

## CURADORIAS CONTEMPORÂNEAS: DOIS EXEMPLOS PRECURSORES

Bettina Rupp – Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do  
Instituto de Artes da UFRGS

### Resumo

Este artigo é parte da pesquisa de mestrado sobre curadorias na arte contemporânea utilizando como referenciais históricos os projetos curatoriais de Harald Szeemann, com a exposição “Quando as atitudes tomam forma” (1969), e de Walter Zanini para a 16ª Bienal de São Paulo (1981). Trazendo tanto o enfoque do curador independente, quanto das mudanças ocorridas no processo de curadoria.

Palavras-chave: arte contemporânea, curador independente, curadoria contemporânea.

### Abstract

*This article presents a part of the master research on curatorship in the contemporary art using as historical descriptions the curatorial projects of Harald Szeemann, with the exposition “When attitudes become form” (1969), and of Walter Zanini for 16<sup>th</sup> São Paulo Biennial (1981). Bringing in not only view of the independent curator, but also the one of the changes occurred in the curatorship process.*

*Key words: contemporary art, independent curator, contemporary curatorship.*

Quando o curador Harald Szeemann concebeu a exposição “Quando as atitudes tomam forma: vida em sua mente”, seguido do subtítulo: “Trabalhos, conceitos, processos, situações e informações”, em 1969, foi a primeira vez que se montou uma exposição com artistas conceituais dentro de uma instituição na Europa. A exposição foi vista inicialmente na *Kunsthalle*, em Berna (Suíça), depois seguiu para Krefelt (Alemanha) e Londres (Inglaterra), onde pode ser vista no ICA (Institute of Contemporary Arts). A concepção dessa exposição foi o ponto de partida para a carreira de Harald Szeemann como “curador independente”<sup>1</sup>. “Quando as atitudes tomam formas” foi uma exposição que aconteceu na *Kunsthalle* (espaço expositivo de arte inaugurado em 1918, em Berna, onde Szeemann era curador contratado) de 22 de março a 27 de abril e que teve o grande mérito de tornar o local não apenas como um lugar para se ver exposições e sim como um “espaço da mente” (SZEEMANN IN OBRIST, 1996). Isso não aconteceu por acaso, Harald Szeemann trabalhou com teatro antes de ser curador, o que proporcionou a ele outra visão da relação de interatividade entre arte e público, ainda mais nos anos 60, em que novas experiências estavam em alta na dramaturgia, na música e no cinema.

Em entrevista ao curador suíço Hans Ulrich Obrist, Harald Szeemann comenta sua visão desse lugar chamado “espaço da mente”:

Acho que a arte deve ser um modo de desafiar a noção de propriedade / posse. E porque a *Kunsthalle* não tinha uma coleção permanente, ela funcionava mais como um laboratório do que um memorial público. Você podia improvisar com os recursos, do máximo ao mínimo, e ainda ser bom o bastante quanto qualquer outra instituição (...). (OBRIST, 1996, N. P.)

A idéia de conceber um tema para a exposição em “Quando as atitudes tomam forma” além de ser inédita, reverteu o processo usual de uma exposição ou como cita Birnbaum “marcou uma importante mudança de metodologia quanto à prática expositiva” (BIRNBAUM, 2005). Até então, as exposições eram guiadas por afinidades formais, estilísticas, cronológicas ou por artistas que faziam parte de um mesmo movimento e normalmente as obras de arte estavam prontas e eram escolhidas pelo curador, sendo posteriormente expostas. Harald Szeemann propôs aos artistas um desafio a ser executado. Aceitou que os artistas apresentassem conceitos e ações que poderiam ser executados no próprio espaço expositivo, ou até fora dele, a partir do tema sugerido não importando os riscos dessa decisão. A importância da exposição não estava tanto nas obras expostas e sim, mais nas “atitudes” decorrentes do processo criativo. Gesto e comportamento unidos sob uma mesma ação. O lema era “tomem conta da instituição” (SZEEMANN IN BIRNBAUM, 2005). Tanto que o artista Lawrence Weiner escavou o reboco de uma das paredes da *Kunsthalle* criando um quadrado de 90 x 90 cm, o que se tornou a obra mais emblemática das intenções da exposição. Joseph Beuys encheu os cantos com sua conhecida banha. Walter De Maria instalou um telefone. Mario Merz criou um de seus iglus e praticamente todos os artistas da *Arte Povera* estavam presentes na exposição. Michael Heizer jogou uma bola de metal destruindo parte da calçada da instituição e outros artistas conceituais exibiram trabalhos que vinham questionando a linguagem na arte. Citando alguns: Joseph Kosuth, Mel Bochner, Hans Haacke e Sol LeWitt.

O catálogo da exposição em formato de fichário, por si só se tratava de uma peça inovadora, ainda mais que não apresentava todas as obras expostas e possuía alguns textos de artistas no lugar de suas obras. Na imensa lista de 69 artistas e ensaístas convidados de diversos países <sup>2</sup> (principalmente

Alemanha, EUA, França e Itália), havia apenas três artistas mulheres, Eva Hesse, Hanne Darboven e Jo Ann Kaplan. Apenas dois artistas se dedicaram a apresentar fotografias na exposição: Jan Dibbets e Richard Smithson, este, em conjunto com um texto que está no catálogo, e somente um artista da cidade de Berna participou, Markus Raetz. O francês Daniel Buren foi detido pela polícia de Berna por estar colando sem autorização prévia sua série de cartazes com listras nas ruas da cidade. Essas ações consideradas “radicais” para a época, assim como a exposição como um todo, virou motivo de zombaria na imprensa local e Harald Szeemann acabou sendo substituído por outro curador após pedir demissão.

“Quando atitudes tomam forma” foi uma exposição que refletiu as considerações de Szeemann sobre a própria utopia da arte. Trazer para uma cidade importante da Suíça, embora pequena, artistas de diversos países para criarem e interagirem com a própria instituição foi, sem dúvida, uma tentativa de burlar as previsibilidades de uma exposição convencional de arte. De acordo com David Levi Strauss, Szeemann “reconheceu cedo e apreciou por longo tempo os aspectos utópicos da arte”, organizando “exposições em que o improvável poderia acontecer” e estava sempre “disposto a arriscar o impossível”. O próprio Szeemann comenta, “A coisa interessante sobre as utopias é precisamente que elas falham. Para mim, a falha é uma dimensão poética da arte.” Conceber uma exposição em que tudo corresse como o planejado e nada desse errado, para Szeemann seria uma perda de tempo (STRAUSS IN RAND, KOURIS, 2007:24). Convidar os artistas para que concebessem novas dimensões ao espaço expositivo e que a própria exposição não precisasse ser uma exposição, e sim ser convertida numa experiência artística, demonstra o quanto este curador estava disposto a correr riscos. Um bom exemplo disso é a ação de Richard Long. O artista inglês da *Land Art* retirou um pedaço da estrutura da *Kunsthalle* e levou-a para uma caminhada de três dias pelas montanhas suíças.

No mesmo período outras exposições, mais reduzidas em termos de artistas convidados, trataram de assuntos semelhantes e estavam em sintonia com as questões da arte conceitual. Em Nova York aconteceu a “5-31 de janeiro de 1969” com curadoria de Seth Siegelaub, a “Nove em Castelli” (1969),

com artistas convidados por Robert Morris na Galeria Castelli, em Düsseldorf, a “Prospect 69” e em Belo Horizonte “Do Corpo à Terra” (1970). Exposições que deixaram claro que os artistas estavam focados mais no processo do que no resultado final. Nas palavras de Michael Archer os artistas do período estavam buscando, um “afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares” dos anos 1960 até a década seguinte, na qual a arte passou a ter novas formas e nomes como Conceitual, *Arte Povera*, *Land*, Ambiental e *Performance*. “Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do Novo Realismo.” (ARCHER, 2001:61)

Durante o tempo em que Szeemann concebeu o programa de exposições na *Kunsthalle* de 1961 a 1969, havia todo o tipo de participação, de filmes feitos por jovens cineastas, peças de teatro, desfiles de moda à apresentação de jovens compositores performáticos. Em média eram formuladas 12 exposições/exibições por ano, sem atividades pedagógicas ou de documentação (SZEEMANN IN OBRIST, 1996). A convite do curador, Andy Warhol realizou sua primeira exposição numa instituição da Europa e em 1968 a dupla Jean Claude e Christo embalaram pela primeira vez um prédio público. Nas palavras de Szeemann:

“Naturalmente isso provocou reações. Os jornais locais me acusavam de alienar as audiências tradicionais, mas nós atraíamos a nova audiência. O número de sócios colaboradores aumentou de 200 para mais de 600, com um adicional de 1000 estudantes que pagavam um simbólico franco suíço de entrada” (SZEEMANN IN OBRIST, 1996, N. P.).

Os estudantes e jovens estavam em constantes manifestações naquele mesmo ano, apenas para citar, a revolta estudantil em maio de 1968, em Paris, e como cita Cristina Freire, “queimar o Museu do Louvre era palavra de ordem pichada nos muros franceses e se tornou comum o ataque aos museus, instituições que reverenciavam os valores da ‘eternidade’ repressora.” (FREIRE, 1999:156)

Szeemann percebia e estimulava essas mudanças, mas afinal, viu-se obrigado a sair da *Kunsthalle*, um espaço expositivo com restrições locais, para se lançar em projetos maiores e internacionais como a *Documenta 5*. Em 1972 ele se torna o curador mais jovem contratado até então pela instituição da mostra. Em função desse convite, ele cria seu próprio escritório de curadoria independente, sem estar atrelado a uma única instituição, podendo aceitar

convites de diversas instituições e países. Essa posição (e liberdade) até então inédita a um curador projeta o título de “curador independente”.

Szeemann fez questão de esclarecer “que não exerce nenhuma influência na criação da obra” (HEINICH, 1995:46), mas que nas questões técnicas precisa definir espaços disponíveis, metragens, materiais e limitações, como verbas e etc. Ele também conversa com os artistas no sentido de estabelecer aquilo que pode ser refeito (ação) ou montado novamente, como foi o caso da instalação com pigmentos de Ernesto Neto apresentada na Bienal de Liverpool em 1999 e que foi reapresentada de forma semelhante na 49ª Bienal de Veneza (2001), quando Szeemann foi curador. Esta questão da influência da curadoria sobre a produção artística é controversa. No momento que se define um tema para uma exposição, o curador realmente não está exercendo influência sobre a “construção” da obra ou a concepção do projeto, mas como medir se a curadoria não irá influenciar o artista?

Analisando a ação de Lawrence Weiner em “Quando as atitudes tomam forma”, que ao ser convidado a “tomar conta da instituição”, decide retirar parte do reboco da parede, usando a própria sede da *Kunsthalle* como suporte para sua ação, pode-se perceber uma influência direta do projeto de curadoria sobre o artista. De fato a retirada do reboco demonstrou muito mais uma atitude de interação física com o espaço do que a simples colocação de uma pintura emoldurada numa parede branca. Ao retirar a matéria de que é feita a instituição, pode-se fazer diversas considerações a respeito. Infelizmente como registro para a história da arte, tanto a ação de Weiner, quanto de Michael Heizer, foram desfeitas, sendo a parede e a calçada novamente reconstruídas.

Harald Szeemann foi fundamental para o surgimento das práticas do curador contemporâneo, pois a arte contemporânea se caracterizou por necessitar de novos desafios e da participação de outras pessoas, além dos próprios artistas, inclusive do público no processo de criação, elaboração e desfecho da obra. Nesse sentido o surgimento do curador como um gerador de idéias temáticas e conceitos expositivos era uma situação nova até o momento.

Embora o próprio Szeemann não usasse a expressão curador para suas atividades, preferindo o termo em alemão “*ausstellungsmacher*” (*exhibition-maker*) (BIRNBAUM, 2005), o que pode ser traduzido por um “criador de exposições”, ainda assim ele acumula os méritos por sua ruptura com as

convenções. Em seu livro “Um caso singular: Harald Szeemann”, Nathalie Heinich busca elementos para definir qual seria o título da profissão dele.

Curador de exposições, mas também crítico de arte, perito junto a colecionadores privados (de converter um capital de conhecimento em recursos financeiros) e, conforme a ocasião, ser ele mesmo um colecionador ou inventor de museu: a polivalência das funções é a consequência obrigatória de uma posição, ainda que experimental, em margem das vias delineadas pelas instituições, e que cultiva esta marginalidade recusando qualquer acomodação em qualquer posição (...). (HEINICH, 1995, P. 63)

Outra característica de ineditismo que acompanhou o processo de “Quando as atitudes tomam forma” é que Szeemann teve o apoio da Phillip Morris como financiadora do projeto. A empresa entrou em contato com ele após observar suas atividades como curador da *Kunsthalle* e ofereceu para essa derradeira curadoria a possibilidade de bancar todos os custos do projeto com total liberdade criativa. No texto de abertura do catálogo, o então diretor da Phillip Morris da Europa, John A. Murphy, se coloca como um homem de negócios em sintonia com as questões conceituais e experimentais da exposição proposta por Szeemann nas quais a empresa acreditava (BIRNBAUM, 2005). Esse aspecto peculiar de aliar arte à iniciativa privada estava começando a se desenvolver nos anos 1970, mas tomou grande dimensão a partir dos anos 80 quando “patrocinar” a arte contemporânea se tornou um grande negócio do marketing corporativo. Não há como negar que o curador, no caso de “Quando as atitudes tomam forma”, não exigindo da *Kunsthalle* os custos necessários para trazer os artistas de seus países e utilizando apenas sua estrutura modesta <sup>3</sup> para expor as obras, esteja de fato da posse de uma grande independência ao ter a exposição financiada pela iniciativa privada. Por isso o termo “curador independente”, na verdade, antecede à sua saída da *Kunsthalle*, pois mesmo sendo contratado pela instituição, ele alcançou liberdade tanto em termos conceituais, quanto em termos financeiros.

Perguntado por Hans Ulrich Obrist sobre afinal como poderia ser definido um curador, Szeemann responde que o curador precisaria ser flexível, algumas vezes seria um assistente, outras vezes ele daria idéias aos artistas de como apresentar seus trabalhos; em exposições com vários artistas, ele seria um coordenador; em exposições temáticas, um inventor. Mas o que seria

mais importante de tudo numa curadoria seria fazê-la com entusiasmo e paixão, sem esquecer um pouco de obsessão. (OBRIST, 1996).

Se Szeemann é citado por alguns teóricos como o iniciador do processo de curadoria independente, no Brasil, de acordo com Tadeu Chiarelli essa designação<sup>4</sup> é concedida ao Prof. Dr. Walter Zanini<sup>5</sup>. Enquanto dava aulas na faculdade, Zanini estimulava que jovens artistas brasileiros extrapolassem os limites tradicionais da pintura e da escultura em prol de novas experiências e possibilidades na arte. O “MAC do Zanini” (AGUIAR, 2006) como ficou conhecido o período no qual foi diretor do MAC, de 1963 a 1978, promoveu diversas exposições que questionaram o uso de novas linguagens na arte brasileira. Apenas para citar algumas, foram oito edições da JAC (Jovem Arte Contemporânea) de 1967 a 1974, além da Prospectiva 74 (1974), a *Video Art* (1975), as *Multimedia* (1976 - 79), a VIDEOPOST (1977) e a Poéticas Visuais (1977). (FREIRE, 1999).

A forma como o Prof. Zanini articulava as exposições e coordenava as atividades envolvendo assuntos da própria estrutura do MAC, ficaram bem evidenciadas na época. Dessa forma, foi coerente que os dirigentes da Bienal de São Paulo convidassem Walter Zanini para conceber a curadoria da 16ª edição (1981). O tema central proposto pelo curador para os três núcleos foi: “Analogia da linguagem” (pintura com pintura, escultura com escultura e vídeo com vídeo).

Como a Bienal de São Paulo estava com a imagem “desgastada” devido às censuras da ditadura militar e o posterior boicote por diversos países nas edições dos anos 1970, Zanini aboliu as representações nacionais e criou uma Comissão Internacional integrada por críticos dos seguintes países: EUA, Itália, México, Chile e Japão. O objetivo era resgatar o valor da bienal entre os artistas internacionais, auxiliada pelo início do processo de abertura política. Essa nova estrutura de curadoria foi comentada por Teixeira Coelho como sendo uma inovação profunda da história da Bienal de São Paulo por mostrar a produção artística não mais separada por países e sim por linguagens, oferecendo um “entendimento ampliado do que as artes propunham” (COELHO, 2006).

Entre os artistas que apoiaram a estrutura por analogia e o fim das representações nacionais proposta por Zanini estava Mira Schendel. Ela

acreditava que a montagem seguindo o projeto de analogia por linguagens, eliminaria o caráter de salão da Bienal, atribuindo-lhe contemporaneidade, e Ivens Machado comenta: “com essa nova forma de organização, a bienal abre possibilidades mais amplas de abordagem. Foi uma atitude positiva somada ao fato de terem eliminados os prêmios.” (MACHADO IN AMARANTE, 1989). Outros artistas, no entanto, questionaram essa formatação, como Tunga: “tudo depende da curadoria, porque mesmo se uma equipe internacional for convidada especialmente para a montagem, mas não compreender a obra, o resultado pode ser tão ruim quanto a montagem feita por países.” (TUNGA IN AMARANTE, 1989).

A 16ª Bienal expôs obras relevantes de artistas estrangeiros como o italiano Alberto Burri, o belga Paul Delvaux, o norte-americano Philip Guston, a dupla inglesa Gilbert and George e as *performances* de Ulay e Marina Abramovic. Entre os artistas nacionais estavam presentes Anna Bella Geiger, Tunga, Antonio Dias e Carlos Fajardo. Cildo Meireles instalou a sua vassoura de bruxa ocupando muitos metros quadrados de chão devido aos fios de barbante que saíam da vassoura no lugar das cerdas. A vídeo-arte obteve destaque nesta edição, acompanhada em seu núcleo por produções artísticas feitas em *xerox*, *performances*, livros de artistas e instalações. Antoni Muntadas montou uma instalação com vídeos e o francês Hervé Fischer realizou uma ação pública, colocando placas de trânsito em postes no centro de São Paulo. O segundo núcleo apresentava “obras que revelavam novas maneiras de trabalhar os meios tradicionais de expressão” (AMARANTE, 1989) e o terceiro, foi montado sob o título de “Arte Incomum”, que abrigava na sua maioria a produção feita por pacientes de hospitais psiquiátricos, exposta sob curadoria de Victor Musgrave, colecionador e pesquisador de *art-brut*.

Julio Plaza, também professor na ECA-USP, foi convidado a expor sua rede formada por mais de 200 artistas de várias nacionalidades com a mostra “Arte Postal”, numa “atividade de clara mobilização internacional (...), a arte postal espalhou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo.” (ZANINI IN FREIRE, 1999:79).

A curadoria de Zanini adquiriu um conceito ousado para a época e principalmente construiu o lugar do curador independente no país, pois apesar

de Walter Zanini estar vinculado a uma instituição, no caso o Museu de Arte Contemporânea, ele não estava subordinado à Fundação da Bienal de São Paulo. Acrescido o fato de ser convidado desta última para apresentar um projeto de curadoria, dispondo de total liberdade para criar o tema da bienal, que seria apresentado aos artistas.

Até a 14ª edição da bienal, os curadores eram contratados com o intuito de indicar os artistas que fariam parte da exposição separada por países e a partir da 15ª edição, a bienal passou a ter um curador geral que seria responsável pela escolha dos artistas convidados. Outra mudança significativa na estrutura da bienal é que a partir desta mesma edição não houve mais equipe de jurados e nem foram oferecidas premiações. De certa forma, isso demonstra uma mudança de postura quanto o lugar da obra dentro da arte contemporânea, pois como julgar e premiar a arte conceitual? Uma arte caracterizada pela idéia ou processo, não necessariamente por seu suporte, registro ou resultado.

Até ser curador geral da bienal, Zanini já havia tido sua primeira participação na 7ª Bienal de São Paulo (1963) como integrante do júri, ao lado de nomes como Giulio Carlo Argan, Sérgio Milliet, Jesús Raphael Soto, Mário Pedrosa e Lars Erik Astrom, encarregados de distribuir a incrível soma de 40 prêmios, incluindo aquisições. Na bienal seguinte, a 8ª edição (1965), Zanini é convidado a participar da equipe de curadores, ao lado novamente de Mário Pedrosa, também curador naquele ano. Nos 15 anos em que foi diretor do MAC foram realizadas muitas exposições, cursos, palestras e uma série de atividades, muitas delas ligadas à arte conceitual. Em 1974, Zanini organizou a exposição “Prospectiva 74” no MAC. Entre os artistas que participaram muitos elegeram um contato direto com o público, entre eles o húngaro Endre Tót que enviou um questionário com perguntas de difícil leitura (FREIRE, 1999). Mais tarde, Zanini organizou com o auxílio de Julio Plaza, a exposição “Poéticas Visuais” em 1977, na qual foram convidados 201 artistas de diversos países, principalmente do leste europeu, que por razões políticas estavam afastados, e muitas vezes impossibilitados de participar, do circuito comercial de arte ‘Europa – EUA’.

A exposição “Prospectiva 74” foi inovadora no sentido de formar uma rede de artistas conhecidos, em que cada artista poderia convidar mais um e assim por diante. Essa rede de amigos resultou numa exposição com mais de 150

artistas que produziram obras que ultrapassavam os limites dos suportes convencionais. Também com aspectos inovadores em seu projeto de curadoria, a “Poéticas Visuais” dava “ao público a chance de selecionar os trabalhos que, porventura, gostariam de levar para casa, obtendo xerox dos documentos e obras exibidos, configurando a participação espontânea dos visitantes na constituição de inúmeras ‘exposições portáteis’ potenciais.” (FREIRE, 1999:157).

Vendo o catálogo de “Poéticas Visuais” é possível perceber que o tema poesia no título da mostra incitou os artistas a trabalhar a questão da palavra como instrumento artístico, usando-o na comunicação direta com o público. Dos 206 artistas é recorrente o uso de poemas, textos, tipografias, construção de imagens feitas com letras, textos não legíveis e muitos livros de artista. Nas palavras de Julio Plaza, escritas no catálogo da exposição “Poéticas Visuais”, o professor explica a questão da informação como sendo processo e não mais só acumulação: “a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos caracteriza esta produção. O universo dos signos oferece uma variedade maior que a dos objetos e um custo mínimo, daí pode-se caracterizar esta situação intersemiótica, à medida que nas mensagens intervêm signos de diversas fontes.” (PLAZA IN FERREIRA, 2006:395-396)

Zanini antecede questões da arte atual no texto de abertura de “Poéticas”, comentando que ao lado de artistas desconhecidos, muitas vezes convidados por outros artistas mais conhecidos, evidencia-se certa “dispersão no conjunto” o que não impede a constatação de diversas linhas de pesquisa. “A dispersão de fato existe, mas deve ser considerada um fato importante e inevitável deste fenômeno ainda novo que caracteriza a década e que ao mesmo tempo aponta decididamente para o futuro.” (ZANINI, PLAZA, 1977).

Walter Zanini e Harald Szeemann, além de respeitados especialistas, com formação em história da arte, tinham em comum o olhar focado para o novo e não tinham receio de apostar na desconhecida produção artística que estava sendo realizada nos anos 60 e 70. Essa capacidade de perceber os acontecimentos gerados ao redor de forma livre e sem preconceitos proporcionou aos dois realizar projetos de curadorias convidando os artistas que ultrapassassem os limites tradicionais estabelecidos na arte (pintura, escultura, fotografia) e conquistassem novos terrenos de experimentações em suas

exposições. A arte contemporânea necessitava de uma nova visão, pois muitas vezes era difícil de localizar “onde estava a obra” propriamente dita, se na concepção da idéia, no processo de execução, no registro ou na apresentação de seus resíduos. Coube à figura do curador, não apenas do crítico, proporcionar um diálogo com os artistas na busca de oferecer respostas às questões que estavam surgindo com o uso de novas linguagens. O curador, como comenta Szeemann em entrevista a Obrist, passa a visitar todos os ateliers, mas também acompanha artistas em suas experimentações longe das quatro paredes. Muitas vezes o próprio crítico não estava disposto a desbravar esses novos “lugares”, como cita Zanini a respeito da falta de registro na imprensa dos acontecimentos e exposições no MAC-USP: “pois os críticos não subiram a rampa e, quando fizeram, não entenderam.” (ZANINI IN FREIRE, 1999) P. 24.

Essa busca por aquilo que não estava “consagrado” no meio artístico era uma prática de ambos os curadores. Nathalie Heinich comenta que Szeemann tinha preferência em exibir artistas com foco nas questões contemporâneas, que estivessem à margem do mercado ou que transmitissem idéias novas e originais em suas obras (HEINICH, 1995). O curioso é que muitos artistas que participaram das curadorias de Szeemann alcançaram grande repercussão no sistema das artes internacional, demonstrando com isso a qualidade de suas curadorias.

Zanini utilizou o espaço do museu para propagar novas idéias de utilização deste espaço, sempre tentando desvincular a imagem de ambiente ‘envelhecido’ ou destinado a abrigar apenas histórias passadas. No texto a seguir, ele sugere de que maneira a arte contemporânea poderia permanecer dentro do museu, mas sem utilizar o formato convencional de ‘guardar objetos’:

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 abranjam as formas audiovisuais que tiveram grande desenvolvimento recente (...). 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. (ZANINI IN AGUIAR, 2006, P. 53)

Percebe-se neste comentário sobre as novas possibilidades de uso do museu que Szeemann utilizou a *Kunsthalle* com o mesmo propósito de Zanini

em relação ao MAC, o de tornar o espaço expositivo como um laboratório de idéias, ações e processos, não simplesmente como um local para “ver” a arte de forma passiva. Até porque um museu destinado a receber a arte contemporânea não poderia comportar o sistema convencional dos museus destinados a receber artefatos históricos, teria que se adaptar a ela e a seus aspectos inerentes, como em muitos casos a interatividade e a efemeridade, sendo necessário propor um vínculo de diálogo com o público numa configuração de novos espaços expositivos. Zanini ao dirigir um museu destinado à arte contemporânea, sendo questionado por alguns críticos e artistas como sendo uma incoerência a contemporaneidade estar dentro de um museu, defendeu a idéia de que um museu reformulado e com características adaptadas à contemporaneidade pode abrigar a arte produzida na atualidade.

Cabe a curadoria assumir um novo papel de apresentar a produção artística dentro de novos parâmetros expositivos. Chega-se a conclusão que a curadoria inicialmente estava restrita às atividades concernentes de um museu, ligadas à aquisição, montagem e conservação de acervos, mas que após a década de 1960, o curador se viu obrigado a acompanhar a arte contemporânea tornando-se, ele próprio, um curador contemporâneo.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Harald Szeemann (1933-2005), formado em História da Arte, concebeu muitas exposições e algumas bienais importantes como a 4ª Biennale de Lyon (1997) com o tema “O outro”, a Kwangju Biennial na Coreia (1997), a primeira Bienal de Sevilha (2004) e a curadoria para a 49ª Bienal de Veneza (2001), com o tema “Platô da Humanidade”. Sua primeira curadoria de visibilidade internacional foi para a *Documenta 5* (1972), em Kassel. Além de criar o tema, ele fez um trocadilho com a expressão “100 Days – Museum” para “100 Days – Event” convidando diversos artistas, que além de pinturas e esculturas, poderiam apresentar instalações e *performances* nos 100 dias de exibição. Esses eventos eram liderados por Joseph Beuys do seu “Escritório da Democracia” criado dentro da *Documenta 5*, com o objetivo de questionar a arte no âmbito contemporâneo.

<sup>2</sup> Lista dos participantes da exposição: Carl Andre, Anselmo Giovanni, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Mario Merz, Hanne Darboven, Jan Dibbest, Elk Van Ger, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Hans Haacke, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Neil Jenney, Stephen James Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol Lewitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Bruce Mc Lean, Walter De Maria, David Medalla, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frederic Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, Wiley, T. William, Michael Heizer e Gilberto Zorio.)

<sup>3</sup> Na época Szeemann cita contar apenas com uma secretária, um zelador e uma tesoureira na *Kunstthalle* em Berna, Suíça. HEINICH, Nathalie. *Un cas singulier*. Harald Szeemann. Paris: L'Echoppe, 1995, P. 18-19

<sup>4</sup> Cf. cit. CHIARELLI, Tadeu in *Grupo de Estudos em Curadoria: exposições organizadas em 1998*. São Paulo: MAM-SP, 1999. P. 15.

- <sup>5</sup> Walter Zanini (1925) foi diretor do Museu de Arte Contemporânea - USP de 1963 a 1978 e professor da ECA - Escola de Comunicação e Artes da USP, sendo docente da disciplina História da Arte. Em 1968, implantou o curso de pós-graduação em História da Arte, nível de mestrado. LOPES, Almerinda da S. *Reflexões sobre a história e o historiador de arte no Brasil*. In VIS, Revista do Programa de Pós-Graduação da UNB. Brasília: Editora PPG – Arte UNB V. 5 n. 1, jan/jun, 2006, p. 33-50.

#### REFERÊNCIAS:

- AGUIAR, Carolina Almeida de. "MAC do Zanini", videoarte e pioneiros: 1974-1978. In **ANAIIS IV Fórum de pesquisa científica em arte**. Curitiba: Escola de Música e Belas-Artes do Paraná, 2006.
- AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. **Grupo de estudos em curadoria: exposições organizadas em 1998**. São Paulo: MAM-SP, 1999.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- HEINICH, Nathalie. **Un cas singulier. Harald Szeemann**. Paris: L'Echoppe, 1995.
- PLAZA, Julio. Poéticas Visuais. In FERREIRA, Glória. (org.) **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- STRAUSS, David Levi. *The bias of the world: Curating after Szeemann & Hopps*. In RAND, Steven e KOURIS, Heather (ed.). **Cautionary Tales: critical curating**. New York: Apexart, 2007.
- ZANINI, Walter. Videoarte: Uma poética aberta. In FERREIRA, Glória. (org.) **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- \_\_\_\_\_, In FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

#### CATÁLOGO:

- ZANINI, Walter; PLAZA, Julio. **Poéticas Visuais**. São Paulo: MAC – USP, 1977.

#### ARTIGOS NA INTERNET:

- BIRNBAUM, Daniel. *When attitude become form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann*. ArtForum. 2005. Acesso: 23.11.2008.  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_10\\_43/ai\\_n27870046/pg\\_4?tag=artBo dy;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_43/ai_n27870046/pg_4?tag=artBo dy;col1)
- COELHO, Teixeira. In Teixeira Coelho: "Em arte sou assassina, dizia Louise Bourgeois". Entrevista ao site UOL por ocasião da 27ª Bienal Internacional de São Paulo. Acesso: 12.01.2009. Disponível em:  
<http://diversao.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u9.jhtm>
- OBRIST, Hans Ulrich. *Mind over the matter*. ArtForum. 1996. Acesso: 12.11.2008. Disponível em:  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n3\\_v35/ai\\_18963443/pg\\_1?tag=artBo dy;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n3_v35/ai_18963443/pg_1?tag=artBo dy;col1)

Bettina Rupp – mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em História, Teoria e Crítica de Arte, sendo orientada pela Prof (a). Dr (a). Maria Amélia Bulhões Garcia. Pesquisa curatorias e assuntos relativos à arte contemporânea.