmente os mesmos critérios que a edição anterior. Já, o Núcleo II diferenciava-se e era “destinado à apresentação de exposições de artistas ou movimentos que trouxeram uma contribuição significativa ao desenvolvimento da arte contemporânea” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p. 8). Esta Bienal abriu mais espaço para linguagens como a videoarte, o videotexto (que também teve curadoria de Julio Plaza) e a performance (especialmente pela participação dos artistas do Grupo Fluxus e uma mostra com diversos trabalhos de Flávio de Carvalho). Na introdução do catálogo, Zanini comenta as ações desta edição:

Há dois anos, a preparação da mostra fizera-se em prazo demasiadamente curto para o diálogo necessário com os responsáveis das numerosas delegações estrangeiras. Desta vez, à orientação explícita do regulamento juntaram-se com maior frequência recomendações particularizadas da curadoria, tendo em vista a qualidade e a lógica orgânica da exposição em seus Núcleos I e II. Este empenho crítico, que se estende ao convite direto a artistas,

não deixou de trazer resultados. É evidente que se trata de processo ainda no patamar inicial e que deverá exigir muita criatividade e aplicação das futuras curadorias.

Não assumindo atitudes de restrição estética no universo dos relacionamentos entre a arte e as técnicas, e não partindo para soluções que enfatizam determinadas classes de problemas - como por exemplo a questão temática -, a Bienal, em seu Núcleo I, demarcado em dois vetores, abriu suas intenções para as energias da modernidade onde melhor elas pudessem ser encontradas. Neste sentido, a Bienal difere frontalmente das últimas versões de suas congêneres europeias (ZANINI, 1983, p. 5).

Zanini comenta que a organização da Bienal em analogias de linguagens ficou mais coesa na 17^a. edição, já que houve mais tempo de diálogo para defender e desenvolver as experimentações desse procedimento. O curador também constitui a mostra voltando-se para a produção recente. Para ele, o objetivo desta Bienal foi “configurar a emergência artística posterior às vanguardas históricas, seja no aspecto da sua ligação com as tecnologias da cultura de massa e de públicos, seja na linha das técnicas alicerçadas nas tradições artesanais” (ZANINI, 1983, p. 5). Ao descrever os procedimentos curatoriais da 17^a. Bienal, Zanini destaca o seu estágio inicial e a importância da sua continuidade no futuro. Seu trabalho marca as ações curatoriais tanto na Bienal como em toda a história da arte brasileira. Nas Bienais seguintes nota-se cada vez mais a ação do curador.

Os procedimentos curatoriais de Walter Zanini

A proposição de uma exposição engloba “intenso estabelecimento de nexos” (SALLES, 2006, p. 27) entre obra, texto, espaço e participação/percepção do público. Cada um desses elementos pode ser observado através de uma potencial multiplicação em que “o todo [a exposição] é ao mesmo tempo mais e menos do que a soma das partes” (MORIN, 2007, p. 86). A curadoria constrói-se através da articulação dessas partes constituindo-se como um ato comunicativo do que foi associado e/ou distinguido através de seu *statement curatorial*. Pode-se observar nas falas de Walter Zanini que os seus processos de criação envolvem a proposição de um gesto de aproximação intenso entre curador e artista.

Este artigo procura refletir sobre os procedimentos que se ressaltam em algumas experiências curatoriais desenvolvidas por Walter Zanini. Observa-se que o trabalho do curador concentra-se em duas instituições: o Museu de Arte Contemporânea da USP e a Bienal de São Paulo. Entretanto, apesar de ambos os locais configurarem-se, a princípio, como espaços expositivos tradicionais, Zanini sempre privilegiou o processo artístico, o diálogo e as relações com o público. O curador dedicava-se a arte do presente observando seu contexto político, cultural e comunicacional. Sua ação enfatizava o caráter experimental compreendendo a arte contemporânea na amplitude de suas linguagens.

Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio*. IN: ALVORADO, Daisy Valle Machado Peccini (org.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70/80**. 2ª. edição. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo: Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981a.

_____. **XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal (Catálogo)**. Fundação Bienal de São Paulo, 1981b.

_____. **XVII Bienal de São Paulo: Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. **Bienal 1998: princípios e processos**. In: *Revista Marcelina: Antropofágica*. Ano1, v. 1 (1o. sem. 2008). São Paulo: FASM, 2008.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

PLAZA, Julio. *Mail Art: arte em sincronia*. IN: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

ZANINI, Walter. *Introdução*. IN: **XVI Bienal de São Paulo - Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

_____. *Introdução*. IN: **XVII Bienal de São Paulo - Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

_____. *Depoimento Walter Zanini*. IN: **Catálogo Bienal 50 Anos - 1951 - 2001**. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____. *Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea*. IN: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o Ofício do Curador**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010.

_____. *A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional*. IN: ALVORADO, Daisy Valle Machado Peccini (org.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70/80**. 2ª. edição. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010b.