UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Jessica Seabra

**Práticas curatorias na 27ª Bienal de São Paulo:
crítica institucional, participação e discursividade**

São Carlos
2018

JESSICA SEABRA

**Práticas curatoriais na 27ª Bienal de São Paulo:
crítica institucional, participação e discursividade**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes

São Carlos
2018

AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRONICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SSE438 Seabra, Jessica
p Práticas curatoriais na 27ª Bienal de São Paulo:
crítica institucional, participação e discursividade
/ Jessica Seabra; orientador Ruy Sardinha Lopes. --
São Carlos, 2018.
308 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da
Arquitetura e do Urbanismo) -- Instituto de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,
2018.

1. 27ª Bienal de São Paulo. 2. curadoria. 3. arte
contemporânea. 4. crítica institucional. 5.
participação. I. Sardinha Lopes, Ruy, orient. II.
Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): **Jessica Seabra**

Título da dissertação: **"Práticas curatoriais na 27ª Bienal de São Paulo: crítica institucional, participação e discursividade"**.

Data da defesa: **07/05/2018**

Orientador: Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes
(IAU/USP)

Não votante

Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos
(IAU/USP)

Prof. Dr. Vinicius Pontes Spricigo
(EFLCH-UNIFESP)

Profa. Dra. Priscila Almeida Cunha Arantes
(PUC-SP)

Coordenadora e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Profa. Dra. **Cibele Saliba Rizek**.

A meus pais, meu irmão e à Aline.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Ruy Sardinha Lopes, por mais uma generosa orientação, pela confiança e por sua amizade.

Aos funcionários do IAU-USP, em especial da secretaria da Pós-Graduação que sempre prontamente atenderam às demandas técnico-administrativas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior – CAPES, que viabilizou a pesquisa através da concessão de bolsa de pesquisa.

Aos curadores Jochen Volz, Cristina Freire e Denise Grinspum que gentilmente concederam entrevistas para a pesquisa.

Aos professores Ricardo Fabrinni, Helouise Costa, Fábio Lopes e Paulo Castral que iluminaram questões importantes da pesquisa através de aulas e conversas.

À Verena Carla Pereira, Milena Lima e Silva, Tálisson Melo, Maju Martins e Cla Ra Torres, pelos empréstimos de materiais que foram cruciais à pesquisa. E à equipe do Arquivo Histórico Wanda Svevo, em especial à Ana Paula Marques e Khadyg Fares.

Aos amigos Divina Prado e Diogo de Moraes, que prontamente me forneceram contatos importantes no setor cultural de São Paulo.

Aos pesquisadores do grupo de pesquisa NEC, ambiente institucional fecundo para esta pesquisa, em especial a Paula Pacheco, Rodrigo Scheeren, Rodrigo Goffinet, Marília Solfa, Rafael Oliveira Sampaio, Natália Fragalle, Ana Luísa Figueiredo, Guilherme Cuoghi, Cris Kimi e Tuani Augusto.

Aos amigos de São Paulo, Bruno Fernando Cardoso, Carol Gierwiatowski e Rafael Barone, e do Rio de Janeiro, Thaís Lima e Beatriz Rosadas que tão bem me receberam e ofereceram abrigo durante as viagens de pesquisa.

Ao companheirismo durante o período da pesquisa das amigas de São Carlos, Hilde Buzzá, Joyce Barbosa, Débora Dalbó e Analee Sasso. À amiga Ana Cecília Campos pelas assertivas contribuições de seu olhar de pesquisadora.

Aos meus pais e irmão pelo exemplo de luta diária.

À Aline Rodriguero Dutra, pelo imenso apoio na etapa final da pesquisa, pelo amor diário, pela nossa sorte deste encontro.

“What strikes me is the fact that in our society, art has become something which is related only to objects and not to individuals or to life. That art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art?”

(FOUCAULT, 1985, p.10-11)

RESUMO

SEABRA, J. **Práticas curatoriais na 27ª Bienal de São Paulo: crítica institucional, participação e discursividade.** 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018.

A presente dissertação tem como foco a análise, através de um viés crítico, da proposta curatorial da 27ª Bienal de Arte de São Paulo, intitulada “Como viver junto”. Esta bienal é tomada como estudo de caso dentro do amplo contexto de bienais por ser considerada precursora, estabelecendo e institucionalizando algumas mudanças curatoriais, como o fim das representações nacionais. A 27ª Bienal de Arte de São Paulo liga-se a referências teóricas que se relacionam àquilo que Bruce Ferguson denomina de “bienais discursivas”, termo que se refere ao fato de que conferências, eventos interdisciplinares, workshops, atividades educacionais e discussões públicas tem se tornado elementos cada vez mais importantes nesses projetos. Dentro do contexto desta discursividade expandida, a “participação”, a “crítica institucional” e um viés educacional têm sido estratégias recorrentes nas curadorias das bienais. Estes três elementos já estavam presentes em abordagens artísticas no mundo da arte e compõem juntos um campo discursivo composto de práticas dialógicas e relacionais que se replicam, ainda que com formatos variados, em bienais ao redor do mundo. A proposta curatorial da mostra foi estudada de forma a compreender os discursos envolvidos a partir do pensamento dos curadores e submetidos a um dado momento histórico, o que os condicionou a revelar uma conjuntura cultural.

Palavras-chaves: 27ª Bienal de Arte de São Paulo, arte contemporânea, globalização, curadoria, crítica institucional, participação, virada educacional.

ABSTRACT

SEABRA, J. Curatorial practices at the 27th São Paulo Biennial: institutional critique, participation and discursiveness. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018.

This dissertation focuses on the analysis, through a critical bias, of the 27th São Paulo Art Biennial curatorial proposal, entitled "Como viver junto" [How to live together]. This biennial is taken as a case study within the broad context of biennials because it is considered a precursor one, establishing and institutionalizing some curatorial changes, such as the end of national representations. The 27th São Paulo Art Biennial is linked to theoretical references that are related to what Bruce Ferguson calls "discursive biennials", a term that refers to the fact that conferences, interdisciplinary events, workshops, educational activities, and public discussions have become increasingly important elements in these projects. Within the context of this expanded discursiveness, "participation", "institutional critique" and an educational bias have been recurrent strategies in biennial curatorships. These three elements were already present in artistic approaches in the art world and together form a discursive field composed of dialogic and relational practices that replicate, albeit with varied formats, in biennials around the world. The curatorial proposal of the exhibition was studied to understand the discourses involved in the thinking of the curators and submitted to a certain historical moment, which conditioned them to reveal a cultural context.

Key words: 27th São Paulo Art Biennial, contemporary art, globalization, curatorship, institutional critique, participation, educational turn.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Arte Postal na 16ª Bienal de São Paulo	39
Figura 2 - A sala “A Grande Tela”, na 18ª Bienal de São Paulo	39
Figura 3 - Contaminações na 24ª Bienal de São Paulo: Artur Barrio e Francis Bacon	46
Figura 4 - Obras de Albert Eckhout no Núcleo Histórico da 24ª Bienal, 1998	47
Figura 5 - Aproximação entre Tunga e Adriana Varejão na 24ª Bienal de Artes de São Paulo	47
Figura 6 - A Bienal de Artes de São Paulo em comparação com a Manifesta e a Documenta de Kassel – 1997 a 2017	55
Figura 7 - Momentos dialógicos e participativos nas Documentas X, 11, 12 e Manifesta 4	65
Figura 8 - <i>Peinture-Sculpture</i> , de Daniel Buren, Fevereiro de 1971	76
Figura 9 - <i>Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité</i> (1968-72), de Marcel Broodthaers	77
Figura 10 - <i>Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System</i> 1971), de Hans Haacke	77
Figura 11 – <i>Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón</i> , de Santiago Sierra, 2000	83
Figura 12 – <i>Mejor Vida Corp. (Better Life Co.)</i> - produtos a venda no site do projeto, de Minerva Cuevas	92
Figura 13 - Imagem de <i>Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard</i> [Um jogo de dados nunca abolirá o acaso], poema tipográfico de Stéphane Mallarmé, 1897	126

Figura 14 - Imagem de <i>Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> [Um jogo de dados nunca abolirá o acaso], de Marcel Broodthaers. Livro de artista, litografia offset em papel transparente, 1969	126
Figura 15 – Registros fotográficos da Merzbau, de Kurt Schwitters, 1933 ...	127
Figura 16 - Klutssis com uma de suas estruturas móveis na escola Vkhutemas, 1924	129
Figura 17 - PARANGOLÉ P15, Capa 11, Incorpo a Revolta, de Hélio Oiticica, 1967	129
Figura 18 - Registro fotográfico de <i>Un Jardin d'Hiver</i> , instalação de Marcel Broodthars, 1974	132
Figura 19 - Reprodução da instalação Tropicália, penetráveis PN2 "Pureza é um mito", PN3 "Imagético" (1967)	132
Figura 20 - Representação de fac-símile de documento de Hélio Oiticica no catálogo da 27ª Bienal	134
Figura 21 - Representação de fac-símile de documento de Hélio Oiticica no catálogo da 27ª Bienal sobre o penetrável Tropicália	135
Figura 22 - <i>Splittingm</i> , de Gordon Matta-Clark, 1974	138
Figura 23 - <i>Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42</i> , de Gordon Matta-Clark, 1974 (montagem póstuma, 1992)	138
Figura 24 - Mapa Conceitual: agentes da 27ª Bienal de São Paulo e suas relações	155
Figura 25 - Levantamento de temáticas e estratégias artísticas utilizadas pelos artistas presentes na 27ª Bienal de São Paulo	187
Figura 26 - Mapa conceitual: artistas da 27ª Bienal que utilizam a crítica institucional, a participação e a educação como estratégia em suas práticas artísticas	192

Figura 27 - Planta térreo com a expografia da 27ª BSP. Em destaque artistas que tem a crítica institucional, a participação e/ou questões educacionais como parte de suas estratégias artísticas	193
Figura 28 - Planta do primeiro pavimento com a expografia da 27ª BSP. Em destaque artistas que tem a crítica institucional, a participação e/ou questões educacionais como parte de suas estratégias artísticas	194
Figura 29 - Planta do segundo pavimento com a expografia da 27ª BSP. Em destaque artistas que tem a crítica institucional, a participação e/ou questões educacionais como parte de suas estratégias artísticas	194
Figura 30 - Planta do terceiro pavimento com a expografia da 27ª BSP. Em destaque artistas que tem a crítica institucional, a participação e/ou questões educacionais como parte de suas estratégias artísticas	195
Figura 31 - A instalação Museumuseum, de Mabe Bethônico, na 27ª Bienal de São Paulo	199
Figura 32 - Instalação do <i>Museum of Contemporary African Art</i> , de Meschac Gaba (1997-2002), em 2013 na Tate Gallery	199
Figura 33 - <i>Palm Pavillion</i> , de Rirkrit Tiravanija, na 27ª Bienal de São Paulo ..	201
Figura 34 - Instalação de <i>Alterity Display</i> , parte do projeto Storage Place, de Haegue Yang, na Galeria Lawrence O'Hana, em Londres, 2004	203
Figura 35 - Instalação Entre nós, de Marilá Dardot, na 27ª Bienal de São Paulo	203
Figura 36 - Instalação de Superflex na 27ª Bienal de São Paulo	204
Figura 37 - Instalação de Tomás Saraceno na 27ª Bienal de São Paulo	207
Figura 38 - Instalação de Didier Fiuzu Faustino na 27ª Bienal de São Paulo	207
Figura 39 - Novos Costumes, de Laura Lima, na 27ª Bienal de São Paulo	208

Figura 40 - Instalação de <i>INERS: Training for moving space</i> , de Antal Lakner, na 27ª Bienal de São Paulo	208
Figura 41 - Reprodução de fotografias do Projeto Morrinho, de Paula Trope, presentes na 27ª Bienal de São Paulo	211
Figura 42 - Instalação do coletivo Eloisa Cartonera na 27ª Bienal de São Paulo	214
Figura 43 - Imagens do trabalho no JAMAC, fora da Bienal	214

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES DENTRO E FORA DA BIENAL DE SÃO PAULO.	31
1.1. Panorama geral da Bienal	31
1.1.1. As primeiras contestações ao modelo de Veneza: Zanini e Leirner.	35
1.1.2. A 24ª. Bienal ou a Bienal da Antropofagia.....	41
1.2. A 27ª. Bienal em relação à Documenta de Kassel e à Manifesta	53
CAPÍTULO 2 – QUESTÕES DA CURADORIA CONTEMPORÂNEA	66
2.1. Curadoria contemporânea e a expansão do modelo bienal	66
2.2. Crise ou crítica institucional.....	72
2.3. Participação: emancipação X empoderamento	84
2.4. A questão educacional e o papel da discursividade	95
CAPÍTULO 3: A 27ª BIENAL	109
3.1. A curadoria da 27ª. Bienal	109
3.1.1. O conceito curatorial: equacionando Barthes, Oiticica e Broodthaers.	120
3.1.2. Os curadores e a curadoria colaborativa	146
3.1.3. Dispositivos da curadoria	165
3.1.3.1. Os Seminários e a expansão da mostra no tempo	166
3.1.3.2. As residências e a expansão da mostra no espaço	174
3.1.3.3. A Quinzena de Filmes	176
3.1.3.4. O Programa Educativo.....	179
3.1.3.5. As Publicações: memória e produção de conhecimento.....	183
3.2. Artistas na 27ª Bienal	185
3.2.1. Artistas e crítica institucional	195
3.2.2. Artistas e participação	205

3.2.3. Artistas e educação	211
---	------------

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	227
--------------------------	------------

APÊNDICES

Entrevista a Jochen Volz	239
--------------------------------	-----

Entrevista a Cristina Freire	250
------------------------------------	-----

Entrevista a Denise Grinspum	259
------------------------------------	-----

ANEXOS

LAGNADO, L. Anteprojeto para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo	263
--	-----

FUNDAÇÃO BIENAL. 27ª Bienal de São Paulo Como Viver Junto	299
---	-----

FUNDAÇÃO BIENAL. Carta convite aos curadores	305
--	-----

INTRODUÇÃO

A presente dissertação aborda a proposta curatorial da 27ª Bienal de Arte de São Paulo, cujo título é “Como Viver Junto”. Esta bienal foi precursora na Bienal de São Paulo, ao estabelecer e institucionalizar algumas mudanças curatoriais, como o fim das representações nacionais e anunciando questões importantes em circulação no mundo da arte como estratégias e conceitos curatoriais.

Desde meados da década de 1990 vem ocorrendo uma enorme expansão da quantidade de exposições internacionais no mundo. Marieke van Hal (2010), diretora fundadora da *Biennial Foundation*¹ e mestre pelo departamento de curadoria do *Royal College of Art*, aponta que nesse período surgiram aproximadamente cem bienais de arte contemporânea, inseridas no que pode ser considerado um processo de globalização do sistema artístico internacional até então restrito aos grandes centros da arte moderna: Nova York, Londres, Paris e Berlim. Com isso, cidades e regiões emergentes possuem bienais criadas recentemente, tais como Bruxelas, capital da União Europeia; Moscou, na Rússia; Nova Deli, na Índia e Xangai, na China, pertencentes aos BRICS; Singapura, pertencente aos Tigres Asiáticos, além de cidades do Oriente Médio. (SEABRA, 2016, p.3)

A proliferação de bienais e “as controvérsias em torno dos papéis dessas exposições em um contexto de globalização cultural e reordenação das relações de poder entre [os ditos] centro e periferia” (SPRICIGO, 2009, p.19) vêm ganhando grande destaque nas discussões sobre arte contemporânea. Exposições como a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza adquiriram uma enorme visibilidade em um contexto global e se instituíram no sistema artístico da arte contemporânea, antes restrito a pequenos grupos de especialistas e artistas. Estas exposições se transformaram em desejáveis instrumentos de geração de renda para os setores públicos e privados, contribuindo no valor simbólico das cidades que as cediam, em

¹ Organização independente que opera como uma plataforma para coletar e difundir informações sobre as bienais. Mais informações no site <www.biennialfoundation.org>.

um contexto turístico global. Dentro do âmbito propriamente artístico, essa visibilidade possibilita a esse tipo de exposição dar vazão a novas práticas curatoriais e artísticas que reúnem e mesmo imiscuem num mesmo espaço as esferas da produção e da crítica.

Dessa forma, uma “cultura” sobre as bienais tem se difundido o suficiente para fomentar o interesse em analisar o crescimento deste tipo de evento. O aumento da complexidade deste assunto levou a realização de um fórum sediado em 2009, a *Bergen Biennial Conference* que reuniu um grupo de curadores, críticos, artistas e historiadores para discutir coletivamente as práticas e potenciais das bienais como instituições². Esta conferência legitimou uma “*Biennialology*” (uma história das bienais) e cunhou o verbo “*biennialise*”.

Neste cenário, a crítica passou a ser parte integrante da curadoria, e tornaram-se mais frequentes mostras que se propõem a repensar o formato das bienais e o papel da arte na sociedade hoje. As bienais começaram a abordar a limitação da exposição como evento no tempo, dado que as bienais tem duração de poucos meses, problematizando sua efemeridade e espetacularização³. Para combater isso, seminários, conferências, workshops e um papel ampliado dos setores educativos tem sido cada vez mais comuns nas bienais, de forma a registrar e publicizar discussões do mundo da arte, do fazer artístico e curatorial e de suas implicações nas exposições em questão e num contexto social mais amplo. Essa expansão para além da exposição em si, abrangendo mais do que obras de arte, demonstra como as bienais configuram-se agora, mais acentuadamente, como lugares para a produção de conhecimento e debate intelectual.

Nesse cenário, os curadores com papel ampliado passam a investir em novos tipos de estratégias curatoriais, a começar pela própria organização das curadorias, que passam a ser colaborativas entre vários curadores, geralmente sob a liderança de

² In: <<https://aicainternational.org/en/bergen-biennial-conference-17th-20th-of-september-2009/>>

³ Para Guy Debord (1967), a “sociedade do espetáculo” corresponde a uma fase específica da sociedade capitalista em que há uma interdependência entre o processo de acumulação de capital e o processo de acúmulo de imagens, entre as relações sociais e as relações de produção e consumo. Isto se reflete na grande valorização da dimensão visual e da comunicação expressas no *marketing* e na mídia e seu poder de dominação social.

um deles. Uma seleção que junta vários curadores é um posicionamento recorrente nas bienais recentes, uma vez que vários projetos apontam para um reconhecimento crescente das limitações da exposição sob um curador-autor único. Um relance nas megaexposições internacionais recentes é capaz de apontar a crescente quantidade de aproximação curatoriais mais colaborativa, indicando vantagens em agrupar conhecimentos, recursos, redes, e opiniões, assim como apresentando as exposições com uma crítica institucional implícita à figura do curador individual. (O'NEILL, 2012).

Dentro do contexto desta discursividade expandida, a “participação”⁴, a “crítica institucional”⁵ e a “virada educacional”⁶ foram identificadas como elementos recorrentes e constituintes de estratégias curatoriais nas bienais. Os três são advindos de abordagens inicialmente artísticas no mundo da arte e compõem juntos “um campo discursivo da prática relacional, antagonista e dialógica” (BEECH, 2010, p.51) que se replica, ainda que com formatos variados, em bienais ao redor do mundo.

Tendo em vista que os elementos citados compõem uma mudança significativa nas maneiras de atuação de curadores e artistas, em que eles passam a discutir

⁴ De acordo com Claire Bishop, a participação está presente em práticas artísticas desde 1960, em uma narrativa ainda pouco familiar à historiografia da arte. O termo é atribuído a práticas que “se aproximam das formas sociais como uma maneira de aproximar a arte à vida cotidiana” e que, dessa maneira, exploram a “colaboração e a dimensão coletiva da experiência social” como questões de interesse estético. (2006, p.10, tradução nossa)

⁵ A crítica institucional é um conceito cunhado a partir de estudos sobre as neovanguardas artísticas da virada da década de 1960-70, momento em que muitos artistas tomaram consciência de uma crise. Nas palavras de Andrea Fraser esta crise refere-se ao “caráter parcial e ideológico da autonomia artística” (2014, p.2), uma vez que toda arte poderia tornar-se *commoditie*, podendo ser exploradas e gerar lucros econômicos e simbólicos. Então, “(...) a Crítica Institucional desenvolveu-se não como mais um ataque a essa autonomia, mas, antes, como uma defesa da arte (e das instituições da arte) contra tal exploração” (FRASER, 2014, p.2) econômica que subverte o fim e altera o valor da arte. A partir disso a produção artística, e depois também as instituições, passaram a incitar reflexões acerca do fazer artístico; a obra deixou de ser um fim em si mesma e passou a discutir contextos, em uma espécie de autocritica das condições e das possibilidades do fazer artístico/curatorial e suas condições de produção.

⁶ De acordo com Mônica Hoff (2014, p.17-18), a virada educacional é “oriunda em certa medida da chamada virada social; por outro lado, de uma crítica ao mercado da arte e ao capital cultural, (...) entre tantas outras possíveis origens, (...) consiste em uma mudança radical nas maneiras de atuar e existir, principalmente, de artistas e curadores, em que o foco da criação e organização de objetos de arte se desloca para a produção de espaços dialógicos e situações de convívio, tendo como uma de suas bases teóricas principais, a pedagogia crítica e investigações experimentais e mais radicais realizadas no campo da educação na década de 1970.

criticamente contextos institucionais e político-sociais, bem como as possibilidades de intervenção nestes contextos, as ferramentas para avaliar as bienais de arte tornaram-se distintas das requeridas para analisar outras exposições de arte. De acordo com Lisette Lagnado (2015, p.58) analisar as bienais envolve agora “critérios extra-estéticos, como a relevância do tema, a sofisticação dos dispositivos expográficos e uma consideração a respeito do caráter histórico da exposição: as bienais tem que considerar o que foi alcançado (ou não)” – em termos teóricos e institucionais -, por edições anteriores, levando em conta a história da Bienal com uma abordagem contemporânea – o que é “uma contradição em termos”⁷.

De maneira semelhante ao pensamento de Lagnado, Basualdo (2004, s.p.) argumenta que a cadeia de significados que dá sentido ao conjunto de práticas reunidas para produzir um evento deste tipo é necessariamente construída “em torno de um interrogatório das histórias e contextos locais, sempre em termos de sua possível (...) relação com um horizonte de internacionalismo que aparece como um dos elementos fundadores desses eventos”.

Diante destas condicionantes, as exposições no formato bienal se veem face a um dilema entre o local e o global. Ao mesmo tempo em que as atividades paralelas que se tornaram recursos centrais nas bienais - tais como seminários, residências artísticas, workshops, intervenções em escala de obra-pública, parcerias com escolas e universidades, projetos educacionais e publicações -, garantem singularidade ao evento, elas também “levam a um declínio na importância da condição *sine qua non* das exposições: a exposição em si mesma⁸.” (LAGNADO, 2015, p.58). A expansão da mostra para fazer com que o evento principal seja melhor recebido, absorvido, compreendido, converte-se ela mesma em um fator de

⁷ Do original: “*The analytical tools required for appraising art biennials (...) involve extra-aesthetic criteria, such as the relevance of theme, the sophistication of the display and a consideration of the exhibition's historical character: biennials have to consider what has been achieved (or not) by previous editions while giving an account of history in the most contemporaneous mode - a contradiction in terms.*” (LAGNADO, 2015, p.58). Tradução da autora.

⁸ Do original: “*This trend has led to a decline in the significance of the sine qua non condition for exhibitions: the exhibition itself.*” (LAGNADO, 2015, p.58). Tradução da autora.

“diluição na cadeia de suprimentos do turismo cultural globalizado⁹”. (LAGNADO, 2015, p.58).

Isto se dá porque as exposições em larga escala têm sido associadas a um fenômeno do campo cultural relacionado às transformações econômica e informacional do capitalismo avançado.¹⁰ Este fenômeno caracteriza-se pela expansão do turismo em escala global e o aumento simultâneo do número de visitantes de museus em todo o mundo (ARANTES, 2000). Guardadas as devidas especificidades de cada projeto museológico, expográfico e/ou curatorial, este fenômeno é também, em certa medida, um processo de democratização da cultura que se caracteriza por uma crescente mistura entre educação e entretenimento. Contudo, há pouca compreensão da posição de tais projetos em termos da indústria cultural. Carlos Basualdo (2004) sugere um descompasso entre a crítica da literatura acadêmica que aborda especificamente eventos de grandes exposições e a grande visibilidade pública que as bienais adquiriram desde os anos 1990, decorrência segundo Basualdo, de um descrédito que trata esses eventos como um “anátoma” nas esferas intelectuais, que tendem a ver essas exposições como “(...) um epifenômeno da cultura de massa, dos sintomas (...) da assimilação do projeto do *avant-garde* pela indústria cultural. Espetáculos (...) cuja lógica não é nada mais do que a do capitalismo na sua fase final”. (BASUALDO, 2004, s/p)¹¹

Nesse sentido, “uma conta histórica adequada do surgimento dessas instituições ainda é necessária¹².” (BASUALDO, 2004, s/p)¹³. Fato que confirma isto é o ainda

⁹ Do original: “(...) *its dilution into the supply chain of globalised cultural tourism.*” (LAGNADO, 2015, p.58). Tradução da autora.

¹⁰ De acordo com Frederic Jameson (1998) o capitalismo avançado corresponderia à fase do capitalismo que se iniciou após a escassez de bens de consumo na época da guerra. Fomentado nos anos 1950 quando novos produtos e tecnologias, e a mídia, foram introduzidos à sociedade ocidental, o capitalismo avançado tem o pós-modernismo como sua expressão cultural. Para Jameson o pós-modernismo não é um estilo, mas uma dominante cultural. Cf. JAMESON, F. Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

¹¹ Do original: “(...) *it is a case of an epiphenomenon of mass culture, of the (...) symptoms of the assimilation of the project of the avant-garde by the culture industry. (...) spectacles whose logic is nothing more than that of capitalism in its late stage.*” (BASUALDO, 2004, s/p, tradução da autora).

¹² Do original: “*A proper historic account of the emergence of these institutions is still required.*” (BASUALDO, 2004, s/p). Tradução da autora.

¹³ Do original: “(...) *it is a case of an epiphenomenon of mass culture, of the (...) symptoms of the assimilation of the project of the avant-garde by the culture industry. (...) spectacles whose logic is nothing more than that of capitalism in its late stage.*” (BASUALDO, 2004, s/p, tradução da autora).

escasso número de estudos acadêmicos sobre exposições internacionais no modelo bienal em língua portuguesa, especialmente no que concerne especificamente à curadoria dessas mostras¹⁴, demonstrando, portanto, a pertinência da presente pesquisa.

A escolha da 27ª edição da Bienal de Artes de São Paulo como estudo de caso justifica-se através da observação de que nesta edição foram estabelecidas e institucionalizadas algumas mudanças que já haviam sido apontadas em edições anteriores da Bienal de São Paulo – como o fim das representações nacionais. Além da inserção e um diálogo com temas e abordagens críticas presentes em um contexto global de exposições de arte contemporânea, identificadas aqui através da crítica institucional, da participação e do fortalecimento das questões educacionais. Estas mudanças afetaram as edições seguintes da Bienal e são decorrentes de um contexto sociocultural mais amplo, amparado por uma conjuntura cultural e econômica local e internacional que envolve questões como a globalização cultural, mudanças nas políticas culturais e nas relações de mediação entre artista, obra e público.

¹⁴ No que concerne os trabalhos que abordam exclusivamente exposições internacionais de arte contidas entre os anos 1990 até hoje a bibliografia mais expressiva produzida no Brasil abarca: ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004; SPRICIGO, Vinicius. **Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural**. [tese de doutorado] São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009; MINERINI NETO, José. **Educação nas bienais de arte de São Paulo - Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente** [tese de doutorado]. São Paulo: Escola de Comunicação e Arte - Universidade de São Paulo - ECA-USP, 2014; GONÇALVES, Hoff Mônica. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006; KNAACK, Bianca. **As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: Utopias & protagonismos em Porto Alegre - 1997-2003**. [tese de doutorado] Porto Alegre: UFRGS, 2008; SILVA, Priscilla Ramos da. **Corpo e artes visuais nos anos 1990 : panorama de 97 e Bienal de 98**. [dissertação de mestrado] Campinas: IA-Unicamp, 2007; e “Cinquenta anos de Bienal internacional de São Paulo”, Dossiê da Revista USP 52, dez/jan/fev 2001-2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/52/SUMARIO-52.htm>>, que reúne artigos de curadores e críticos tais como Ivo Mesquita, Paulo Herkenhoff, Sheila Leirner, Teixeira Coelho, Décio Pignatari e Aracy Amaral. Trabalhos que lidam especificamente com a curadoria dessas mostras: RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos críticos e relações com o campo da arte**. [tese de doutorado]. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2010; GONRING, Gabriel Menotti. **Curadoria autoral: o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte**. [tese de doutorado] São Paulo: PUC, 2012; QUEIROZ, Helena Pereira de. **Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª Bienal de São Paulo**. [tese de doutorado] São Paulo: USP, 2011; SOUZA, Tálisson Melo de. **18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil**. [dissertação de mestrado]. Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora, 2015; e o livro recém lançado **Histórias Das Exposições: Casos Exemplares**, sob a organização de Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira (São Paulo: Educ, 2016).

Qual é o papel de uma megaexposição de arte contemporânea em uma cidade com as dimensões e os problemas sociais de São Paulo? Nesta cidade, assim como em outras cidades contemporâneas, há hoje a expansão de espaços baseados nos modelos dos *shopping centers* e condomínios fechados, em que as funções e desejos são previamente definidos e controlados. São espaços correspondentes à privatização, elitização, propagação do medo e restrição dos modos coletivos de vida. Em uma cidade em que os sentidos de “público” tem sido constantemente reconfigurados, a Bienal repensou com sua 27ª edição qual o seu sentido de “público”, qual o seu lugar na cidade, quais os modos do “viver junto” no contemporâneo. A Bienal passa a refletir de que modo ela pode intervir e transformar a vida cotidiana das pessoas, e não apenas se apresentar como um manifesto de resistência. Com isso, tem que endereçar sua própria periferia. Como encorajar a integração de uma população que não tem nem mesmo o direito à mobilidade urbana, tendo de lidar todos os dias com a precarização do transporte público? Como colocar em prática um papel social, educativo e democrático que a Bienal tem em seu cerne? A contemporaneidade¹⁵ da Bienal estaria agora em seu conteúdo político?

Para indicar respostas para estes questionamentos a dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo realiza um breve panorama da Bienal de Arte de São Paulo, desde a gênese do projeto de criação das Bienais, com a chegada do modernismo ao Brasil e a criação dos museus de arte em São Paulo; passando pela “era Matarazzo” no decorrer da década de 60 e 70, em que foi criada a Fundação Bienal e a gestão centrou-se na figura de Ciccillo Matarazzo; até a chamada “era dos curadores”, anos em que a estrutura da mostra se modifica substancialmente tanto em termos de gestão, voltando-se cada vez mais para o apoio da iniciativa privada, quanto em termos estéticos, com a ascensão do curador, inicialmente na figura de Walter Zanini. Este panorama é realizado com base na periodização proposta pelos historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004) de modo

¹⁵ Sobre o sentido de contemporaneidade, para Agambem a contemporaneidade é “uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2010, p.59), sem que se mantenha sobre a época um olhar fixo, mas sempre à distância, para poder sobre ela se verter, embora já numa dissociação anacrônica, entreendo sua “íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2010, p.64). Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

que possamos em seguida propor uma continuação desta periodização, abrindo um subtópico no último período proposto por Alambert e Canhête e reconhecendo que o papel do curador continua relevante nas Bienais, mas mudou, ampliando-se e colocando-se cada vez mais em diálogo com um sistema global de arte. Com isso introduzimos a 27ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo nesse panorama e em seguida demonstramos como algumas questões presentes na curadoria da 27ª edição da Bienal estão presentes em outras exposições internacionais contemporâneas, como as Documenta X, 11 e 12, demonstrando uma espécie de tendência curatorial que reverbera em um sistema global da arte desde meados dos anos 2000.

No capítulo dois é apresentada a mudança no papel do curador ao longo do tempo para em seguida tratar de três questões presentes na tendência curatorial apontada no capítulo anterior: a crítica institucional, a participação, e a virada educacional. Estas três questões estão presente em métodos e processos de concepção e mediação das exposições. Neste ponto é realizado um breve panorama, mostrando possíveis origens recentes dessas questões no mundo da arte, principalmente nas práticas dos artistas, que foram posteriormente absorvidas e ressignificadas pelo fazer curatorial.

O terceiro capítulo apresenta uma análise mais profunda de aspectos da curadoria da 27ª edição da Bienal de Arte de São Paulo. Utilizando o repasse historiográfico e teórico dos capítulos anteriores aliados à leitura de material produzido pela curadoria – em especial o livro que reúne os relatos dos seminários realizados pela 27ª Bienal, o livro-catálogo “Como Viver Junto” e o Guia da exposição – e material secundário analítico, busca compreender como as questões curatoriais discutidas aparecem na exposição em estudo.

Dessa forma, a 27ª edição da Bienal de São Paulo foi estudada no que concerne ao seu pensamento curatorial, escolhas na maneira de construir e conceber a mostra, suas temáticas, aproximações e distanciamentos em relação a edições anteriores da Bienal e a um contexto global de exposições internacionais, refletindo a respeito das condições de possibilidade de proposições críticas no momento atual.

CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES DENTRO E FORA DA BIENAL DE SÃO PAULO

1.1. Panorama geral da Bienal

A fim de atingir uma melhor compreensão do que é a Bienal de Arte de São Paulo na atualidade, realiza-se a seguir um muito breve panorama da mostra, encadeando suas transformações de modo a entender a Bienal hoje como devedora de um processo cultural ao longo de seus 66 anos de existência, mais do que simplesmente uma cópia de transformações que estão ocorrendo em outros circuitos artísticos.

Fundada em 1951 a Bienal Internacional de Arte de São Paulo não está ligada *stricto sensu* ao recente processo de expansão do número de exposições de arte contemporânea no mundo todo. Por isso, costuma ser tratada como um caso excepcional pela historiografia, estando situada entre as três principais exposições do gênero, ao lado da Bienal de Veneza - criada em 1895 e em cujo modelo foi inspirada - e da Documenta - que ocorre em Kassel, na Alemanha a cada cinco anos desde 1955.

Comumente, a narrativa sobre a história das bienais remete à dos “salões” da Academia Francesa¹⁶, e, posteriormente, à criação dos museus públicos¹⁷. No entanto, segundo Martha Ward (1996) nos anos 1980, quando começou a ser escrita a história das exposições de arte na França correspondente ao período de 1750 a 1914, surgiu um interesse maior pelas exposições universais, como a “Grande Exposição de 1851”, em Londres, e também um interesse na Bienal de Veneza, fundada em 1895. Dessa forma, a historiografia das exposições de arte coloca lado

¹⁶ O pioneiro desses salões é o Salão de Paris, fundado em 1667 para exibir obras de arte, especialmente pinturas, dos membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura.

¹⁷ Em fins do século XVII, em um esforço de modernização da sociedade, o museu passa a ser considerado um lugar do saber e da invenção artística, do progresso do conhecimento e das artes, marcando a progressiva entrada de um público mais amplo e de classes sociais mais variadas. (POULOT, 1983, *apud* ALLARD e BOUCHER, 1991). É o caso em 1737, da abertura ao público do Salão de Paris e do decreto de 30 de agosto de 1792 que declarou os museus propriedades da comunidade.

a lado em sua constituição um conteúdo academicista e uma característica mercantil e de publicização de uma produção. Nesse sentido, Spricigo interpretando Ward sugere que o pensamento contemporâneo sobre as exposições de arte deve lidar com a grande visibilidade que as exposições obtiveram hoje na esfera pública e que esta visibilidade traz consigo dois aspectos aparentemente contraditórios, mas que estão relacionados, qual seja o “da possibilidade de construção de um espaço social para a experiência artística e outro atrelado à formação de uma cultura de consumo” (SPRICIGO, 2009, p.28).

No Brasil, a despeito do contexto da fundação da Bienal, muito anterior aos anos 80, ambas as visões acima estavam presentes: a consolidação de uma arte brasileira no pós-guerra afim com as propostas de criação de museus de arte moderna na segunda metade da década de 1940, como o MAM-SP, MAM-RJ e MASP; e a pretensão de atração de um público massivo, vinculada à formação de uma indústria cultural e à expansão dos meios de comunicação e do mercado de bens simbólicos. O público era atraído por grandes nomes da arte internacional, o que muitas vezes ofuscava a produção local. É o caso, por exemplo, do “confronto da Pop Art com a Nova Figuração Brasileira em meados dos anos 1960 e entre o Expressionismo Abstrato e a Arte Construtiva, na década anterior.” (SPRICIGO, 2009, p.26)

Inicialmente pensada como “emblema oficial do Brasil internacional” (COELHO NETTO, 2001-02, p.81) a Bienal tem seu discurso alterado ao longo das décadas. É o que reflete a periodização proposta pelos historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004) que dividem a história da Bienal de São Paulo em três etapas: a Era dos Museus (1951-1960), a Era Matarazzo (1961-1980) e a Era dos Curadores (até 1998).

A Bienal passa ao longo dos anos de reduto dos desdobramentos do modernismo de 22, na primeira fase, a lugar para debates sobre a crise do abstracionismo e afirmação de uma arte contemporânea, na segunda fase, culminando no primeiro processo de autoanálise no final da década de 1970, quando realiza, em 1979, uma retrospectiva pouco expressiva de 28 anos da Bienal em sua 15ª edição.

Aos poucos o modelo de Veneza começaria a ser questionado, alterando substancialmente o modo de fazer as bienais. Estas alterações partem de curadorias¹⁸ que propõem inovações conceituais e que afetam também a expografia. Já no início da década de 1980, na 16ª edição, o discurso da Bienal, ao esforçar-se em falar da contemporaneidade da arte brasileira, colocada em patamar de igualdade com as manifestações internacionais, utilizou-se do viés das analogias de linguagem. Isto gerou uma transformação do espaço expositivo em que as obras eram então separadas por analogia de linguagem e não mais por países, questionando o modelo veneziano de representações nacionais. Essa mudança se deu a partir da criação do cargo de curador chefe, esta nova figura midiática e por vezes impositiva e personificada no crítico Walter Zanini, ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e curador das 16ª e 17ª Bienais (1981 e 1983).

Entretanto, apenas a partir das 18ª edição a Bienal entra em um novo processo, “agora menos internacional do que ‘global’” (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.175). Ao dispor, juntas umas das outras, dezenas de pinturas de grandes dimensões de artistas de muitas partes do mundo, a curadora Sheila Leirner imprimiu um caráter “universalista” à arte, o que na década seguinte ficaria conhecido como “global” ou “mundial”. (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p.174). Essa que ficou conhecida como a Bienal da Grande Tela, trouxe o fenômeno da multiplicação de imagens e a volta da pintura ao centro do debate.

Também as relações com o mercado começaram a se alterar na década de 80, a partir de uma presença menor do mecenato estatal se comparada ao período ditatorial. Com a forte presença de uma indústria cultural já consolidada em que havia o crescimento do mercado fonográfico e editorial, crescia também o mercado de arte, com a abertura de muitas galerias que acolhiam uma nova geração de artistas, a heterogênea "Geração 80". Com isso, os parâmetros relacionais desde produção e institucionalização de um artista no meio da arte foram sendo recriados.

¹⁸ As curadorias de Walter Zanini nas 16ª e 17ª bienais e de Sheila Leirner na 18ª Bienal de Artes de São Paulo serão tratadas no subcapítulo seguinte (1.1.1.) de modo a comentar as mudanças que se iniciam em relação ao modelo de Veneza. No capítulo 1.1.2. abordaremos a curadoria da 24ª Bienal, a qual apontou diversas mudanças institucionalizadas posteriormente pela 27ª Bienal.

O grande afluxo de capital corporativo nas instituições de artes visuais que se seguiu teve impulso nas políticas de livre mercado e no *ethos* da década de Reagan e Thatcher. Na década de 90, com as estratégias de marketing cultural as empresas transformaram museus e galerias de arte em seus próprios veículos de relações públicas, assumindo a função, e explorando o status social que instituições culturais têm na sociedade. (WU, 2000). Com isso, nos anos 90 a Bienal seria marcada por “um processo de constantes crises, com artistas e agentes culturais em oposição, conflito, negociação e aceitação no mercado de arte e na indústria da propaganda e dos negócios” (ALAMBERT e CANHETE, 2004, p.189). Paralelamente a Bienal se firmava como uma grife de sucesso, atraindo um público cada vez maior.

O discurso curatorial nesta década pouco a pouco se voltava para a afirmação e o reconhecimento internacional de uma tradição moderna existente no Brasil. Contudo, apenas em 1998 o paradigma modernista foi retomado como eixo conceitual agora utilizado como um meio de afirmação da relevância de uma produção artística brasileira dentro de uma nova dinâmica global do sistema cultural. Isto ocorreu na 24ª edição, a qual procurou alinhar-se a então recente “virada antropológica” no mundo da arte contemporânea. A antropologia foi utilizada como alicerce na compreensão da arte contemporânea e com o conceito de “canibalismo estético”, o curador Paulo Herkenhoff aproximou obras de tempos diversos tendo como ponto de partida a tradição brasileira. Essa edição realizou uma passagem, em que culturas começam a ser tratadas como objetos de estudo, entendidas como entidades que podem ser selecionadas e reorganizadas por pesquisadores e organizadas em projetos.

Também na 24ª edição foram questionados os critérios geopolíticos de expografia. Isto ocorreu através das fundações teóricas da sessão da mostra intitulada Núcleo Histórico, que autorizavam justaposições de trabalhos. Ademais, de acordo com regras estabelecidas em 1996, as representações nacionais foram limitadas a um artista por país, de forma a aumentar os pedidos de obras feitos diretamente pelos curadores de cada mostra da Bienal. (LAGNADO, 2015, p.50).

Já no início dos anos 2000, “a questão central desloca-se da definição de uma identidade nacional em diálogo com as correntes internacionais, para uma

geopolítica das instituições, na qual o papel dos curadores como mediadores culturais ganha notório reconhecimento” (SPRICIGO, 2009, p.106).

A presente dissertação realiza uma continuação da periodização de Alambert e Canhête (2004) de modo a abrir um subtópico no último período proposto por eles - a Era dos Curadores - de forma a reconhecer que o papel do curador continua relevante nas Bienais, mas mudou, ampliando-se. Isso se deve ao fato de que o curador contemporâneo é hoje uma proeminente figura a serviço da indústria cultural, que tem como competência primordial a mediação, produzindo e comissionando obras de arte temporárias, facilitando residências, editando livros de arte e organizando eventos. Sua posição mudou de um *coinnoisseur*, de presidir sobre o gosto e ideias presentes na arte para a experimentação e a arbitragem (FOWLE, 2007).

Com Herkenhoff, a partir de 1998, portanto, dá-se início a este caminho sem volta na Bienal de São Paulo em que é ampliado o papel do curador agora como autor e mediador – papel este já ensaiado nas mostras de Zanini e de Leiner em que as obras de arte foram organizadas de acordo com a proposta conceitual dos curadores. As propostas curatoriais das 16ª e 18ª edições da Bienal são discutidas a seguir, por se tratarem dos primeiros questionamentos ao modelo veneziano de exposição e consequente afirmação da curadoria como autoria. Bem como a proposta curatorial da 24ª edição, um marco histórico na Bienal de São Paulo que indicou os caminhos confirmados institucionalmente pela 27ª Bienal, além de ser uma inspiração para Lagnado na maneira de concepção crítica do projeto curatorial.

1.1.1. As primeiras contestações ao modelo de Veneza: Zanini e Leirner

O historiador e crítico de arte Walter Zanini teve uma atuação profissional marcada pelo desejo de ampliação dos espaços de reflexão sobre a arte e o fazer artístico, com singular empenho em observar, estudar e acolher a produção de seu tempo.

Sua direção no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre 1963 e 1978, por exemplo, contribuiu de modo determinante para

uma abertura e um diálogo maior entre as obras modernas do acervo e as obras de novas mídias. Doutor em história da arte pela Universidade de Paris, seus sólidos conhecimentos possibilitaram a construção de uma política museológica no MAC que valorizava tanto a arte moderna como a contemporânea, garantindo desse modo espaço e reconhecimento para experimentações de variadas naturezas, como a videoarte, o livro-objeto, a arte-postal, a arte-xerox, o objeto, o *happening*, a performance, a arte ambiental, a instalação, o videotexto, entre outras manifestações artísticas.

Curador das 16ª e 17ª Bienais de São Paulo, ocorridas em 1981 e 1983, Zanini propôs como fio condutor das mostras a seleção de trabalhos que exploravam analogias de linguagens, propiciavam uma abertura para novas experimentações, diagnóstico da pluralidade de suportes e novas mídias que se iniciavam. A produção histórica permanecia, em outro núcleo, bem como as obras latino-americanas.

Vale lembrar que até a 14ª edição da Bienal o modelo utilizado para a exposição era o das representações artísticas enviadas por comissões diplomáticas de países convidados. A partir da 15ª edição (1979), a bienal passou a ter a cada mostra um curador geral. Esta primeira edição com curadoria, cargo denominado então de assessor cultural e ocupado pelo crítico Carlos von Schmidt, ficou conhecida como a "Bienal das Bienais", pois foi uma retrospectiva das últimas catorze edições. Esta mostra levou para o pavilhão trabalhos premiados desde 1951, além de artistas selecionados pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Ao mesmo tempo, foi a primeira Bienal sem premiações, o que se perpetuaria definitivamente a partir da edição seguinte.

Em certa medida, Zanini realizou na 16ª edição uma curadoria colaborativa, dado que ele criou uma Comissão Internacional integrada por críticos do Chile, EUA, Itália, Japão e México. Caberia a esta comissão, sob a direção de Zanini, selecionar e organizar a expografia das obras dos artistas indicados pelos países convidados. As delegações de países indicavam este material de acordo com informações contidas em um regulamento da mostra. Esta foi também, à sua maneira, uma crítica ao modelo até então em voga de representações nacionais, com os curadores desempenhando certo grau de discernimento ante as obras indicadas. Esta nova estrutura de curadoria foi comentada por Teixeira Coelho (2006, s.p.) em entrevista:

De um ponto de vista de teoria da arte, de estética, de compreensão da arte como um fenômeno teórico, a grande inovação para mim foi a Bienal dirigida pelo Walter Zanini, que fez uma separação daquilo que era mostrado, não mais em termos de países - bem, os países continuavam a existir naquele momento -, porém não mais em termos de suporte, aqui telas, ali esculturas, mas sim em termos de linguagem. As obras foram dispostas pelo Zanini(...) e foi o modo dele organizar estas obras, agrupando-as por linguagem, o que dava um entendimento ampliado do que as artes propunham. Foi a grande mudança, porque, tradicionalmente, como funcionava a Bienal? Um convite. Você convidava os países, os países escolhiam os seus artistas, um país não entrava em contato com o outro, aqui no Brasil se fazia uma seleção de obras (...). Mas justamente com esse processo, era muito difícil você fazer qualquer outra coisa que não simplesmente colocar lá. Então, me parece que a opção do Walter Zanini foi, de fato, uma inovação profunda da história da Bienal de São Paulo.

No contexto de experimentações e novos suportes expostos por Zanini, pode ser destacada a seção de arte postal com curadoria de Julio Plaza. A arte postal, ou *mail art*, surgiu como uma forma de assimilação e de difusão de novos suportes, mas também como uma forma de veiculação de trabalhos que dava oportunidade para artistas e países que estavam à margem dos circuitos artísticos internacionais. Aliadas a técnicas de fácil reprodução como a fotocópia, a *mail art* se constituiu também como um meio de disseminar conteúdo político e crítico, como nos países latino-americanos que viviam sob rígidas ditaduras, como era o caso do Brasil então no início de transição política.

Em 1983, Zanini deu continuidade ao seu trabalho na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, cujo destaque está na participação do grupo *Fluxus* que ocupa, junto de outros artistas, um espaço dedicado à Arte e Tecnologia. O setor, intitulado “Novas Mídias” e organizado por Julio Plaza, contou com um evento denominado “Arte e Videotexto”, que, sob curadoria de Berta Sichel, se constituiu como uma área de trabalhos composta de seis setores: cabodifusão, computadores, satélites de comunicação, TV de varredura lenta, videofone e videotexto. A iniciativa, segundo o próprio Zanini (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1983, p.25) mesmo com as grandes limitações tecnológicas do país, representou um passo adiante nos projetos habituais da instituição. A videoarte pôde surgir devido ao auxílio de uma política institucional e pública que a favorecia. Nesse sentido cabe resgatar a concepção de museu para Zanini:

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 registro de ação etc. (...) O museu não poderá guardar sua tradicional forma de receptáculo de objetos, (...) o museu deverá também ativar-se enquanto centro operacional, isto é seus espaços poderão privilegiar-se de outra forma, ao converterem-se em núcleos de experimentação. (ZANINI In BARBOSA, 1990, p.17)

Tal ideia coube muito bem em uma mostra internacional de arte contemporânea, lugar este que tem sido, desde Harald Szeemann na Documenta 5, apropriado como lugar de experimentações, de proposições artística mais do que simplesmente de obras, lugar do novo.

Já na edição seguinte às de Zanini, a 18ª, em 1985, a curadora e crítica de arte Sheila Leirner desenvolveu o tema “O Homem e a vida”. De acordo com texto de introdução do catálogo este título procurava se posicionar de modo contrário às mostras anteriores, nas quais foram ressaltadas questões relativas à “Arte sobre Arte” (LEIRNER, 1985, p.13), referindo-se à arte conceitual dos anos setenta. De acordo com Leirner o título da mostra “é um nome vago e poético, mas inequívoco e muito significativo do espírito que marca o grande evento. Caracteriza uma empatia imediata e direta com a arte de hoje (...), revelando-a com maior profundidade.” (1985, p.14). Nesse sentido, esta edição da Bienal voltou-se à produção recente da época, especialmente à pintura daquele período de meados dos anos 1980, em que os artistas buscavam a revalorização da pintura no campo artístico.

Em entrevista, Sheila Leirner (2006, n.p.) explicou que em 1985: “a pintura renascia de todas as maneiras”, chegando às centenas e se acumulando no prédio da Bienal. Dessa forma, “tal fenômeno de multiplicação de imagens impedia a visão individual e propunha uma abordagem radicalmente coletiva”. Com isso, a curadora dispôs grande parte das obras em três corredores de cem metros de extensão por 5m de altura e 6m de largura, instalando dezenas de quadros lado a lado com uma distância mínima entre eles, disposição que ficou conhecida como a Grande Tela.

Figura 1 - Arte Postal na 16ª Bienal de São Paulo

Fonte: Site da Bienal de São Paulo. Foto de José Roberto Cecato (1983)

Figura 2 - A sala "A Grande Tela", na 18ª Bienal de São Paulo

Fonte: Acervo do MAC-USP (1985)

Esta foi a expografia de um “pensamento metafórico” que buscou revelar o contemporâneo (LEIRNER, 1985, p.15), em que neo-expressionismo e transvanguarda¹⁹ foram selecionadas como influências chave da produção e de um espírito de seu tempo.

De caráter polêmico, devido à sua distância do cubo branco, a mostra tinha algo de democrático, uma vez que aquela disposição proporcionava a jovens artistas ainda desconhecidos do grande público estarem posicionados lado a lado com artistas consagrados no circuito internacional. Leirner demonstra consciência da inovação em sua curadoria, remetendo-se às bienais de Zanini e frisando como, naquele momento, mostras que não se baseavam em representações nacionais eram exceções.

“Outro aspecto da curadoria foi o fato de que em vez de encerrar os artistas em espaços individualistas ou em guetos nacionalistas, como o que foi retomado em seguida, essas manifestações se esforçaram por dar continuidade a um trabalho, e aqui eu faço questão de citar um trabalho que foi iniciado em 1981 por Luis Villares e Walter Zanini, que foi de influenciar os envios oficiais e de extinguir o anacronismo das premiações. E de extinguir também os cubículos brancos e as fronteiras geopolíticas da arte. E tudo isso por meio de uma articulação dos trabalhos, por meio de uma analogia de linguagens com vistas ao caráter universalista da arte.” (LEIRNER, 2006, s.p.)

A curadora enfatizou ainda que a Bienal não tem caráter museológico e deveria então reafirmar seu caráter crítico como uma “plataforma da mais absoluta liberdade crítica e do mais íntegro e categórico compromisso com o público.” (2006, s.p.). Dessa forma, a expografia falava sobre a saturação da imagem, a multiplicação visível de uma tendência pictórica, em que abstratos e figurativos foram unidos. Em certa medida ela ofereceu também uma resposta à discussão entre abstracionismo e figurativismo, que atravessou várias edições da Bienal de São Paulo. A resposta se dava ao agrupar a “fragmentação pluralista” (LEIRNER, 1985, p.15) característica daquele tempo, alcançando “uma certa unidade nos meios pelos quais cada uma [das obras] declara as suas intenções” (LEIRNER, 1985, p.16)

¹⁹ O termo transvanguarda foi cunhado em 1979 pelo crítico Achille Bonito Oliva, ao observar uma série de pintores italianos. Tornou-se um movimento artístico italiano em contraste com a arte povera. A transvanguarda teorizava o regresso à alegria e às cores da pintura após alguns anos de em que a arte conceitual dominou o cenário artístico.

No Brasil, o conceito de transvanguarda chegou por meio de artistas como Nicola de Maria, que teve pinturas apresentadas na 16ª Bienal de São Paulo (1981) e as pinturas de Sandro Chia, presente na 17ª Bienal de São Paulo (1983). (RUPP, 2010, p.80)

1.1.2. A 24ª. Bienal ou a Bienal da Antropofagia

A 24ª Bienal de Artes de São Paulo, em 1998, foi precursora em algumas propostas curatoriais, apontando um horizonte de mudança no contexto da instituição Bienal de São Paulo. Nesta edição o curador indicado, Paulo Herkenhoff, convidou Adriano Pedrosa para juntar-se a ele como curador associado. Juntos eles tomaram as decisões relativas àquela edição. Em certa medida a estratégia curatorial foi definida em oposição às divisões vistas nas edições anteriores curadas por Aguilar: delegações nacionais, uma seção chamada 'Universalis' - dividida em sete regiões geográficas com cinco representantes cada -, e salas individuais mostrando exposições especiais. A forma de organização da 24ª Bienal foi semelhante, mas havia o desejo de uma exposição mais integrada, desencorajando artistas e delegações nacionais a pensar em termos de salas fechadas. Dessa forma, a mostra foi organizada em torno do "Núcleo Histórico" – sessão mais lembrada pela historiografia de acordo com Lagnado (2015) -; as Representações Nacionais, com uma seleção de artistas de 54 países; "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros", na qual dez curadores foram convidados a trabalhar, organizados por continente; e um quarto segmento foi adicionado, a seção "Arte brasileira: Um e/entre outros", curada por Herkenhoff e Pedrosa. De acordo com Herkenhoff, o "desafio não foi alterar o modelo, mas o modo de operá-lo" (HERKENHOFF, 1998b, p.25). A arquitetura²⁰ da expografia foi pensada de forma a prover áreas mais abertas e transparentes que permitiam uma fruição mais fluida do visitante entre artistas e obras. Paulo Mendes da Rocha (1998, s.p.), arquiteto responsável pela expografia disse: "(...) em resumo nós gostaríamos de reverter a suposição que uma nação = um artista = uma sala."²¹

Havia ainda o Programa Educativo, sob a curadoria de Evelyn Ioschpe e um projeto de Publicações coordenado por Adriano Pedrosa. E "esta era a primeira vez que a

²⁰ A arquitetura desta bienal foi projetada por Paulo Mendes da Rocha em associação com Martin Corullon e Joana Fernandes Elito. A museografia foi de Raul Loureiro, Rodrigo Cerviño Lopez e Cássia Buitoni.

²¹ Do original: "In short we would like to reverse the assumption that one nation = one artist = one room". (ROCHA, 1998, s.p.) Tradução da autora.

Bienal de São Paulo tinha um editor no comando de suas publicações e um diretor exclusivo para seu programa educacional” ²². (LAGNADO, 2015, p.10)

O Núcleo Histórico, intitulado “Antropofagia e Histórias de Canibalismo” foi pensado como “ponto alto” da mostra - tanto do ponto de vista intelectual, uma vez que ele se configura como a seção de maior densidade conceitual e deu a esta mostra a fama de “Bienal da Antropofagia”, quanto de um ponto de vista espacial, pois esta sessão foi alocada no último andar da Bienal, de forma que os visitantes tinham de subir as rampas passando pelas outras seções que apresentavam artistas menos conhecidos do público. No Núcleo Histórico foram desenvolvidos argumentos de história da arte a partir de uma perspectiva brasileira. Os núcleos estabeleciam pontos de contato e transferência entre obras de arte dos anos 60, 70, 80 e 90, ao mesmo tempo em que destacavam trabalhos recentes que abalaram a noção do desenvolvimento artístico como cronológico ou linear.

O Núcleo Histórico, ao abandonar a estrutura de “exposições especiais” fechadas que as edições anteriores da Bienal invariavelmente organizavam para separar as seções históricas das contemporâneas, foi central na articulação de, mais do que uma perspectiva histórica, a sugestão de uma reescritura da história da arte, articulando história e crítica contemporânea, como o curador deixa claro em uma das publicações desta Bienal. (HERKENHOFF, 1998a, p.22). A partir de uma visão não eurocêntrica a curadoria realizou combinações e diálogo entre trabalhos históricos e contemporâneos: uma forte componente museológica no Núcleo Histórico que apresentou artistas como Tarsila do Amaral, Gustave Moreau, Auguste Rodin, Joaquín Torres-García, Lucio Fontana, Yves Klein, Maria Martis, Piero Manzoni, Yayoi Kusama e Robert Ryman frente a artistas contemporâneos como Olafur Eliasson, Laura Lima, Adriana Varejão, Francis Alys, Michael Asher, Janet Cardiff, Gabriel Orozco, Jeff Wall, Andrea Fraser e Sherrie Levine. Esta articulação se deu através da desconstrução de relações hierárquicas entre gêneros, datas, técnicas e localizações - sistemas de classificação visto como em débito com uma concepção Iluminista. (LAGNADO, 2015)

²² Do original: “It was the first time that the Bienal de São Paulo had an editor in charge of its publications and a director exclusively for its educational programme.” Tradução da autora.

Tal articulação revolucionária foi possível porque pela primeira vez na Bienal conceitos foram usado como operação crítica para moldar a estratégia curatorial²³, endossando a “antropofagia” como estratégia, teoria e crítica cultural. Para isso o “Manifesto Antropófago” (1928) do poeta modernista Oswald de Andrade foi escolhido como âncora histórica da mostra, o que foi interpretado por Lagnado (2015) como uma mudança de paradigma em relação ao nascimento do modernismo no Brasil. De acordo com a crítica de arte, esta reescritura dispensou a Semana de Arte Moderna, tornando O Manifesto fundamental para a arte brasileira.

A antropofagia é descrita por Oswald de Andrade em “A Crise da Filosofia Messiânica” (1950) como uma operação metafísica que exprime “um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade”. (ANDRADE, 1990, p.101). É um processo de devorar e assimilar uma visão de mundo, a cultura do outro e pertence “como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo” (ANDRADE, 1990, p.101). O Canibalismo por sua vez seria a antropofagia devido à gula ou fome, se opondo a um entendimento espiritual e descrevendo, ao invés disso, a interpretação materialista e imoral que fizeram os jesuítas e colonizadores do conceito de antropofagia.

O interesse de Oswald de Andrade em práticas indígenas de antropologia se refere especialmente às regras de seletividade que estas possuem: nem tudo é comido, apenas aquilo que se julga necessário para a constituição de uma identidade ideal. “Totem e tabu” (1913), de Freud, é o marco na discussão psicanalítica do canibalismo e de acordo com Andrade (1990, p.101), “a operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável.” Dessa forma, uma noção problemática do Brasil tendo que

²³ Outras exposições contemporâneas à 24ª Bienal operacionalizavam conceitos como estratégia crítica, a exemplo de ‘*L’Informe: mode d’emploi*’, no centro George Pompidou em Paris, organizada em 1996, por Yve-Alain e Rosalind Krauss em torno da noção de “informe”, cunhada por Bataille. De acordo com Lagnado (2015) os materiais de referência da 24ª. Bienal e de L’informe “pertencem ao mesmo período histórico e evidenciam interesses convergentes”: o Manifesto Antropófago foi lançado em 1928 e a noção de informe foi publicada pela primeira vez em 1929 como um verbete no “*Dictionnaire critique*” na revista Documents, dirigida por Bataille. Ambas fontes iriam “prover soluções narrativas a interpretações formalista do modernismo”. Ademais, “as duas musas, Andrade e Bataille compartilham outras preocupações incluindo engajamento político com Marxismo não ortodoxo e um gosto por arte permeada por etnografia e psicanálise.” (LAGNADO, 2015, p.26). Revela-se desta forma como a 24ª Bienal inicia um movimento de estar atento aos modos críticos de se curar exposições que surgiam em outras partes do globo.

alcançar culturalmente a Europa foi reassumida na curadoria da 24ª Bienal, e transformada, fazendo com que trabalhos históricos dos modernismos europeu e brasileiro dialogassem em pé de igualdade, justapondo imagens heterogêneas e abalando normas artísticas e museológicas.

Para além de consumir a antropofagia como *modus operandi* crítico na arte e na curadoria, a 24ª Bienal identificou a colonização como um processo de canibalismos. Herkenhoff revelou profundo conhecimento da obra de Oswald de Andrade e desenvolveu a visão deste:

de que o sistema “civilizado” patriarcal, transmitido pela cultura europeia, não autorizaria a alteridade e produzia “falsas utopias; enquanto que o matriarcado – identificável com aspectos da cultura brasileira tais como a hospitalidade, generosidade e solidariedade – atrairia uma forma de civilidade longe do sistema coercitivo da organização europeia.²⁴ (LAGNADO, 2015, p.14)

Adotando este jogo conceitual do casamento entre Matriarcado e Antropofagia, a curadoria da 24ª Bienal determinou que as normas patriarcais na sociedade brasileira e a adoção de uma visão eurocêntrica da história da arte caminhavam juntas. Para combater isto e afastarem-se de uma visão eurocêntrica, associada à ideia de canibalismo, Herkenhoff e Pedrosa propuseram a ideia de “contaminação” como estratégia para solapar os sistemas estabelecidos de expografia. De acordo com os curadores:

(...) a contaminação está ligada ao canibalismo, às suas doenças, na medida em que a carne humana contamina a carne humana - na regulação cultural das formas de consumir o corpo humano, se alguém descumprisse a regra se tornaria doente, pois comeu a parte que não lhe cabia na estrutura de status (HERKENHOFF e PEDROSA, 1999, s.p.)

Através desse ato metafórico uma narrativa alternativa baseada em um processo poroso de diálogo e contaminação entre trabalhos pôde ser colocada em prática e determinados artistas, frequentemente brasileiros, puderam ser alocados em várias sessões, diluindo noções individualistas como as de identidades nacionais. Como exemplo podem ser citadas as aproximações entre a obra de Maria Martins colocada

²⁴ Do original: “that the ‘civilised’ patriarchal system, transmitted by European culture, would not allow for alterity and produced ‘false utopias’; whereas matriarchy – identifiable with aspects of Brazilian culture such as hospitality, generosity and solidarity – beckoned a form of civility far from the coercive system of European organization.” Tradução da autora.

próximo ao painel de Giacometti, ou a “Trouxa ensanguentada” (1970) de Artur Barrio que contamina o painel de Francis Bacon no Núcleo Histórico, bem como a obra “Livro de carne” de Barrio, presente na sessão “Literatura” do Núcleo Histórico em registro no formato de livro de artista, mas que também foi reconstituída pela instituição

Contudo, os curadores tiveram o cuidado para que estas aproximações, “contaminação do contemporâneo pelo histórico, ou vice versa” (HERKENHOFF e PEDROSA, 1998, s.p.) ocorressem sem que peças etnográficas fossem retiradas de outras culturas, evitando assim uma indevida apropriação cultural. Atos de pilhagem de um sistema colonial foram abordados sem que eles se “beneficiassem” deles. Dessa forma, “TaCaPe” (1986) de Tunga, aproximou-se da pintura “Proposta para uma catequese” (1993), de Adriana Varejão - “um trabalho que indica o colonialismo como uma forma (destrutiva) de canibalismo e utiliza as formas da pintura religiosa sem importar artefatos históricos” (LAGNADO, 2015, p.21)

Este contágio como ferramenta curatorial de forma a organizar uma exposição coesa é já em certa medida um embate institucional às representações nacionais, elemento este que perdurou na Bienal por muito tempo baseado até então, segundo Lagnado (2015), no argumento de que a mostra não se sustentaria financeiramente sem o suporte oficial dos países que respondiam à chamada de participação. Como visto, as fundações teóricas do Núcleo Histórico autorizavam justaposições de trabalhos independentemente de critérios políticos, no entanto, alguns países continuavam a ser chamados para participar em uma base oficial. Regras estabelecidas desde a 23ª Bienal limitaram as representações nacionais à indicação de um artista por país, de forma, conseqüentemente, a aumentar os pedidos realizados diretamente pelos curadores brasileiros. Segundo Herkenhoff (1998b, p.24), o objetivo dessa regra “era e continua sendo o de refletir criticamente sobre as transformações que o modelo tradicional das Representações Nacionais necessitará sofrer nos próximos anos”.

.

Figura 3 - Contaminações na 24ª Bienal de São Paulo: Artur Barrio e Francis Bacon

Reconstituição de "Trough of Blood" (1969), de Artur Barrio, na 24ª. Bienal de Artes de São Paulo. In: XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s. [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998, p.108.

Francis Bacon. "Study for a Portrait", 1952. Fonte: Estate of Francis Bacon. DACS 2017. Site da Tate Modern.

Reconstituição de "Livro de Carne" (1977-98), de Artur Barrio, na 24ª. Bienal de Artes de São Paulo. Dimensões variáveis. In: XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s. [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998, p.56/57.

Fonte: Fundação Bienal e Tate Modern

Figura 4 - Obras de Albert Eckhout no Núcleo Histórico da 24ª Bienal, 1998.

Fonte: Foto de: Gal Oppido. Site da Bienal (2017)

Figura 5 - Aproximação entre Tunga e Adriana Varejão na 24ª Bienal de Artes de São Paulo

Tunga. Tacape (1986)
Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural
de Arte e Cultura Brasileiras

Adriana Varejão. Proposta para uma Catequese - Varal (1983)
Fonte: Site da Artista

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural (1986) e Site de Adriana Varejão (1993)

Embora o perfil da Bienal comece a mudar, de acordo com Lagnado a parte menos interessante da 24ª encontrava-se nas Representações Nacionais, visto que, mesmo tendo havido um esforço para espalhar “O Manifesto Antropófago” entre os curadores designados a representar seus respectivos países, não houve grande comprometimento com o conceito. (LAGNADO, 2015, p.51). Entretanto, Herkenhoff aponta em uma publicação da Bienal que a problemática do Núcleo Histórico foi apenas indicada como possibilidade aos países. Imperativa foi a indicação do conceito de densidade [*épaisseur*]: “Esse conceito não se aplicaria apenas à arte, mas também ao processo curatorial. Densidade do olhar” (1998b, p.25).

Épaisseur é uma noção advinda de Lyotard²⁵ que pode ser traduzida como densidade, ou ainda espessura, e é usado em relação a recursos que não são nem linguísticos nem discursivos, mas não obstante são significativos, conferindo profundidade ao visível. Na curadoria designa, portanto, uma qualidade, mais do que um conceito, na busca por trabalhos artísticos significativos em um contexto contemporâneo.

Ainda sobre a mudança de perfil institucional da Bienal, em sua 24ª edição a remoção da palavra “Internacional” do título da Bienal de Artes de São Paulo denotou uma importante crítica institucional que corrigiu a corrente do cânone de história da arte que revela a ideia de que “Internacional” representa um sentimento de inferioridade em relação aos centros hegemônicos. Ao retirar a palavra do status da Bienal, o internacionalismo artístico poderia ser explorado para além de parâmetros hegemônicos (LAGNADO, 2015, p. 45), o que é simbólico também no que diz respeito ao início de um alinhamento da Bienal a um processo global da arte e das exposições contemporâneas.

Também começa a se alterar a forma organizacional do próprio time curatorial, com um perfil já um pouco mais colaborativo. Não é o mesmo tipo de organização mais horizontal e com tomada de decisões coletivas que se verá nas curadorias da 27ª e 31ª Bienal, mas já é uma designação mais colaborativa. Em um modelo de sub-curadoria cada artista da seção histórica, por exemplo, foi atribuído a um curador especialmente comissionado de acordo com seus históricos acadêmicos. A sala sobre Tarsila do Amaral, por exemplo, foi organizada por Sônia Salzstein (ECA-

²⁵ Ver: LYOARD, Jean François. Discours figure, 1974.

USP), a sala de Volpi por Aracy Amaral (FAU-USP), Ana Maria Belluzzo (FAU-USP) curou o painel de Eckhout e o museólogo francês que contribuiu na reabertura do Louvre em 1989, Jean François Chougnnet, foi designado a curar a arte dos séculos 16 a 18.

Já a seção “Roteiros...”, de formato muito semelhante à “Universalis”, da 23ª Bienal, distanciou-se desta, pois a equipe de curadores, reunidos por Herkenhoff e Pedrosa, recebeu “informações sobre a relação desta Bienal com a audiência brasileira, seu papel no contexto da cidade e os compromissos com a educação” (HERKENHOFF, 1998c, p.22). O ponto de vista das curadorias também foi claramente direcionado para as “margens”, a exemplo da escolha de curadores da Bélgica e Finlândia - Bar De Baere e Maaretta Jaukkuri – para a subseção da Europa, deslocando as decisões dos centros hegemônicos. Ademais, os curadores de “Roteiros...” examinaram ativamente O Manifesto de Oswald de Andrade antes de argumentar pela sua seleção de artistas. (LAGNADO, 2015).

Deve-se ressaltar, no entanto, que a utilização da antropofagia como conceito não serviu à instrumentalização de trabalhos como meras ilustrações da antropofagia ou do canibalismo. Ao contrário, foram estimuladas alteridades na interpretação dos conceitos, aparecendo de formas distintas na mostra de cada curador. Como exemplo, Lagnado (2015) compara as seções de Régis Michel e Adriano Pedrosa. Na sala “Século XIX” do Núcleo Histórico, curada pelo primeiro, o desenho curatorial refletia acerca de práticas patricidas e refeições totêmicas, com uma análise que tem como fonte a teoria psicanalítica de Freud. Houve um enfoque em uma arte europeia que referencia a literatura de Dante e sua figura de Ugolino, o pai que devora seus filhos. (HERFENHOFF, 1998^a, p.28). Por outro lado, na subseção de arte contemporânea brasileira “Um Outro”, Adriano Pedrosa tratou a antropofagia como uma “fusão amorosa”. Em uma perspectiva mais lacaniana, Pedrosa explicou no catálogo que esta leitura de antropofagia é “psicoanalítica e subjetiva”, enfocada na sexualidade e no desejo dos amantes de fundir-se ou incorporar um ao outro. (PEDROSA, 1998, p.100).

Alteridades também foram estimuladas nas publicações desta edição da Bienal. Em adição aos convencionais textos institucionais e curatoriais, foram acrescentados ensaios de teor mais acadêmicos. Sob a coordenação de Adriano Pedrosa, este foi um projeto inédito na Bienal, visto que, até aquele momento os catálogos da Bienal eram meros relatos institucionais e continham apenas fontes básicas de referência das mostras, tais como informações dos artistas participantes, uma declaração curatorial e plantas baixas das instalações da mostra.

Pedrosa deu a cada seção da exposição um volume próprio, resultando em quatro livros – “Arte Contemporânea Brasileira”, “Representações Nacionais”, “Roteiros” e “Núcleo Histórico”²⁶. A aproximação editorial foi concebida de forma diferenciada, imbuída de rigor acadêmico e com a função de mais do que comentar, realizar análises críticas, o que está em sintonia com o desejo dos curadores desta exposição se constituir como um reescrever da história, ultrapassando o espaço e tempo do evento. Além disso, a publicação “Arte Contemporânea Brasileira” foi publicada posteriormente à exposição, de modo que se pudesse documentar a exposição durante seu período de exibição, mostrando as relações espaciais estabelecidas no espaço expositivo, algo também inédito até então.

Por fim, o programa educativo da 24ª Bienal também teve caráter inovador, delineando o porvir dos programas educacionais, ao estabelecer-se como um pilar fundamental desta Bienal, ao lado da exposição e das publicações. Desenvolvido por Evelyn Ioschpe, o núcleo educação e o programa educacional foram pensados pela primeira vez como parte integrante da mostra, e não como uma ação a parte, integrada posteriormente, com a função de “explicar” a mostra. O diálogo entre curadoria e educativo demonstram o entendimento de Herkenhoff do papel social do curador enquanto agente que pode impulsionar um processo de fomento da

²⁶ XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo, V.1 [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998.

XXIV Bienal de São Paulo: representações nacionais, V.2 [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998.

XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.Roteiros.Roteiros", V.3 [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998.

XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre outro/s. [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998.

cidadania em exposições artísticas, no qual a educação é um elemento fundamental. (MÖRSCH e SEEFRANZ, 2016, p.48)

De acordo com Carmem Mörsch e Catrin Seefranz (2016, p.54), o programa educativo da 24ª Bienal representou uma nova ênfase da Fundação Bienal na educação artística, com a presença maior de atividades educacionais integradas à própria exposição e à curadoria, tais como seminários, palestras, e um aparato que prepara professores e mediadores para fomentar um processo que consiste em uma reflexão sobre a arte. Estas novidades correspondem a uma nova política institucional em uma fase de expansão estratégica, em que os educativos se transformam em ferramentas para a formação de público. Estas mudanças qualitativas na educação artística e o investimento maior neste setor demonstram uma inversão econômica e simbólica que “talvez constitua também uma posição curatorial.” (MÖRSCH e SEEFRANZ, 2016, p.47).

A equipe educativa conceituou a 24ª Bienal como “uma grande escola” (MÖRSCH e SEEFRANZ, 2016, p.52), em parte devido às proporções que o Programa Educativo tomou, construído em três frentes: o oferecimento de uma série de seminários a diversos profissionais da rede pública de educação; a capacitação de 160 mediadores durante três meses para atender um programa de visitas guiadas e oficinas temáticas; e o material educativo.

Mörsch e Seefranz apontam que o núcleo educação absorveu em seu discurso a narrativa curatorial, dado que “(...) a máquina de educação artística da 24ª Bienal se baseou na premissa de um conceito construtivista avançado e exaustivo no educativo, cuja intenção era devorar e digerir a agenda curatorial em um ato (artístico) de antropofagia pedagógica”²⁷ (MÖRSCH e SEEFRANZ, 2016, p.52)

Quinze mil cópias do material educativo foram distribuídas em escolas da cidade. O material era baseado em uma coleção de 20 arquivos com imagens da exposição do Núcleo Histórico e um kit de perguntas e informações. (MÖRSCH e SEEFRANZ,

²⁷ Do original: “(...) la máquina de educación de la 24ª Bienal se basó en la premisa de un concepto avanzado y exhaustivamente “deconstructivo” de lo educativo, cuya intención era devorar y digerir la agenda curatorial en un acto (artístico) de antropofagia pedagógica”. (MÖRSCH e SEEFRANZ, 2016, p.52) Tradução da autora.

2016, p.55). Esta seleção desenvolvida para estimular o aprendizado visual dos alunos sobre alguns trabalhos-chave da exposição foi inovadora, já que o ensino visual de arte e cultura através de imagens era uma prática relativamente recente no currículo brasileiro.

A 24ª edição renovou, portanto, a perspectiva da Bienal, introduzindo uma problemática mais local em diálogo com um sistema global de arte e curadoria. Isto se deu através de uma desconstrução de uma narrativa hegemônica, em uma união de passado e presente, sem perder de vista a “missão” da instituição de mostrar o que há de mais novo na arte contemporânea.

Lisette Lagnado, em texto de 2015 (p.11) para a revista *Afterall*, se pergunta qual seria a dimensão contemporânea, em 1998, dos nomes da componente museológica e se a 24ª Bienal estaria precedendo um futuro já anunciado então que desejava contemporaneidade pura. A resposta foi dada pelo próprio Herkenhoff em entrevista a Rosa Olivares (1999 *apud* OLIVEIRA, 2015) quando ele identifica que o sucesso do Núcleo Histórico sobre os *displays* contemporâneos pode ser entendido como uma crise para a Bienal. Ao se afastar das salas especiais de edições anteriores e, ao invés disso, propor o Núcleo Histórico, ele estava tentando substituir status por conhecimento. Esta substituição revela o estabelecimento da crítica como elemento necessário da curadoria que se expande até a própria instituição.

Como será abordado adiante, a prática e a política da educação artística instituídas na 24ª Bienal, bem como a institucionalização de algumas mudanças apontadas e colocadas em curso por esta edição serão realizadas em 2006 na 27ª Bienal. Além de uma metodologia do fazer curadoria, o que começa a ser replicado é um caráter de projeto social coletivo da Bienal, que passa a ser pensada como um ambiente que tem como uma de suas funções construir cidadania.

Herkenhoff em contato com sua equipe difusa de curadores iniciou uma série de extensas negociações (LAGNADO, 2015, p.59) que iniciaram o estabelecimento de uma “rede para o futuro”. Inclusive Lisette Lagnado, futura curadora da 27ª Bienal, trabalhou na 24ª Bienal como consultora para uma equipe liderada por Hélio Ziskind que produziu um material em CDs para ser utilizado como guia em visitas

individuais. Este foi um trabalho que se articulou à Curadoria e ao Núcleo Educação. (IOSCHPE, 1998). Lisette também já se mostrava atenta ao início da mudança de paradigma que a 24ª Bienal representava quando, já em 1999 publicou um texto na revista *Third Text*²⁸, no qual elaborou relações entre obras presentes na exposição e declarou o Núcleo Histórico como o núcleo mais relevante da mostra.

1.2. A 27ª. Bienal em relação à Documenta de Kassel e à Manifesta

As mudanças curatoriais que se anunciam na 24ª Bienal e tomam corpo institucional na 27ª Bienal de Artes de São Paulo²⁹ – tais como curadoria colaborativa, curadoria como produção de conhecimento, crítica institucional, compromisso com ativismos participativos extra mundo da arte e o repensar o papel do espectador - são questões que começam a surgir e se institucionalizar em diversas exposições internacionais, com modos de fazer exposições se replicando através das mais importantes mostras. No que concerne às experiências dos setores educativos e suas práticas, a Bienal de São Paulo demonstra inclusive estar à frente de outras mostras, que não imprimiam ainda a seus setores educacionais importância conceitual ou programática em sintonia com o enfoque curatorial das exposições. Em Kassel, por exemplo, na Documenta X, o serviço de visitas guiadas foi terceirizado e uma empresa oferecia diversos formatos de visitas e conferências introdutórias “com critério empresarial” (MÖRSCH e SEEFRAZ, 2016). A formação de mediadores era baseada em uma introdução a alguns procedimentos artísticos e uma discussão a respeito das referências teóricas utilizadas no conceito expositivo (MÖRSCH, 2009). O educativo convertido em atividade lucrativa era, portanto, um elemento concebido separadamente à mostra e distante do engajamento social e transformador verificado na situação brasileira.

As mudanças anteriormente mencionadas imprimiram às bienais novas formas de conceber e realizar para além da perspectiva expositiva. É um fenômeno que decorre em parte dos questionamentos de uma provável crise - de formato, política e

²⁸ Cf: LAGNADO, lisette. *On how the 24th São Paulo Biennial took on cannibalism*. Third Text Volume 13, 1999 - Issue 46, p.83-88. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09528829908576782>>.

²⁹ Nesse meio tempo, as 25ª e 26ª Bienais de Artes de São Paulo, sob a direção do curador estrangeiro Alfons Hug, se constituíram como uma espécie de “atraso” (SPRICIG, 2009, p.115), uma vez que os núcleos históricos deixaram de existir e o modelo veneziano de representações nacionais era novamente um imperativo nessas edições.

função – do modelo bienal, após o imenso boom de bienais desde os anos de 1990, como também da virada social nas práticas artísticas contemporâneas, que colocaram a arte em diálogo com comunidades, grupos ativistas, coletivos e colaboradores.

A fim de exemplificar este cenário de questões transversais a cartografia a seguir (Figura 6) resume as mostras no período de 1997 a 2017 da Bienal de São Paulo ao lado das duas Bienais que mais informam o cenário artístico de novidades ao mesmo tempo em que têm em suas propostas curatoriais críticas: a Documenta de Kassel e a Manifesta. Em amarelo destacam-se iniciativas relacionadas às novas problematizações da questão educacional nas exposições; em verde, iniciativas que lidam explicitamente com uma crítica institucional e em roxo, mostras que se propunham a ter a participação e o relacional como um elemento da proposta curatorial.

A seguir são pontuados breves comentários a respeito dessas iniciativas que eram então singulares. A cartografia demonstra a pertinência de estudar tais abordagens nas exposições internacionais, uma vez que estas iniciativas começam em fins dos anos 1990 e prolongam-se, expandindo-se até os dias atuais. No entanto, nos deteremos em comentar apenas algumas dessas iniciativas que são anteriores e contemporâneas³⁰ à 27ª Bienal de Artes de São Paulo, a fim de compreender como esta exposição se colocava em relação à sua temática e abordagens em um cenário internacional. A problemática foi construída em torno das exposições Documenta de Kassel e Manifesta.

A Documenta de Kassel, considerada pelo pesquisador Rafal Niemojewski (2007 *apud* SPRICIGO, 2009, p. 32) como “barômetro” das principais exposições internacionais de arte contemporânea, é realizada a cada cinco anos na cidade de Kassel desde 1955. A mostra inicia-se, portanto, durante o período da Guerra Fria e em meio à reconstrução da cidade devastada pela guerra³¹. A cultura na Alemanha

³⁰ A saber: iniciativas pontuais nas Manifestas 4 e 6 e nas Documentas de Kassel X, 11 e 12.

³¹ A cidade de Kassel, na região de Hesse, no centro-oeste da Alemanha, era então dona de uma importante indústria militar, essencial para a máquina de guerra alemã, e por isso foi alvo de uma

também testemunhava grande destruição frente às perseguições nazistas que sufocaram inúmeras vertentes artísticas no país. É nesse cenário que o artista e professor Arnold Bode idealiza o evento e o concebe ao lado do historiador de arte Wemer Haftmann. Originalmente concebido como um “Museu de 100 Dias” ocupando os espaços públicos e as ruínas de edifícios como o Museu *Fridericianum*, o primeiro museu público construído na Europa (1779), a Documenta foi norteadada com o nítido propósito político de reabilitar as vanguardas modernas, cujas obras haviam sido excluídas dos museus e em parte destruídas pelos nazistas como “arte degenerada”.

Os movimentos estudantis de 1968, à época da quarta Documenta, protestaram contra a massiva presença de artistas já institucionalizados na Documenta 3, contra uma documenta comercial e pela abertura da mostra à uma arte de maior relevância social. A quinta edição da Documenta (1972) abre o evento para a arte contemporânea, sob a curadoria de Harald Szeemann, o primeiro a focar a mostra em um tema específico: “Questionamento da realidade – Os mundos da imagem hoje”. A mostra situava mais conscientemente a arte como evento, fora dos limites institucionais do museu e inaugurava temáticas e modos de fazer, confrontando os visitantes com o *kitsch*, a propaganda, a *science fiction*, incluindo a performance como parte significativa do programa e colocando o artista Joseph Beuys para discutir com os visitantes sobre democracia durante 100 dias.

Já a Manifesta foi concebida como uma iniciativa holandesa de criar uma plataforma pan-europeia para as artes visuais contemporâneas e, ao contrário da maioria das bienais, ela é realizada em um local diferente a cada mostra. A primeira Manifesta foi realizada em 1996 em Roterdã com o apoio de várias organizações nacionais governamentais e ministérios da cultura da Europa.

Sua natureza excepcionalmente nômade e ambições pan-europeias fazem com que a Manifesta venha se desenvolvendo como parte de uma rede em que atuam jovens profissionais e artistas emergentes na Europa, conferindo às exposições constante inovação. A cada edição da mostra uma equipe de curadores externos trabalha em estreita consulta com representantes de instituições acadêmicas, sociais e culturais

da cidade anfitriã, estabelecendo um diálogo entre uma situação cultural e artística específica local e o contexto mais amplo da arte contemporânea Europeia.

É de especial relevância para o debate presente nesta pesquisa a não-realizada Manifesta 6 (2006). A sexta edição da Bienal de Arte Contemporânea que teria ocorrido em Nicósia, no Chipre, e que teria se estruturado como uma escola e não como uma exposição de arte, caso não tivesse sido cancelada³². Esta é frequentemente citada como marco inicial do fenômeno educacional nas bienais.

No entanto, de acordo com Mônica Hoff, a Manifesta 6 representaria não o ponto inicial, mas o ponto de transição ou expansão de um processo já em curso centrado inicialmente nas novas práticas artísticas realizadas desde meados dos anos de 1990 e que eram já baseadas em formatos pedagógicos. O momento de transição acontece quando a perspectiva educacional passa a orientar explicitamente a prática curatorial nos primeiros anos do novo século e em seguida essa prática é institucionalizada nos grandes eventos de arte. (GONÇALVES, 2006, p.94)

Já em 2002 a Escola de Arquitetura da *Staatliche Hochschule* (Universidade Estadual de Belas Artes) de Frankfurt em colaboração com o *Studentski Kulturni Centar* de Belgrado, o *Institute For Contemporary Art* de Moscou, a Escola de Artes Visuais Maumaus de Lisboa e a *Protoacademy* de Edimburgo organizaram uma semana com um programa educacional especial em colaboração com a Manifesta 4 em Frankfurt. A *Staatliche* hospedou cerca de 200 estudantes de arte do mundo todo com uma intensa programação de oficinas com artistas e organizações internacionais. Este projeto chamou-se Gasthof³³ e reuniu curadores e artistas tais como Jochen Volz, Anton Vidokler, Florian Waldvogel e Mai Abu ElDahab, alguns dos quais iriam em 2006 conceber a Manifesta 6. De acordo com Voltz:

GASTHOF funcionou como um tipo de base de operação: um fórum para reflexão teórica, bem como para recreação e comunicação. Os participantes

³² A *Manifesta 6 School* foi cancelada por representantes do governo cipriota por razões políticas, em virtude da proposta curatorial ignorar a histórica disputa e divisão territorial entre cipriotas e turcos. O que ficou da não-realizada exposição foi uma coletânea de artigos, com o título “*Notes for an art school*”, disponível na página eletrônica da Fundação Manifesta: <<https://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf>>

³³ Mais informações em: <<https://weartproject.com/event/it/23382/gasthof/>> e na entrevista com o curador Jochen Volz (Anexo 2).

viveram na *Städelschule* por uma semana e integraram workshops sobre a natureza do GASTHOF. Eles foram convidados a refletir sobre questões de hospitalidade, culinária e música e investigar sua relevância para a arte visual. Frente a tendências políticas atuais em vários países europeus, o diálogo internacional é uma necessidade, e a hospitalidade como abordagem e método dentro das artes precisa ser discutida. (VOLTZ, 2003, p.6)³⁴

Esta abordagem corrobora com a ideia da quarta edição da Manifesta de trabalho em processo e da ativação da mostra por meio do público: “como qualquer outro trabalho em construção, a Manifesta 4 precisará da ativa participação dos visitantes para estar completa e ganhar vida”³⁵ (VOLZ, 2003, p.6). Esta abordagem dialógica e relacional se concretizava especialmente nos locais da mostra que ofereciam uma série de leituras públicas e outras atividades. Estes eram, portanto, já uma espécie de plataforma discursiva. Na *Staatliche Hochschule* ocorreram palestras e discussões sobre o fazer artístico e curatorial, a exemplo da fala “*Curatorial Methodologies, artistic practices and relative independence*”, mas também discussões que se inseriam na ordem do dia, com questões políticas como “*Feminism in an international frame*” e “*Istanbul, not Constantinopolis*”. Além disso, a *Frankensteiner Hof* foi pensada como um local de reunião para gerar um debate entre os agentes da Manifesta 4 – curadores e artistas, com os visitantes da exposição e a comunidade local. É o que afirma o site da exposição:

Este espaço [a *Frankensteiner Hof*] irá abrigar apresentações de práticas discursivas e performances de projetos relacionados à regeneração de áreas urbanas e comunidades marginalizadas, de formas experimentais de produção nos campos da moda e da publicação, e de experiências de resistência desenvolvidas por artistas em contextos específicos. Tudo isso acontecerá ao lado de mesas redondas, projetos *online* e *offline*, exhibições de filmes, palestras e até exposições de curto prazo, bem como através de diferentes tipos, meios e formas em que a arte contemporânea aparece hoje.³⁶

³⁴ Do original: “GASTHOF functioned as a kind of home base: A forum for theoretical reflection as well as recreation and communication. Participants lived at the *Städelschule* for one week and joined workshops on the nature of GASTHOF. They were invited to reflect on the issues of hospitality, cooking and music and to investigate on their relevance to visual art. Facing current political tendencies in various European countries, international dialogue is a necessity, and hospitality as an approach and method within the arts need to be discussed.” (VOLTZ, 2003, p.6). Tradução da autora.

³⁵ Do original: “As like any other work under construction, Manifesta 4 will need the active participation of visitors to be completed and come alive.” Tradução da autora. In: <<http://m4.manifesta.org/en/info/index.html>> Acesso em: 14 de Dezembro de 2016.

³⁶ Do original: “This space will house presentations of discursive and performance practices, of projects related to the regeneration of city areas and marginalised communities, of experimental forms of production in the fields of fashion and publishing, and of experiments in resistance developed by artists in specific contexts. All these will take place alongside round tables, on- and off-line projects, screenings, lectures and even short-term displays, as well as through different types, media and forms

Pode-se perceber a intenção da Manifesta 4 em se relacionar com a cidade – mais do que um desejo, um destino colocado desde a concepção da primeira Manifesta -, e a forma se inscreve no social, realizando uma imbricação entre arte e política, ainda que muitas vezes esta permanença apenas no plano discursivo.

Um pouco anterior, neste panorama de plataformas discursivas nas exposições no modelo bienal, a Documenta X, em 1997, curada por Catherine David, contou com o programa em formato de fórum aberto denominado “*100 Days - 100 Guests*” (100 Dias – 100 Convidados), de forma a ampliar a exposição de evento para produtora de conteúdo cultural. Todas as noites a Documenta recebia convidados que realizavam uma apresentação de 40 minutos e em seguida a audiência tinha a oportunidade de conversar com eles e a equipe da Documenta. Entre os convidados estavam cineastas, escritores, artistas, filósofos, economistas e arquitetos. Um dos objetivos era refletir sobre a multiplicidade de culturas contemporâneas - incluindo as culturas não-europeias em particular. Esta intenção estava relacionada à abordagem histórica da curadoria que dava luz a tendências relevantes do período pós-guerra, a exemplo do debate sobre o pós-colonial, e que procurou expor as omissões da historiografia da arte ocidental. Para isso, a exposição realizou um exame sobre os museus, o lugar da arte contemporânea e a curadoria e as relações dialéticas da arte com os mercados culturais e os vestígios de uma estética modernista. A curadoria estabelecia que a arte de então estava situada em relação a seus contextos urbanos históricos construídos no pós-guerra. A expografia ofereceu grande atenção e espaço às representações arquitetônicas, à fotografia documental, à arte povera e à arte conceitual de meados da década de 1960 e início da década de 1970; esta última alocada em seções especiais que Catherine David chamou de “Retroperspectivas”³⁷. Algumas obras relacionadas à crítica institucional, tais como Hans Haacke, Gordon Matta-Clark e Marcel Broodthaers foram exibidas ao lado dos artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark, cujos trabalhos ainda eram praticamente desconhecidos na Europa.

in which contemporary art appears today.” Tradução da autora. In: <<http://m4.manifesta.org/en/forum/index.html>>. Acesso em 14 de Dezembro de 2016.

³⁷ “Retroperspectiva” é um neologismo criado por Catherine David e, de acordo com ela, quer dizer “olhar pra trás, a partir de hoje”. Cf.: SOUZA, Jehovanira C. de Souza. Kassel aposta na “retroperspectiva”. Folha de São Paulo, domingo, 18 de maio de 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs180518.htm>> Acesso em 21 de junho de 2018.

Tal como na 24ª Bienal de Artes de São Paulo, a curadoria da Documenta X foi desenvolvida com uma abordagem histórica, de forma a questionar uma historiografia da arte. Ambas foram desenvolvidas sob a expectativa de oferecer respostas ao final do século. Outra semelhança é o papel ampliado das publicações em ambas exposições. A Documenta X publicou "*Politics-Poetics*"³⁸, um guia-teórico com 830 páginas que consistia em uma montagem de ensaios, entrevistas e textos literários juntamente aos materiais documentais e artísticos da exposição. Dessa forma, Fórum Aberto/Seminários e publicações se ligam nestas duas exposições às práticas críticas da arte com foco na crítica às instituições e no conteúdo social e político.

Um pouco depois, em 2002, na Documenta 11, o curador Enwezor criticou a grandeza e a homogeneidade das exposições de larga escala, que destruiriam a diferença da prática de cada indivíduo. Como crítica, a mostra deu grande ênfase a filmes documentários contemporâneos e a espaços de debate, as chamadas Plataformas³⁹, espaços de discussão em diversas cidades do mundo. Cada um desses eventos se transformou em uma publicação que reunia os debates, demonstrando como publicações críticas e a geração de conteúdo começam a se firmar nas bienais, para além de publicações que meramente replicavam e compilavam as obras de arte presentes nas mostras.

Filmes documentários, Plataformas de discussão e suas publicações foram estratégias com viés educativo que serviram para tirar a ênfase na fetichização de objetos coletados de lugares exóticos, em direção a uma relação independente entre arte e discurso global - político, cultural e econômico. Para Irit Rogoff (In: O'NEILL, 2012) a mostra realizou uma "desterritorialização" bem sucedida de seu discurso, pois nem o tempo, nem o espaço da exibição na cidade de Kassel teriam operado como um nódulo territorial para o discurso. Entretanto, ainda de acordo com a

³⁸ DAVID, Catherine (ed.) *Politics, Poetics* - Documenta X: The Book. Editora Ostfildern: Cantz-Verlag, 1997. ISBN 3893229116, 9783893229116

³⁹ Um ano antes da abertura oficial da Documenta 11 aconteceram as "Plataformas" interdisciplinares dedicadas a diferentes temas em quatro continentes: "A democracia não realizada" (Viena, 15 de Março - 20 de Abril de 2001; Berlim, 09-30 de Outubro de 2001), "Experiências com a Verdade: Justiça de Transição e processo de verdade e reconciliação" (Nova Deli, 07-21 de Maio de 2001), o movimento chamado "Crioulidade e crioulização" (Santa Lucia, 13-15 de Janeiro de 2002) e "Under Siege: Quatro cidades africanas -Freetown, Joanesburgo, Kinshasa e Lagos" (Lagos, 16-20 de Março de 2002). Muitas das obras apresentadas na exposição retomaram de diferentes formas estas questões.

pesquisadora, a Documenta 11, ao afirmar a natureza discursiva e menos formal das extraterritorializadas Plataformas, foi reforçada a ideia de que falar poderia acontecer em qualquer lugar, enquanto a experiência mais concreta de arte, real e formalizada, só poderia acontecer lá, em Kassel.

É relevante notar que se, por um lado, o discurso é globalizante e “desterritorializado”, por outro algumas das obras na mostra tinham forte caráter *site-specific*, e, portanto, territorializadas, e davam continuidade à abordagem participativa, a exemplo da instalação “*Park Fiction*”, desenvolvida por Christoph Schäfer e Margit Czenki. O artista declara que a obra trabalha com a produção de desejos no campo urbano. Trata-se da formação de uma rede de pessoas que organizaram um processo de planejamento urbano paralelo na comunidade do distrito de *Red Light* em *St. Pauli*, em Hamburgo, na Alemanha. Este é um projeto desenvolvido desde 1995 e concretizado em 2005 que impediu a venda para investidores privados de um terreno no distrito com vista para o porto, e criou plataformas de intercâmbio para que pessoas de diferentes campos culturais pudessem pensar juntas a construção de um parque no local. Organizado como um jogo, *Park Fiction* disponibilizava um tabuleiro para os visitantes que mostrava as maneiras de se tornar parte deste processo participativo. As ferramentas desenvolvidas pelo projeto-instalação eram constituídas no Escritório de Plastilina, o Arquivo de Desejos, questionários e mapas, a Biblioteca Jardim e o Kit de Ação (um estúdio de planejamento portátil com uma visão panorâmica desdobrável do rio Elba) e uma linha telefônica *hotline* como uma secretária eletrônica para pessoas depositarem suas ideias.

Dessa forma, espaços dialógicos foram construídos também em instalações artísticas, algo que se vê a partir dessa época cada vez com mais frequência, ainda que o grau de participação, interação ou colaboração varie em cada proposta. Neste contexto a instalação do projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, do artista brasileiro Ricardo Basbaum, exposta na Documenta 12, é um objeto interessante para comparação. A instalação é uma espécie de escultura-arquitetura em formato de arquibancada “para que as pessoas sentassem como se estivessem em um estádio, trazendo um pouco desse espetáculo que é a própria

exposição”⁴⁰, e também para as pessoas se apropriassem do espaço criado pela instalação, utilizando-o como espaço para descanso e para assistir vídeos e imagens que documentam a circulação de objetos criados por Basbaum em 1994. Eram 20 objetos criados pelo artista, que circulavam então por três continentes (África, Europa e América Latina) e um ficou exposto na Documenta 12.

Enquanto o engajamento social dá a tônica da intervenção de Christoph Schäfer e Margit Czenki na Documenta 11, o projeto de Ricardo Basbaum na Documenta 12 volta-se mais para a participação como ampliação das condições e possibilidades da arte contemporânea. As estratégias das instalações podem ser aproximadas: ambas fornecem ferramentas para estimular o engajamento do público e precisam deste para que a obra se realize. Os fins, no entanto, divergem.

Porém, a Documenta 12 ficou conhecida, além das críticas que recebeu a respeito de uma curadoria “sem forma” e de uma suposta incoerência entre os trabalhos expostos⁴¹, pelo seu caráter educativo. Apesar da presença de plataformas discursivas na Documenta desde 1997, apenas na Documenta 12, em 2007, um ano após a 27ª Bienal de Artes de São Paulo, portanto, o problema da comunicação discursiva da arte, e consequentemente da educação estética foi colocado como um pilar da exposição. Esta edição da Bienal, cujo diretor artístico foi Roger M. Buergel e a comissária artística foi Ruth Noack, se estruturou em três *leitmotivs*: “1. A modernidade é nossa antiguidade?; 2. O que é a vida nua⁴², 3. O que temos que fazer?”⁴³. Estes três “temas” se aproximam dos desenvolvidos nesta dissertação: o

⁴⁰ Ricardo Basbaum in: “Relato ‘Documenta 12: a intervenção curatorial em uma exposição sem forma’”. Fórum Permanente, 26 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/documenta-12-1/relato-documenta-12-a-intervencao-curatorial-em-uma-exposicao-sem-forma> Acesso em 6 de Dezembro de 2017.

⁴¹ “Relato ‘Documenta 12: a intervenção curatorial em uma exposição sem forma’”. Fórum Permanente, 26 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/documenta-12-1/relato-documenta-12-a-intervencao-curatorial-em-uma-exposicao-sem-forma> Acesso em 6 de Dezembro de 2017.

⁴² O conceito de “vida nua”, derivado do filósofo italiano Giorgio Agamben, se refere ao espaço artificial que as estruturas de poder geram ao excluir da proteção jurídica as formas de vida que não se submetam à sua ordem. Este conceito abre caminho para que a mostra lide com obras de teor social, a exemplo dos trabalhos dos artistas Romuald Hazoumê, do Benin, e Dierk Schmidt, da Alemanha, expostos na Documenta 12, que discutiam as consequências de processos de colonização e as relações de poder entre periferia e centro.

⁴³ Cada um dos três temas centrais da mostra se transformou no título de uma publicação impressa: “Modernity?”; “Life!” e “Education:”, constituindo o projeto “*Documenta12 Magazines*”, em que o diretor artístico Roger Buergel convocou mais de noventa publicações com diferentes formatos e

primeiro realiza uma crítica institucional; o segundo lida com a participação a medida que trata da interface entre sujeito estético e mundo e o último diz respeito à questão educacional. Ao falar sobre este último, Buergel coloca que:

“o complexo global da tradução cultural, que parece de alguma maneira incrustado na arte e sua mediação, estabelece o palco para um debate público potencialmente inclusivo (...). Hoje, a educação parece oferecer uma alternativa viável ao demônio (didatismo, academia) e ao profundo mar azul (o fetichismo da mercadoria)”.⁴⁴ (BUERGUEL, 2005, s.p.)

O diretor artístico da Documenta 12 propõe, assim, uma espécie de revisão institucional que culmina e tem sua “saída” na questão educacional. Buergel propõe desenvolver uma “genealogia da Documenta”, voltando-se para a primeira exposição realizada em 1955, contexto em que a Alemanha se recuperava da guerra e procurava reconciliar a sociedade alemã com os renomados centros de arte contemporânea. De acordo com Martin Grossman essa crítica institucional consumou-se como “um acerto de contas com a modernidade”⁴⁵.

Com certo ineditismo, o diretor artístico colocou declaradamente a questão educativa da arte juntamente ao debate curatorial. Dessa forma, a mediação era parte integrante do projeto curatorial desde o início, e não um serviço agregado posteriormente à exposição. Era inédito na história da Documenta a existência de uma conferência de imprensa “exclusivamente dedicada a discutir sobre mediação e educação em museus” e a educação e a mediação sendo “tema de pesquisa levada a cabo paralelamente a sua prática” (MÖRSCH, 2009, s.p.).

A pesquisadora, artista e arte-educadora Carmen Mörsch que havia colaborado nos projetos-piloto do ministério alemão para educação e pesquisa entre 2003 e 2005 e da *Landesverband der Kunstschulen Niedersachsen* (Associação de Escolas de Arte da Baixa Saxônia) entre 2005 e 2007, foi convidada a dirigir e desenvolver

orientações culturais e teóricas de todo o mundo, para aprofundar o debate sobre os temas que pautaram a mostra.

⁴⁴ Do original: “The global complex of cultural translation that seems to be somehow embedded in art and its mediation sets the stage for a potentially all-inclusive public debate (...) Today, education seems to offer one viable alternative to the devil (didacticism, academia) and the deep blue sea” (commodity fetishism). Tradução da autora. In: <<http://www.documenta12.de/index.php?id=leitmotiv&L=1>> Acesso em 25 de setembro de 2017.

⁴⁵ Martin Grossman in: “Relato “Documenta 12: a intervenção curatorial em uma exposição sem forma”. Fórum Permanente, 26 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/documenta-12-1/relato-documenta-12-a-intervencao-curatorial-em-uma-exposicao-sem-forma> Acesso em 6 de Dezembro de 2017.

conceitualmente a mencionada pesquisa que daria as bases ao projeto educativo. Ao contrário da maioria das pesquisas sobre educação cultural, que tem enfoque no público das exposições e no impacto dessas na mídia, a pesquisa da Documenta 12 concentrou-se nos educadores e nas instituições em que estes atuam. Isto estava em consonância com a ideia deste educativo de mostrar o caráter transformador que a educação pode ter sobre a própria instituição, revelando o projeto educacional como crítica institucional (MÖRSCH, 2009, s.p.). De acordo com Mörsch, ela e Ulrich Schötter, diretor de educação, conceberam “o programa educativo da documenta 12 como um programa autoreflexivo, uma prática crítica da exposição e da instituição”, de forma a “contribuir para a formação, profissionalização e teorização da educação em museus de maneira desconstrutiva e transformadora”. (MÖRSCH, 2009, s.p.).

Tal qual se viu na 27ª Bienal de Artes de São Paulo, a Documenta 12 estimulou a presença, entre os mediadores, de pessoas vindas de diversos contextos sociais e com discursos oriundos de diferentes disciplinas, de forma a serem negociados coletivamente os lugares de fala. Cada mediador a partir de seus contextos pessoais aliados aos conhecimentos adquiridos no curso de formação desenvolvia sua própria abordagem para mediar a exposição. Isto gerou certo descontentamento do público, acostumado a outros formatos de mediação, meramente instrutiva e pouco participativa. (MÖRSCH, 2009).

As transformações da educação na Documenta 12 também geraram polêmicas no sentido de que até a edição anterior a educação, além de pagar a si mesma, era uma fonte de receita. Na Documenta 12 as visitas guiadas continuaram a ser pagas, mas os demais campos de ação do programa educacional tiveram que ser financiados através de fundos adicionais (MÖRSCH, 2009). Uma revalorização do campo educacional em mostras artísticas revela uma instrumentalização da educação que, associada ao marketing, tem sido usada para justificar fundos públicos através da atração e formação de público. (MÖRSCH, 2009; (GONÇALVES, 2006,). A educação se converte em um lugar em disputa.

As aproximações entre o fazer curatorial e educacional, com estratégias advindas da crítica institucional e com modelos participativos nessas exposições contemporâneas entre si – 24ª e 27ª Bienais de Artes de São Paulo, Manifestas 4 e 6 e Documentas de Kassel X, 11 e 12 - sugere que nesta época iniciou-se a

constituição de uma espécie de Novo Institucionalismo que encoraja um certo nível de “desacordos, incoerência, incerteza e resultados imprevisíveis” (ESCHE, 2004) e traz, a partir de uma ampliação da discursividade, a participação, a colaboração com questões sociais ou ainda modelos pedagógicos críticos, não apenas uma nova tendência do mundo da arte, mas respostas de seus atores às estruturas de poder dispostas, seja na esfera privada ou pública, dentro e fora do universo expositivo.

Figura 7 - Momentos dialógicos e participativos nas Documentas X,11,12 e Manifesta 4

Projeto Gasthof na Manifesta 4 e Documenta 11, 2002
Fonte: VOLZ (org) GASTHOF 2002 Book, p.43

Projeto de Ricardo Basbaum "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", na Documenta 12, 2007
Fonte: LEÓN, 2007.

Clémentine Deliss apresentando-se no 100 Days, 100 Guests, Documenta X, Agosto de 1997.
Fonte: Clémentine Deliss.

Christoph Schäfer e Margit Czenki. Park Fiction, na Documenta 11, 2002.
Fonte: Site do artista

Foto-documentação do Educativo na Documenta 12, 2007.
Fonte: Documenta GMBH.

CAPÍTULO 2 – QUESTÕES DA CURADORIA CONTEMPORÂNEA

2.1. Curadoria contemporânea e a expansão do modelo bienal

A discussão sobre a curadoria contemporânea tem usualmente se organizado em torno de duas esferas, uma institucional, ligada historicamente ao colecionismo e à formação de museus na Europa moderna, e outra independente, vinculada à organização de exposições temporárias, sem o compromisso de estabelecer políticas de inventário institucionalizadas e voltada, portanto, à exibição.

Entretanto, parece urgente a necessidade de se pensar a curadoria em termos de um campo expandido, como proposto por Kate Fowle (2007), em referência ao ensaio de Rosalind Krauss "A escultura no campo ampliado", de 1979.

Em seu ensaio, Krauss descreve como "operações críticas" tais como a história da arte e a crítica tem historicizado práticas artistas de modo a criar uma trajetória praticamente perfeita para o desenvolvimento da escultura como uma categoria "ligada historicamente". Em contraste, ao invés de tentar atenuar as rupturas que ocorreram no campo, [Krauss] reconhece que elas são sintomas de mudanças nas condições culturais (...). Como resultado, ela mapeia a estrutura teórica de um campo ampliado da escultura que reconhece inconsistências e transgressões. (FOWLE, 2007, p.33-34)⁴⁶

Com isso, ela abarca, por consequência, no termo "escultura" uma grande heterogeneidade de manifestações artísticas tais como: "pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas" (KRAUSS, 1984, p. 89) ou ainda "corredores (...) com monitores de TV ao fundo; (...) fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto." (KRAUSS, 1984, p. 88).

⁴⁶ Do original: "In her essay, Krauss describes how 'critical operations', such as art history and criticism, have historicized artists' practices so as to invent a virtually seamless trajectory for the development of sculpture from its 'historically bound category. In contrast, rather than trying to smooth the 'rupture' that have taken place in the field, she recognizes that they are a symptom of the breakdown within changing cultural conditions (...). As a result, she charts the theoretical structure of an expanded field of sculpture that acknowledges the inconsistencies and transgressions." (FOWLE, 2007 p.33-34). Tradução da autora.

Fazendo um paralelo, a "instituição" é hoje não apenas o museu, mas uma indústria que cresce ao redor do "fazer exposições" (FOWLE, 2007, p.32). Isso significa dizer que a categorização da curadoria em independente e institucional é simplista porque mantém uma aliança onde supostamente alguns aspectos da profissão continuam historicamente ligados. É uma visão, portanto, que não “pressupõe a aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica” (KRAUSS, 1984, p.93).

Krauss mapeia a história da escultura em três momentos. O primeiro corresponderia à escultura associada à ideia de monumento. Em um segundo momento, com a passagem para o moderno, a escultura, ao perder o pedestal perde também o sentido de lugar e se torna autorreferencial, ganhando grande autonomia. Em um terceiro momento, que corresponderia ao chamado pós-modernismo, com início datado em meados dos anos 60, a escultura, ao inserir-se em novos espaços como a cidade, teria se transformado numa combinação de exclusões e poderia ser definida pela sua negatividade: ela seria não-paisagem e não-arquitetura.

Da mesma forma a curadoria pode ser tratada em três momentos distintos. Um primeiro em que a figura do curador está ainda muito associada à etimologia da palavra “curadoria”, que vem do latim, *curare*, que significa cuidar, zelar, tratar. A curadoria tem suas origens no colecionismo, que remonta ao século XVII, ao renascimento e até mesmo ao helenismo. Era ocupação de grandes *connoisseurs*, que exibiam para um determinado público coleções que poderiam ser compostas de objetos arqueológicos, pinturas e esculturas. Os *connoisseurs* eram também conservadores e poderiam estar a serviço da corte - (século XVII), como David Teniers⁴⁷ -, do Estado (século XIX), como Dominique Vivant-Denon⁴⁸ -, ou ainda a

⁴⁷ David Teniers, o Jovem (Antuérpia, 1610 — Bruxelas, 1690) foi um pintor flamengo do período barroco. A partir de 1651, Teniers atuou como pintor da corte em Bruxelas e curador das coleções de arte do regente holandês, o arquiduque Leopoldo Guilherme. Neste período realizou uma série de reproduções das obras da coleção, das quais 244 integram o livro de gravuras *Theatrum pictorium* (1660), considerado um inventário da pintura do século XVII. Também colaborou na fundação da Academia de Belas-Artes de Bruxelas, em 1663, da qual foi o primeiro presidente, e a Academia de Antuérpia em 1665.

⁴⁸ Dominique Vivant Denon (1747-1825) foi um colecionador aristocrata e *directeur général des Musées* durante o período napoleônico. Ele foi uma peça-chave para a consolidação da política cultural imperial, exercendo profunda influência junto aos assuntos ligados à administração dos museus, tais como a recuperação de obras, a aquisição de coleções, e a resolução de questões

serviço dos administradores de museus, como na emblemática figura de Alfred Barr⁴⁹ à frente do MoMa no início do século XX.

O segundo momento acontece quando, tal qual a escultura, a curadoria passa por uma perda de lugar, e surge a figura do curador independente, a serviço de artistas e empresas patrocinadoras, e representada frequentemente na historiografia da arte na figura paradigmática de Harald Szeemann, além de curadores tais como Seth Siegelaub, Pontus Hultén e Walter Hoops.

Em meados dos anos 1960, quando a arte começou a trazer para si novas questões envoltas em experimentações – a exemplo da escultura com novas materialidades e o *site-specific* -, começaram a surgir exposições temporárias e espaços alternativos, tais como a Kunsthalle (1968), na Suíça, e posteriormente o Museu de Arte Temporária (1974), nos Estados Unidos, para expor essa nova arte. O novo tipo de curador começa a ocupar este lugar, tornando-se independente dos museus e passando a sugerir temas e propor projetos aos artistas.

“*When attitudes become form*” [Quando as atitudes se tornam forma], mostra feita em 1969 por Harald Szeemann na Kunsthalle Berna, trabalhou comportamentos e gestos que resultariam em arte. Em entrevista a Obrist, Szeemann relata a origem do conceito da mostra: ao visitar o ateliê do artista holandês Reineir Lucasse juntamente a Eduard de Wilde⁵⁰, teve a oportunidade de conhecer a obra de seu assistente:

O assistente era Jan Dibbets, que nos cumprimentou atrás de duas mesas: uma com néon saindo da superfície, outra com grama, que ele estava molhando. Eu fiquei tão impressionado com aquele gesto que disse a Edy:

relativas aos objetos confiscados no exterior, além de editar catálogos e influenciar o gosto da escola francesa.

⁴⁹ Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981) foi diretor artístico e posteriormente curador do MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde realizou novas e importantes proposições museográficas e contribuiu fortemente para a construção de uma narrativa da arte moderna, ajudando a constituir o que mais tarde foi sistematizado como expografia do cubo branco. Barr modificou as estruturas do museu ao conceber a arte como forma artística relacionada intrinsecamente com seus suportes e com sua autonomia enquanto representação. Uma das principais mudanças intuitivas por ele foram os novos departamentos de pesquisa e conservação vinculadas ao suporte da arte e não mais por escolas ou movimentos.

⁵⁰ Eduard Leo Louis de Wilde foi diretor do Stedelijk Museum, em Amsterdã nos anos 1960.

‘Certo. Eu sei o que fazer: uma exposição que se concentre em comportamentos e gestos como o que eu acabei de ver’. (OBRIST, 2010, p. 87).

Sessenta e nove artistas foram convidados a participar da mostra, provindos de tendências tais como a arte povera, arte conceitual e minimalista dos EUA e Europa. A exposição foi pensada a partir de ações dos artistas e se estas poderiam assumir forma material ou permanecer imaterial. Michael Heizer quebrou a calçada, Robert Barry iluminou o telhado, Richard Long documentou caminhadas pela montanha, Lawrence Weiner retirou um metro quadrado da parede. De acordo com Szeemann, “a Kunsthalle se tornou um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos estruturado” (OBRIST, 2010, p. 88).

A partir daí a curadoria independente foi cunhada e moldou-se como uma atividade criadora na medida em que temas são propostos pelo curador, funcionando, muitas vezes, como base para a instauração artística como produtora de sentidos. Dessa forma, tem se estreitado a fronteira entre o artista e o curador ao se imiscuir os papéis desses a ponto de se falar hoje em “curador-autor” e “curadoria artística”.

Se o curador passa a ser cada vez mais independente dos museus, o mesmo não ocorre em relação a uma indústria cultural⁵¹ que se consolida em meados da década de 1990, pautada em políticas de animação cultural, o que corresponde na comparação proposta aqui, ao terceiro e último momento da curadoria.

Políticas culturais contemporâneas fizeram com que as exposições sejam hoje:

(...) o principal espaço de troca na economia política da arte, onde o sentido é construído, mantido e, ocasionalmente, desconstruído. Em parte

⁵¹ A indústria cultural estaria, segundo Otília Arantes, em seu período “soft” ou “pós-industrial”, pois em comparação ao que foi a indústria cultural dos anos 50 e 60, houve uma inversão: à “desestetização da arte” proposta pela vanguarda seguiu-se “um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine artes* aos museus de história da vida quotidiana”. (ARANTES, 1993, p.240) Nesse contexto, os novos museus se colocam como emblemas das políticas de animação cultural produzidas pelos Estados capitalistas ocidentais, “no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública”. (ARANTES, 1993, p.240). Nesse contexto dos novos museus, acrescentamos mais recentemente a questão da bienalização, como abordada no corpo do artigo, a qual também vem sendo tratada como política de animação cultural bem como de valorização econômica das cidades em um contexto de competição global.

espetáculo, evento sócio-histórico, dispositivo de estruturação, as exposições - especialmente de arte contemporânea - estabelecem e administram os significados culturais da arte". (GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE, 1996, p.2)

Desde meados da década de 1990 vem ocorrendo uma enorme expansão da quantidade de exposições internacionais no mundo. Spricigo (2009) mostra que esse "efeito Bienal" é contemporâneo ao processo de reestruturação geopolítica após a queda do Muro de Berlim, no qual diversas cidades buscaram se reposicionar em um novo cenário global descentralizado que reconfigurava a polarização política entre Ocidente e Oriente vigente durante a Guerra Fria. A partir da década de 1990, as importantes mudanças no cenário político e econômico mundial implicaram, entre outras coisas, a saída do Estado como o grande investidor e o declínio de temas como a produção massificada e o planejamento das cidades e sua substituição pela gestão empresarial do espaço urbano (ARANTES, 1999).

Nesse cenário, houve uma fusão entre a promoção de culturas locais e os interesses econômicos das cidades que abrigam exposições. Isto corresponde a uma ligação intrínseca entre cultura e economia e diz respeito, nas teses de Jameson (1991) e Harvey (2007), à transição de um regime de monopólio para um regime crescentemente estetizado e transnacional de capitalismo, que promove o consumo individualizado e a fragmentação do espaço urbano. Neste contexto, as exposições no modelo bienal geram uma concorrência por capital simbólico⁵², por quotas de mercado e por monopólios. Há ainda as demandas políticas e econômicas locais por significação cultural e por supremacia, exacerbando as singularidades de determinadas culturas e locais. Dessa forma, as grandes exposições contribuem no estabelecimento de nichos de mercado e na atração de um público internacional no sentido de gerar capital cultural, bem como novas fontes de renda decorrentes do turismo de arte. (SEABRA, 2016, p.4)

⁵² De acordo com Pierre Bourdieu, o poder simbólico é "o poder invisível o qual pode ser exercido com cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem" (BOURDIEU, 1989, p. 8). O autor reconhece que os sistemas simbólicos, tal como a arte, exercem poder estruturante na sociedade porque são estruturados. Essa estrutura diz respeito a símbolos capazes de contribuir com uma maior integração social, uma vez que formam consensos sobre a realidade, facilitando assim a reprodução da ordem social. (BOURDIEU, 1989, p. 10). Bourdieu observa ainda que há uma proximidade de interesses entre os detentores do poder simbólico e os detentores do poder temporal, político ou econômico. Ver mais em: BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Nesse contexto, onde as exposições-eventos contribuem para moldar novas relações socioculturais e políticas em um mundo globalizado e onde elas constituem-se como pontos de referência, espaços polarizadores para a legitimação de certas práticas artísticas e curatoriais dentro da indústria cultural global, expandiu-se ainda mais as funções do curador independente.

O curador contemporâneo é hoje uma proeminente figura a serviço da indústria cultural, que tem como competência primordial a mediação, produzindo e comissionando obras de arte temporárias, facilitando residências, editando livros de arte e organizando eventos. Sua posição mudou de um *coinnoisseur*, de presidir sobre o gosto e ideias presentes na arte, para a experimentação e a arbitragem (FOWLE, 2007).

Mais do que isso, o curador de grandes exposições internacionais opera como um mediador que conecta complexas redes de conhecimento global. É como um agente intermediário “de certas formas de representação dentro de um dado contexto de exposição e a superestrutura da economia cultural internacional”.⁵³ (O’NEILL, 2012, p.73)

Dessa forma, através de um sistema de mediação subjetiva os curadores contemporâneos contribuiriam com a construção de um “senso organizado do mundo da arte em fluxo livre com o mercado” (O’NEILL, 2012, p.74-5). Essa relação com o mercado aparentemente sem fricções teria esvaziado de carga política a arte contemporânea e a reduziria a uma tendência mercantilizada e facilmente consumível, de acordo com alguns críticos.⁵⁴

Restaria lugar para a crítica neste sistema da arte que se constituiria como um verdadeiro *star system*, em que as bienais se constituem como janelas onde a nova arte é primeiro exposta para então ser sancionada pelo mercado de arte e onde

⁵³ “(...) of certain forms of representation, within a given exhibition context and the superstructure of the international cultural economy” (O’Neill, 2012, p.73) Tradução da autora.

⁵⁴ Para citar alguns: ARANTES, Otília. Os novos museus, novos estudos. CEBRAP, nº 31, outubro, 1991; BAUDRILLARD, J. A arte da desapareição. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997; JAMESON, Frederic. A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

alguns artistas e curadores estrelas representariam marcas de sucesso para uma exposição rentável?

Nota-se que a curadoria de arte contemporânea recentemente absorveu e ressignificou algumas tendências da arte providas de práticas dos artistas, de modo a identifica-las como elementos importantes que colocariam em discussão a própria função e destino das exposições no entendimento de seu momento histórico. Desde meados dos anos 2000, foi identificada a prevalência no cenário global de bienais traçado no capítulo anterior, de influências da *crítica institucional*, de questões relativas à *participação*, consequência de uma virada social na arte, e de questões educacionais que se identificam com o que posteriormente foi teorizado como *virada educacional*. Estes três elementos estão presente em métodos e processos de concepção e mediação das exposições. A seguir são traçadas origens recentes dessas questões no mundo da arte.

2.2. Crise ou crítica institucional

Tornou-se recorrente a crença de que a arte está intrinsecamente provida do poder da crítica. Isto é provavelmente uma herança da modernidade, onde a crítica se converteu em uma de suas qualidades essenciais. “Durante quase dois séculos ser moderno significou essencialmente ser crítico: (...) tanto em política e na vida social como na arte.” (BUDEN, 2008, p.170)

Outro conceito que tem acompanhado a ideia e a prática da crítica moderna é a ideia de crise. A experiência moderna também se embasa na crença de que há uma autêntica interação entre crítica e crise. Dessa forma, o diagnóstico de uma crise implica a necessidade de uma crítica e um ato de crítica implica a consciência de uma crise. Isto se aplica muito claramente ao desenvolvimento da arte moderna. É através da dialética da crítica e da crise das formas modernas que entendemos, por exemplo, o realismo como uma reação crítica a crise do romantismo ou a ideia de arte abstrata como uma crítica a arte figurativa, a qual, após esgotar seu potencial, havia entrado em crise. (BUDEN, 2008)

Crítica institucional, por conseguinte, é um conceito cunhado a partir de estudos sobre as neovanguardas artísticas da virada da década de 1960-70, momento em que muitos artistas tomaram consciência de uma crise, qual seja: na sociedade pós-fordista a arte se tornou um campo de produção de conhecimento semelhante a um objeto de consumo, uma mercadoria comercializável. Começaram então a incitar reflexões sobre o fazer artístico e a obra deixou de ser um fim em si mesma e passou a discutir contextos, em uma espécie de autocrítica das condições e das possibilidades do fazer artístico e suas condições de produção. Desenvolvia-se dessa forma a consciência de que as coisas no mundo da arte poderiam ter sido sempre de outra forma e de que cada ordem funda-se na exclusão de outras possibilidades.

Nesse sentido, os artistas colocavam a arte e outras práticas radicais - intervenções artísticas, escritos críticos ou ativismo artístico político -, contra as instituições artísticas, principalmente o museu de arte - contra as suas funções sociais, ideológicas e de representação. Isto acontecia como resposta a um mercado investidor em arte que tem nos museus, galerias e grandes exposições um termômetro de seus investimentos.

A Crítica Institucional reconheceu o “caráter parcial e ideológico da autonomia artística” (FRASER, 2014, p.2), uma vez que toda arte poderia tornar-se *commoditie*, podendo ser explorada e gerar lucros econômicos e simbólicos. Então, “(...) a Crítica Institucional desenvolveu-se não como mais um ataque a essa autonomia, mas, antes, como uma defesa da arte (e das instituições da arte) contra tal exploração” (FRASER, 2014, p.2) econômica que subverte o fim e altera o valor da arte. Isto suscitou reflexões sobre os “mecanismos discursivos e sistêmicos de reificação e instrumentalização, como na obra de Broodthaers ou Haacke”, ou ainda o desenvolvimento de “práticas pós-estúdio rigorosamente transitórias que resistiram diretamente à *comoditização*, como na obra de Asher ou Buren”. (FRASER, 2014, p.2-3)

Tomemos como exemplo “*The Function of the Museum*”, texto publicado originalmente em 1973, em que Daniel Buren afirma que o museu é um espaço privilegiado e que possui função tripla: estética, econômica e mística (BUREN, 1983,

p.188) as quais atuariam na validação, valoração e consolidação do que é arte. Buren aponta estratégias de seleção e coleção de museus e como estas possuem motivações econômicas. De acordo com ele, “se um trabalho se abriga no Museu-refúgio, o faz porque encontra ali seu conforto e enquadramento; um enquadramento que é considerado natural enquanto é meramente histórico” ⁵⁵. (BUREN, 1983 p.189).

Um trabalho de arte que ao mesmo tempo critique e esteja inserido nas instituições de arte se justificaria então pela contundência em discutir modelos que são impostos e aceitos sem muitos questionamentos. Essa discussão reverberaria em projetos artísticos dos mais diversos tipos.

Em 1971, o próprio Buren concebeu uma de suas primeiras peças “*in situ*” em grande escala que, junto ao episódio que se seguiu ficou conhecida como um dos momentos de fundação da crítica institucional. A peça fora intitulada “*Peinture-Sculpture*” (Pintura-Escultura) e foi criada para uma exposição no Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque. A obra relacionava-se com a arquitetura do museu projetado por Frank Lloyd Wright e na concepção do edifício em torno de sua rampa perimetral com vistas para o átrio. O trabalho de Buren, uma lona suspensa de cerca de 20 X 10 metros com listras verticais – elemento que se repete na obra de Buren e é considerado a “assinatura” do artista – dividia a área central aberta do museu, desde a claraboia até a parte inferior da primeira rampa. À medida que o espectador percorreria as rampas circulares, sua percepção se alternaria de uma extensão plana da tela, semelhante a uma grande pintura, a um objeto escultural.

O projeto criticava a monumentalidade da arquitetura do museu, a qual compete impiedosamente com a arte que o museu abriga; além de transformar a maneira como este funcionava. Fato confirmado pelas críticas de vários outros artistas presentes na exposição que exigiram a exclusão da obra de Daniel Buren: uma série de nomes ligados, sobretudo ao minimalismo, à arte conceptual e à *land art* - Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth e Richard Long. O argumento era que o trabalho

⁵⁵ Do original: “*If the work takes shelter in the Museum-refuge, it is because it finds there its comfort and its frame; a frame which once considers as natural, while it is merely historical.*” (BUREN, 1983 p.189). Tradução da autora.

comprometia a visão de outras obras, nomeadamente as dos autores do pedido de exclusão. De acordo com Spricigo,

Talvez a verdadeira razão que tenha levado Buren a desagradar tanto os minimalistas Judd e Flavin, quanto os artistas conceituais Kosuth e Long, tenha sido justamente atravessar a barreira que separava duas estratégias de intervenção artística, o *site specific* espaço temporal minimalista e o sistema institucionalizado da arte no qual operava a arte conceitual. (SPRICIGO, 2011, p.123)

Antes da abertura oficial, a obra foi removida.

Marcel Broodthaers - artista utilizado na conceitualização da curadoria da 27ª Bienal de Artes de São Paulo - é outro personagem consagrado pela historiografia como pertencente à crítica institucional. Em seu projeto *Museu de Arte Moderna* (1968-1972) ele desestabilizou hierarquias operando como diretor, curador, artista, montador de exposição, mediador. O museu não tinha sede definida e aconteceria em seções, cuja mais conhecida seria o “Departamento das Águias”. Broodthaers mimetizou elementos comuns ao funcionamento de um museu, como a divulgação e o evento de abertura, além de colocar em um mesmo local produção e recepção, fundindo ateliê e museu. Os objetos expostos não eram obras de arte, mas sua intenção não era retirá-los do mundo real e conferir a eles uma aura artística ao inseri-los no museu, como Duchamp. Ao contrário, as etiquetas de identificação atestavam a origem mundana dos objetos. A obra de arte ali era a instalação como um todo. Com isso, Broodthaers remonta a discussão à separação definitiva entre ateliê e museu no século XIX, período este que é marcado pela consolidação do museu como formador de uma história cultural da arte e como um “aparato de reificação cultural que tudo engloba”. (FRASER, 2014)

Também no ano de 1971 uma retrospectiva de Hans Haacke foi cancelada no Guggenheim, sob as ordens do então diretor Thomas Messer, devido a dois trabalhos da exposição. As obras em questão eram "*Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System*" e "*Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System*". Ambas documentavam a propriedade e o controle do espaço urbano por estes dois conglomerados de empresas, denunciando o processo de especulação imobiliária

no Harlem e Lower East Side, em Manhattan, Nova Iorque, na primeira obra e em Wall Street, áreas residenciais privilegiadas e na área de Times Square - à época uma região degradada -, na segunda obra. Com isso, estes projetos expuseram intrincadas conexões entre arte, poder e dinheiro, mostrando a relação de membros do Conselho de Administração do museu com empresas multinacionais cujos investimentos se relacionavam com duvidosas atividades políticas e econômicas.

Desta forma, estes trabalhos de crítica institucional ao revisar as relações entre museu, artista e público aproximaram os agentes da arte não apenas às discussões que concernem à instituição – museu – da qual participam, mas também ao leque de relações que ela estabelece como parte de um sistema simbólico cultural.

Figura 8 - BUREN, Daniel. Peinture-Sculpture. Fevereiro de 1971.

Fonte: Site do artista⁵⁶

⁵⁶ Disponível em: < <http://catalogue.danielburen.com> > Acesso em 16 nov. 2017.

Figura 9 - BROODTHAERS, Marcel. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité (1968-72)

Fonte: Google Arts & Culture⁵⁷

Figura 10 - HAACKE, Hans. Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971.

Fonte: MACBA⁵⁸

⁵⁷ Disponível em: < https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/exhibition-mus%C3%A9e-d-art-moderne-d%C3%A9partment-des-aigles-by-marcel-broodthaers/cwKyyk8tmf-_Lw?hl=en-GB >

A Crítica Institucional é definida, portanto, por sua metodologia de especificidade do *site*⁵⁹ criticamente reflexiva (“*critically reflexive site-specificity*”) (FRASER, 2014). Distingue-se de práticas *site-specific* porque ao invés de lidar com aspectos puramente físicos, formais ou arquitetônicos de lugares, ela lida com *sites*, instituições, situações do sistema da arte como *sites* sociais, como conjuntos estruturados de relações sociais (FRASER, 2014) com sua hegemonia particular. As estratégias utilizadas na crítica institucional, como visto, são informadas “por uma abordagem teórica que traz à tona o caráter discursivo do social e revela como é através de uma multiplicidade de práticas discursivas que ‘nosso mundo’ é construído”⁶⁰ (MOUFFE, 2012). Para isso, a análise parte de dentro do sistema e a ele se direciona.

A partir de meados da década de 1960 e mais sistematicamente a partir da década de 1980, muitos museus começaram a desenvolver estratégias críticas e reflexivas através do diálogo estabelecido com os próprios artistas que questionavam os sistemas de poder estabelecidos que emergiam nas práticas museológicas. Após a abertura da instituição aos artistas associados à crítica institucional, denunciou-se a rigidez dos sistemas de interpretação presentes no museu. A partir de então, artistas e as próprias instituições revelariam a existência de narrativas múltiplas, colocando em cheque a própria historiografia das instituições.

Com a proliferação de bienais e outras exposições periódicas de arte contemporânea nos anos 1990, estas também se tornam parte do sistema da arte, se tornaram também “instituição” e criticáveis, especialmente por seus modos de produção e inserções em um sistema cultural globalizado.

⁵⁸ Disponível em: < <http://www.macba.cat/> (2017)> Acesso em 16 nov. 2017

⁵⁹ Em itálico no original. O tradutor Daniel Jablonski optou por manter o termo “site” em inglês devido a seu uso frequente em discussões ligadas à arte-instalação e à Crítica Institucional. O mesmo ocorre com os termos compostos ‘site-specific’ e ‘site-specificity’, à exceção desta ocorrência, por razões de construção gramatical, conforme nota do tradutor.

⁶⁰ Do original: “*This strategy is informed by a theoretical approach, that brings to the fore the discursive character of the social and reveals how it is through a multiplicity of discursive practices that “our world” is constructed*”. (MOUFFE, 2012). Tradução da autora.

No entanto, quando a ideia de crítica institucional foi formulada em meados da década de 1960, o sistema cultural possuía condicionantes diferentes se comparados à atualidade. O mercado de arte e as políticas culturais mudaram, ambos cada vez mais financeirizados, colocando a arte mais do que nunca na corda bamba entre bem cultural - um patrimônio que deve ser difundido -, e mercadoria cultural.

Com as transformações do capitalismo, a ampliação do conceito de cultura, a passagem de uma “política das artes”, a uma “política cultural”, permitiu a “culturalização” da economia, a estetização da vida e a operacionalização da cultura nas políticas públicas. As práticas artísticas de vanguarda foram absorvidas pelo mercado e assimiladas a modelos de pensamento empresarial e inovador nos negócios, instigando a procura por “um profissional que se destacará pelo anti-convencionalismo, pela versatilidade em multiplicar projetos e estabelecer conexões num mundo de negócios cada vez mais relacional”. (ARANTES, 2005, p.7-8). Isto ocorreu devido à expansão dos mercados de produtos culturais, mas também à crescente asserção de conteúdo simbólico ou cultural em artigos e serviços, tal como acontece com “o desenho de interiores e de produtos, o ‘valor da experiência’ em serviços, ‘valor de atenção’ em marketing e relações públicas, turismo cultural, o crescente papel das redes sociais”⁶¹. (O’CONNOR, 2011, p.43)

Paralelamente, as políticas culturais no Brasil que pregam a ideia de democratização do acesso à cultura, ao conhecimento científico e aos bens simbólicos foram associadas a processos de “revitalização urbana”, de grande apelo midiático, capazes de atrair grande volume de visitantes para instituições culturais. Tais políticas vêm promovendo o enobrecimento urbano de áreas da cidade e consequente gentrificação. A função educacional de instituições culturais como museus e exposições é enaltecida, há a profissionalização dos serviços educacionais oferecidos e utilizam-se técnicas oriundas das áreas de marketing e gestão com o objetivo de atrair um grande contingente de visitantes, em especial alunos de escola pública. O sucesso de público justifica os investimentos e atrai e

⁶¹ Do original: “*El diseño de interiores y de productos, el ‘valor de la experiencia’ en servicios, ‘valor de atención’ en marketing y relaciones públicas, turismo cultural, el creciente papel de las redes sociales (...)*”. Tradução da autora.

mantém patrocinadores, em um contexto em que as políticas culturais passaram a ser conduzidas por mecanismos de incentivos fiscais e o poder público tende a delegar a grupos selecionados a condução de instituições públicas e de seu patrimônio. Com isso, a democratização do acesso a cultura é impingida com pretensas capacidades redentoras de inclusão social, em um sistema que prioriza investimentos de curto prazo em cultura em detrimento de investimentos a longo prazo em educação.

Não se pode negar que há conteúdo democrático no incremento da qualidade de equipamentos educacionais e culturais aliado à ampliação do acesso, difusão e circulação da cultura. Mas a redistribuição real é pífia. Que experiência é a de um jovem que não tem contato com arte e vai a cada dois anos a uma Bienal, por exemplo? Qual a contribuição real de visitas tão esparsas a exposições de arte para a sua formação? É certamente um estímulo desejável, mas não alcança qualquer paridade social com um jovem que tem uma formação cultural continuada em uma escola de qualidade e condições socioeconômicas para consumir arte, além do costume social. Essas políticas culturais contemporâneas mencionadas se alinham a uma narrativa que vincula o “elitismo” da arte a sua separação da “vida”. O que a política cultural com essa inclinação fez foi sugerir

“que o trabalho autossuficiente e separado da arte necessitava ocupar agora seu lugar em um contexto social mais amplo, na ‘vida cotidiana’. Ao mesmo tempo em que necessitava reconhecer suas condições materiais de produção, sua relação com a ‘economia’”⁶². (O’CONNOR, 2011, p.33)

Hoje as políticas culturais e a “criatividade” tomam a “arte autônoma (...) e a converte em um atributo humano universal: já não é a propriedade exclusiva do artista e pode ser posta a disposição de um desenvolvimento econômico e social mais amplo” ⁶³ (O’CONNOR, 2011, p.41), pode ser diluída na vida.

⁶² Do original: “*que el trabajo autosuficiente y separado del arte necesitaba ocupar ahora su lugar en un contexto social más amplio, en la ‘vida cotidiana’.* Al mismo tiempo, necesitaba reconocer sus condiciones materiales de producción, su relación con la ‘economía’.” Tradução da autora.

⁶³ Do original: “*La ‘creatividad’ toma una clase específica de arte autónomo, estético y lo convierte en un atributo humano universal: ya no es la exclusiva propiedad del artista y puede ser puesta a disposición de un desarrollo económico y social más amplio.*” Tradução da autora.

O horizonte da arte se coloca hoje então mais uma vez na dialética entre o público e o privado, entre bem cultural e mercadoria cultural; o que mudou foram as condicionantes de um mercado e um sistema da arte. À época da 27ª Bienal o mercado brasileiro de arte vinha se aquecendo, se profissionalizando e internacionalizando, incrementando a exploração econômica da arte na condição de mercadoria com estratégias como o leilão, a galeria e a feira. É o que demonstra o grande aumento do número de galerias na cidade de São Paulo entre os anos 2000 e aos dias de hoje⁶⁴ e a criação, em 2005, da feira SPArte⁶⁵.

Neste contexto, o sistema de gestão cultural da Fundação Bienal passou por um processo de revisão após as 27ª e 28ª edições da mostra (SPRICIGO, 2009, p.115; FUNDAÇÃO BIENAL, 2013) reforçando, entre outras coisas, as estratégias de gestão cultural, nas áreas da comunicação, *branding*, *marketing* e captação de recursos, fortalecendo o setor Educativo e profissionalizando a instituição com incorporação de profissionais especializados em museologia e restauro de obras. Este seria um momento de revisão, de crise⁶⁶ representada no “atraso” deixado pelas edições anteriores (25ª e 26ª) em que “os núcleos históricos da Bienal de São

⁶⁴ Das 72 galerias paulistanas que participaram da SPArte em 2016 pelo menos 17 galerias foram criadas entre 2000 e 2009 e outras 13 foram criadas ou abriram filiais em São Paulo entre 2010 e 2015. Juntos, estes dados representam 41,7% das galerias paulistanas presentes na feira no ano de 2016. In: SEABRA, Jessica. Arte e mercado: economia criativa e o papel da feira SPArte. Texto inédito.

⁶⁵ A SPArte - Feira Internacional de Arte de São Paulo, foi criada em 2005 e acontece anualmente no Pavilhão Ibirapuera na cidade de São Paulo. Em 2016, em sua 12ª edição, reuniu mais de 120 galerias do Brasil e do mundo e obras de arte moderna e contemporânea. A SP-Arte é a maior do rol das grandes feiras de arte da América Latina, seguida pela arteBA, de Buenos Aires, e a ArtBo, de Bogotá, as quais, em 2015, contaram ambas com a presença de mais de 80 galerias. Para se ter uma ideia, as maiores feiras de arte do mundo são a ArtBasel, na Suíça, que tem também grandiosas edições em Miami e Hong Kong, e a TEFAF Maastricht, que este ano reuniu 275 galerias na Holanda.

As feiras passaram no mundo todo de 55 em 2001, para 205 em 2008, demonstrando que o mercado brasileiro e mais especificamente a cidade de São Paulo acompanhavam uma tendência global ao criar a SPArte. In: FIALHO, Ana Letícia (coordenação) 4ª Pesquisa Setorial - O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL. Latitude Brasil: São Paulo, setembro de 2015. Disponível em: Acesso em 23 de Junho de 2016.

⁶⁶ No caso da Bienal de Artes de São Paulo a crise é, segundo alguns críticos, vocacional, antes de institucional ou econômica, pois desde a separação da Bienal de São Paulo do MAM, em 1961, a instituição teria se desviado de seus objetivos originais, perdendo sua função pedagógica e consequentemente social da exposição de arte. Cf. CHAIA, Miguel. A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: Memória e Projeção. Auditório do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC/USP – Julho de 2008 apud SPRICIGO, Vinicius. Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. [tese de doutorado] São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009; e HIRSZMAN, Maria; MOLINA, Camila. “Bienal do Vazio” começa no dia 25 com proposta ousada, O Estado de São Paulo, 2 de outubro de 2008.

Paulo foram extintos e o modelo veneziano de representações nacionais tornou-se novamente um imperativo” (SPRICIGO, 2009, p.115).

A constituição de propostas curatoriais críticas em um contexto de crise da instituição Bienal parece por um lado paradoxal, mas advém da maneira como a modernidade e o modernismo foram articulados em nosso país, de uma questão cultural que “remonta ao processo de desenvolvimento do país na segunda metade do século XX” (SPRICIGO, 2009, p.116). Coloca-se uma ambivalência entre inovação e precariedade.

Por outro lado, quando se pensa em inovação, em certo sentido “as feiras de arte parecem sair à frente na concorrência pela inovação com as bienais, pois muitas vezes acabam expondo obras inéditas” que irão resguardar seu futuro possível de patrimônio cultural em coleções privadas. As feiras têm se tornado um dos meios mais importantes para conhecer a produção de artistas contemporâneos. Um dos fatores que confirma essa afirmação é que “somente 15% das vendas são feitas a instituições, nacionais e internacionais, o que colabora ainda mais para a privatização da arte”. (FERRAZ, 2015, n.p.).

O valor da arte se constitui a partir da articulação entre mercado e as instituições culturais que realizam a função museológica e expositiva. Constitui-se, portanto, na sua valorização de mercado e sua valorização estética, que se apoiam uma na outra. (FERRAZ, 2015). Dessa forma, Bienal de São Paulo e SPArte, por exemplo, atuam em complementaridade na legitimação de uma produção de arte contemporânea brasileira, embora não sigam mais uma regra de fluxo: não é sempre uma ou outra que traz a novidade, mas se alternam

As coincidências⁶⁷ de artistas na feira e na Bienal demonstram em certa medida um *star system* que trabalha com a valorização em escala que passa do artista à

⁶⁷ No ano de 2016, por exemplo, foi possível ver no mês de abril na SPArte algumas obras de artistas que estiveram em seguida, de setembro a dezembro, na 32ª Bienal de São Paulo. A galeria colombiana Casas Riegner, uma das maiores de Bogotá, teve trabalhos de José Antonio Suárez Londoño, enquanto a americana David Zwirner trouxe peças do belga Francis Alÿs, que também apareceu na Bienal de 2016. Outros artistas presentes na mostra organizada pelo alemão Jochen Volz também representados por galerias que estavam na feira foram Cristiano Kenhardt e Erika Verzutti da Fortes Vilaça; Gilvan Samico representado pela Estação, José Bento da Celma

apresentação “de seus trabalhos em galerias, seguindo o desempenho das obras nas feiras, podendo ser exploradas com mais vigor econômico no mercado secundário dos leilões” (FERRAZ, 2015, n.p.). Esse *star system* assume função preponderante na definição do valor das obras de arte diante da fragilidade institucional do circuito de arte brasileira e um enfraquecimento da crítica, agora diluída no sistema, dos artistas aos curadores. (FERRAZ, 2015).

A crítica de arte estaria passando por um momento em que encontra espaço reduzido na mídia impressa, se deslocando para plataformas virtuais. No entanto, de acordo com Jochen Voltz, curador da 32ª Bienal de São Paulo:

a crítica séria ocupa hoje um espaço dedicado a circuitos específicos e mais exclusivos. Isso não é bom, porque a arte não pode se distanciar da sociedade, e a crítica também não pode se separar da educação geral. (VOLTZ *apud* MOURA 2015, s/p)

Patrícia Canetti (*apud* MOURA, 2015, s/p), artista e curadora do site Canal Contemporâneo⁶⁸ afirma, citando Philip Larrat-Smitg, curador do Instituto Tomie Ohtake, que 'não existe nenhum artista fora do mercado hoje' e pergunta-se se seria possível afirmar que não existem críticos de arte fora do mercado hoje. Se assim for, a crítica serviria hoje apenas como mais um mecanismo de afirmação do valor das obras artísticas dentro de um sistema?

O fator inovação nas exposições de arte contemporânea é suprido com a capacidade crítica. Hoje já se espera que as Bienais de Arte de São Paulo sejam críticas, apresentem um papel de ponta no debate internacional sobre o pensamento estético e político mais atual, bem como funcione como laboratório para as práticas artísticas.

Albuquerque e da Almeida e Dale, Lais Myrrha da Jaqueline Martins, Mariana Castillo Deball da Mendes Wood DM, Vivian Caccuri da Leme, Jorge Menna Barreto pela Galeria Carbono e o dinamarquês Henrik Olesen que integra o elenco da italiana Franco Noero.

⁶⁸ O Canal contemporâneo é uma plataforma que, de acordo com o próprio site: “desenvolve uma comunidade digital focada na Arte Contemporânea Brasileira para promover sociabilidade, informação, participação política e senso de pertencimento, com o objetivo de provocar transformações no seu contexto. Com a participação de integrantes diversos, informa-se e discute-se arte, circuitos, sistemas de arte e políticas públicas” e é “baseado em novos conceitos midiáticos como Comunidade Virtual (H. Rheingold), Mídia Radical (J. D. H. Downing), Mídia Tática (D. Garcia/G. Lovink), entre outros”. In: < http://www.canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/index.php>

Ao utilizar a crítica institucional como método - advinda de um debate artístico das décadas de 1960 e 1970 -, e ao institucionaliza-la, as curadorias devem lidar com um sistema artístico agora muito mais complexo. No entanto, a veia crítica das curadorias não substitui a crítica de arte, hoje com pequeno espaço e visibilidade.

2.3. Participação: emancipação X empoderamento

Muitas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas têm articulado de forma renovada arte e vida, política e estética. De forma geral essas práticas retomam uma crítica à mercantilização do objeto de arte, mas com estratégias diversificadas. Apesar de remeter ao imaginário das vanguardas artísticas do século XX, as novas abordagens artísticas não assumem estratégias vanguardistas, seja a das “vanguardas de raiz dadá-surreal, em uma tentativa de mudar a vida pela beleza do gesto, ou das vanguardas futurista, construtivista ou da escola da Bauhaus, através da disseminação de objetos belos e úteis na vida, via design. (FABBRINI, 2010, p.13).

Uma parte significativa da produção contemporânea de arte passa a trabalhar com relações e caracteriza-se como um “retorno ao real”, na expressão de Hall Foster, reaproximando-se “do presente ao denuncia-lo enquanto recrudescimento de conflitos étnicos, machismo, efeitos da globalização ou crise da narrativa” (FOSTER, 2001, p. 129 *apud* FABBRINI, 2010, p. 12). Suas estratégias envolvem:

(...) colaboração, ação coletiva, diálogo como formato, engajamento com órgãos e grupos ativistas, formação de coletivos de arte-etc, situações de convívio, estruturas relacionais, novas formas de vida e um sem fim de propostas que ora tentavam estabelecer micro-unidades de interação humana no âmbito da arte, ora encenavam novas formas de arte através de estruturas e ações microutópicas no campo da vida. (GONÇALVES HOFF, 2006, p.93)

A arte contemporânea sofreu, portanto, um *boom* de novas práticas e teorias, identificadas como discursiva, social, relacional, dialógica, participada. Fundada nas sucessivas viragens cultural (Jameson, 1998), social (Bishop, 2006) e educativa

(O'Neill & Wilson, 2010), essa arte coloca-se como uma crítica a um estilo de vida e um sistema econômico e social que entrou em uma espécie de crise.

A participação - prática ou método inerente às artes participadas dos anos 60/70, a exemplo dos happenings e das performances de *Body Art* -, é retomada a partir da década de 1990 na arte e posteriormente na curadoria como uma postura engajada do público. A função do público como coautor também foi reivindicada, fazendo com que a retomada da participação se relacione com o discurso sobre uma crítica institucional. Abrir espaço em exposições para este tipo de produção artística contemporânea significaria produzir curadorias engajadas que permitam que a experiência das exposições ocorra para além do lazer e do consumo imediato, convidando o espectador a “completar a função da obra” em uma postura ativa.

Uma história da participação nas artes a partir dos anos 1990 poderia começar a ser traçada com a “estética relacional”, termo cunhado pelo curador e crítico francês Nicolas Bourriaud ao observar e reunir as práticas de uma série de artistas que o rodeavam, desde Pierre Huyghe a Liam Gillick, Gabriel Orozco ou Vanessa Beecroft. Estes apresentavam um trabalho inovador, mas os críticos os associavam a referências antigas, como o Fluxus. Bourriaud concluiu que todos tinham como ponto de partida as relações humanas.

De acordo com Bourriaud a arte relacional promove encontros intersubjetivos, cujos significados são construídos coletivamente e não em uma esfera de consumismo individual. Ao contrário de uma obra autônoma que transcende o seu contexto, a arte relacional está condicionada ao seu ambiente e ao seu público. O espectador é convidado a mudar seu lugar e já não observa a obra do exterior, mas passa a integrá-la, criando uma comunidade com carácter temporário e utópico que sugere novos modelos de sociabilidade.

A Estética Relacional não seria um formalismo artístico, segundo Bourriaud, mas uma extensão da noção de forma, a criação de uma ideia dinâmica de forma. Como exemplo pode-se citar as intervenções do artista argentino Rirkrit Tiravanija, uma das principais referências na obra de Bourriaud, também citado pelo curador e crítico de arte Hans Obrist. Em 1992, Tiravanija transformou a sala de exibição e escritório

da "Galeria de arte 303", em Nova York, em um "espaço de encontros sociais" (OBRIST, 2006, p.79). O artista cozinhava e oferecia refeições aos visitantes e armazenava no escritório da galeria os ingredientes da preparação da refeição bem como suas sobras, que mais tarde seriam convertidas em fotos e vídeos que documentavam a intervenção. Nessas refeições o artista materializa a sua relação com o mundo através de formas, o acontecimento nos dá uma ideia de forma, entretanto, o objetivo é o envolvimento com o público; a comida funciona como um meio para fomentar o convívio entre o público e o artista.

Para Claire Bishop, intervenções relacionais como a mencionada são sintoma de uma despolitização da arte, uma vez que os espaços conviviais que produzem anulam qualquer forma de fricção, oposição ou violência do campo social (BISHOP, 2004, p.96). No relato de Jerry Saltz é possível notar que a convivialidade na mencionada obra de Tiravanija, que suporia a criação de espaços críticos e de construção engajada, opera na verdade em um patamar excessivamente cotidiano, que fica restrito a profissionais do *metiér*, como artistas e gestores de arte, e a um público *habitué*.

Na 303 Gallery eu geralmente me sentava com alguém ou era acompanhado por algum desconhecido e era ótimo. A galeria virou um lugar para compartilhar, um lugar alegre para conversar com sinceridade. Tive maravilhosas rodadas de refeições com galeristas. Uma vez Paula Cooper e eu comemos juntos e ela recontou um pedaço longo e complicado de uma fofoca profissional. Outro dia, Lisa Spellman relatou em detalhes hilariantes a história de uma intriga sobre um colega galerista que tentava, sem sucesso, roubar um de seus artistas. Mais ou menos uma semana depois David Zwirner me acompanhou. Encontrei-o por acaso na rua e ele disse "nada está dando certo hoje, vamos ao Rirkrit". Nós fomos e falamos sobre a falta de emoção no mundo da arte nova iorquino. Outra vez fui acompanhado por Gavin Brown, o artista e galerista... que falou do colapso do SoHo – só para considerá-lo bem vindo e dizer que já era hora porque as galerias andavam mostrando muita arte medíocre. Em outro momento uma mulher não identificada me acompanhou e um clima de paquera curiosa pairava no ar. E teve ainda uma outra vez conversei com um jovem artista que morava no Brooklin e tinha tido verdadeiros insights sobre as mostras que tinha acabado de ver (SALTZ *apud* BISHOP, 2004, p.9)

Assim, estar junto numa proposição participativa entre artista e espectador não implica por si mesmo uma atitude democrática, de acordo com o pensamento de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, já que camufla desencontros antagônicos necessários. A noção de antagonismo ocupa um lugar privilegiado no âmbito da

teoria do discurso dos mencionados autores e mantém importância fundamental para a construção de lógicas, identidades e fronteiras políticas.

Claire Bishop recorre, em *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) ao conceito de antagonismo colocado por Laclau e Moufe para propor um “antagonismo relacional” ao traçar críticas aos projetos relacionais descritos por Bourriaud. Com isso as relações seriam muito mais problematizadas do que solucionadas. Nesse sentido, Bishop aponta como antítese aos projetos de Bourriaud propostas de trabalhos como os do suíço Thomas Hirschorn e do espanhol Santiago Sierra, por se efetuarem em um campo pautado mais na política e, de certa forma, em um pessimismo que abre as obras à reflexão e interpretação contínua.

De certa forma a busca por uma relação pautada por antagonismo na arte contemporânea encontra-se talvez no limiar entre a estética relacional e o que vem sendo chamado de ativismo. O ativismo é o nome dado a ações sociais e políticas, produzidas frequentemente por coletivos artísticos, que se valem de estratégias artísticas ou simbólicas para amplificar e problematizar causas e reivindicações sociais a fim de sensibilizar e/ou trazer para a ação o público. Trabalham em outro âmbito de participação, mais “substancial”, se inserindo no real, em situações *site specific* tanto do ponto de vista de ambientes físicos como de situações sociais do mundo real.

Para problematizar algumas questões que a arte relacional e a arte ativista colocam, investiga-se brevemente a seguir uma obra da artista Mexicana Minerva Cuevas e uma do espanhol Santiago Sierra, este último, artista em cuja obra Bishop localiza certa dose de antagonismo. Localizar Cuevas e Sierra numa miríade de poéticas contemporâneas significa realizar um tensionamento em que se procura desvelar aproximações e distanciamentos com as duas “vertentes” artísticas contemporâneas – estética relacional e ativismo.

O espaço disciplinar do trabalho aparece de forma relevante nas obras de Santiago Sierra. Em sua obra é recorrente o contrato de trabalhadores itinerantes, como imigrantes ilegais, refugiados ou prostitutas para encenar atos de trabalho passivo, seja permanecerem sentados sob caixas de papelão ou terem uma linha tatuada nas

suas costas. Ao serem pagos com um salário mínimo, Sierra demonstra seu papel como um artista lucrando dentro de um abrangente sistema de exploração, tanto na sociedade capitalista como no mundo da arte.

A passividade dos trabalhadores empregados e não qualificados demonstra o quanto seu trabalho é pouco relevante, a ponto de ser dispensável dentro de um sistema capitalista. Demonstra a invisibilidade de tantas pessoas reduzidas a corpos, existências reduzidas à sua função [pouco] produtiva e essencialmente quantificável nos termos relativos de tempo e dinheiro.

Em *“Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón”* [Trabalhadores que não podem ser pagos, remunerados para permanecer no interior de caixas de papelão] apresentado na Kunst Werke, em Berlin em 2000, Sierra empregou seis refugiados chechenos para permanecerem sentados quatro horas por dia durante seis semanas. No entanto, exilados políticos não eram legalmente permitidos na Alemanha, e essas pessoas tiveram que permanecer anônimas e serem pagas em segredo, com risco de serem deportadas. Dessa forma, as caixas de papelão serviram para ocultar a identidade dos trabalhadores, ao mesmo tempo em que alegorizavam sua invisibilidade social que foi registrada como sua invisibilidade literal, física.

De acordo como Florian Malzacher (2014), o uso de pessoas como meio e material em arte talvez seja um dos pontos de divisão entre a arte socialmente engajada e o ativismo. Apesar de o ativismo também lidar com pessoas, organizando-as, usando-as, talvez mesmo manipulando-as, esta definição poderia ser considerada cínica por muitos. Ademais, é notável “o fato de que arte socialmente engajada não tem que acontecer em consenso com as pessoas envolvidas; nem tem que ser uma experiência positiva para elas.” (MALZACHER, 2014, p.18). Dessa forma, a arte engajada pode, como em Sierra, apontar para a confrontação direta, a manipulação e o abuso.

Ao reproduzir injustiças, dependências financeiras, abuso de poder da sociedade com a moldura de uma obra de arte, Santiago Sierra repete os mecanismos que ele despreza de modo a critica-los. Ao fazer visível uma dada realidade social, como as

técnicas sociopolíticas que organizam a divisão global do trabalho hoje, Sierra convida o público a se posicionar: se não diante da ação artística, se não como participação na obra de arte, como cidadãos ativos que estão cometendo os mesmos crimes que são ali testemunhados. “Nós somos ao mesmo tempo, o acusado.” (MALZACHER, 2014, p.18).

Nesse sentido, Sierra se afasta da estética relacional, pois apesar de buscar estabelecer encontros intersubjetivos em que o sentido é elaborado *coletivamente* (Bourriaud), a atitude em relação à transformação social é diferente, uma vez que Sierra não procura encontrar soluções provisórias. Seus trabalhos nem anseiam por uma utopia futura, nem estabelecem “microutopias”, não se constituindo como plataformas que ensinam a “habitar melhor o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p. 18), como em Tiravanija. Dessa forma, aparentemente, ao não anular os conflitos do real, a arte se mantém política. Embora permaneça atuando dentro do sistema que critica.

Isto se dá, de acordo com Claire Bishop, porque Sierra engendra relações sociais baseadas no antagonismo, na capacidade da base heterogênea ou dissensual da democracia. Esteticamente isso ocorre, ainda de acordo com Bishop, com grande influência da arte minimalista. O trabalho “*Trabajadores que no pueden ser pagados (...)*” é descrito por ela (2004, p.74) como uma Arte Povera tirada da celebrada escultura *Die* (1962), de Tony Smith, obra que Michael Fried descreveu como exercendo no espectador o mesmo efeito que “a silenciosa presença de outra pessoa” (Ibid). Esta presença silenciosa do outro é materializada na obra de Sierra.

Nesse sentido, Bishop observa que “Sierra parece argumentar que o corpo fenomenológico do minimalismo é politizado precisamente através da qualidade do seu relacionamento - ou falta de relacionamento - com outras pessoas” (BISHOP, 2004, p. 74). Isto é, Sierra baseia-se na ênfase no espectador vinda do minimalismo como um sujeito senciante na presença fenomenológica e compartilhada da obra de arte.

Esse sujeito que existe em contato com a obra artística está em contato com a ideia de partilha do sensível, de Rancière. Os trabalhadores nas ações artísticas de Sierra

podem ser interpretados como os elementos do presente que o artista mobiliza para alterar a partilha do sensível. Esta alteração, de acordo com Borriaud levaria ao fato de que atitudes se tornam forma e formas induzem modelos de sociabilidade (2006, p.168). Mas esta ideia diminui a potência da obra de Sierra, que por mais que engendre uma consciência crítica, mantém sua força no conflito irremediável, na linha tênue entre uma estética relacional e uma arte ativista.

Isto é quase o mesmo que dizer que a obra de Sierra se coloca “entre a lógica da arte que se torna vida ao preço de suprimir-se como arte e a lógica da arte que faz política na condição expressa de não o fazer totalmente” (RANCIÈRE, 2004, p.58). Tensão que se mostra ainda mais latente na arte declaradamente ativista que tende a aproximar-se da anti-arte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade.

Esta tensão é ostensiva em muitos trabalhos de Minerva Cuevas, artista que esteve presente na 27ª edição da Bienal de Arte de São Paulo por meio de obras⁶⁹ e presencialmente pela sua participação no Seminário “Reconstrução”, organizado por Cristina Freire, onde apresentou a conferência “Arte e Mudança Social”, no dia 10 de Junho de 2006. Muitos dos trabalhos de Minerva Cuevas acontecem em uma intersecção entre arte e vida. O projeto de longa duração “*The Mejor Vida Corp. (Better Life Co.)*”, por exemplo, iniciou-se em 1998 e constitui-se de uma série de ações como a distribuição de tickets de metrô, códigos de barras para reduzir os preços dos alimentos nos mercados, cartas de recomendação a quem está procurando emprego e carteiras de estudante, distribuídos de graça à população da Cidade do México. Estas intervenções no contexto social da cidade são identificadas como “produtos”, “serviços” e “campanhas” no *web site* do projeto⁷⁰, criando uma estrutura corporativa para si e aproximando as ações artísticas de categorias

⁶⁹ As obra de Minerva Cuevas na 27ª Bienal incluem “*Donald McRonald*” (2003) em que apresentou o vídeo de sua ação pública homônima, e “*Terra primitiva*” [Primitive land] (2006) que se constitui em um mural de 27,24 X 3,90m elaborado pela artista especialmente para a Bienal. O mural é uma representação da floresta tropical brasileira, inspirado na estética das histórias em quadrinhos e nas revistas da imprensa alternativa da década de 1970. A obra foi posteriormente estampada na capa do livro que reúne textos dos seminários realizados pela Bienal.

⁷⁰ Cf.: <<http://www.irational.org/mvc/english.html>>.

comerciais. É uma elaboração crítica de categorias do sistema capitalista, um “experimento político e social conduzido na arena da vida cotidiana”⁷¹, que visa opor-se às noções de mercantilização e lucro.

É, portanto, uma obra que elabora uma oposição ao contexto social do capitalismo, ao criar uma espécie de “terrorismo de consumo” (PITTA, 2011, p.117), ainda que pareça elaborar “soluções” aos problemas sociais, muito mais do que a obra de Santiago Sierra. São, em Santiago Sierra e em Minerva Cuevas, estratégias artísticas diversas de “utilização” de pessoas e das instituições. A inserção no real ocorre de maneira diferenciada: retirando as pessoas do real e levando para a instituição de arte em Sierra; e inserindo-se diretamente no contexto social e fora da instituição de arte em Cuevas.

Para Cuevas “o artista é o pesquisador que colhe dados na sociedade e os devolve de maneira a intervir diretamente no processo social” (PITTA citando Cuevas, 2011, p.117), e essa intervenção conta com a participação do público, como usuários dos serviços ao mesmo tempo em que são também contraventores do sistema, uma espécie de crítica institucional ao capitalismo. Na Conferência para a Bienal de São Paulo Minerva Cuevas manifestou que as práticas artísticas ou ativistas não devem se separar, devem ser entendidas em termos éticos e ter como tarefa geral a mudança social, minando as fronteiras, assim, entre arte e política. (PITTA citando Cuevas, 2011)

Neste estreitamento contemporâneo entre arte e vida, entre questões sociais e práticas artísticas, a questão da “emancipação” latente na arte parece ter sido substituída pelo “empoderamento”, termo que nas últimas décadas foi aderido às lutas sociais cada vez mais “culturalizadas”.

O termo é advindo de “*empowerment*”, expressão que surgiu na segunda metade do século XX com os movimentos de reivindicação dos direitos das minorias - negros, mulheres, homossexuais - nos EUA. O empoderamento surgiu, portanto, ligado às lutas sociais e a busca de afirmação das classes marginalizadas da sociedade

⁷¹ Do original: “a social and political experiment conducted in the arena of everyday life”. Minerva Cuevas in: <http://www.irational.org/minerva/cuevas_interface-EN.pdf>

americana. Estas articulavam-se a partir da exaltação da sua cultura, seus traços e suas vivências, passando por uma trajetória de libertação dos padrões determinados pela classe dominante da sociedade, ou seja, por um processo de emancipação individual, mas que acontece no contato entre iguais. Consequentemente há a necessidade desses grupos marginalizados protagonizar suas lutas, de se tornar sujeitos políticos para defender os seus direitos e sua identidade e disseminar esse processo para aqueles que ainda estavam à margem.

Dessa forma, apesar do conceito de empoderamento possuir uma ligação forte com o campo individual, e as questões de emancipação, autonomia e progresso do indivíduo, o empoderamento diz respeito, em última instância, ao processo de desenvolvimento de uma cidadania plena incorporando dimensões de igualdade social e reconhecimento das diferenças. Empoderar seria o mesmo que criar condições para o exercício do poder para além do instituído. De acordo com Paulo Freire,

Figura 11 - Santiago Sierra. “Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón”, 2000

Fonte: Site do artista⁷²

⁷² http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

Figura 12 - Minerva Cuevas. "Mejor Vida Corp. (Better Life Co.)", produtos a venda no site do projeto.

Fonte: Site do projeto⁷³ (2018)

A questão do *empowerment* da classe social envolve a questão de como a classe trabalhadora, através de suas próprias experiências, sua própria construção de cultura, se empenha na obtenção do poder político. Isto faz do *empowerment* muito mais do que um invento individual ou psicológico. Indica um processo político das classes dominadas que buscam a própria liberdade da dominação, um longo processo histórico de que a educação é uma frente de luta (FREIRE & SHOR, 1986, P. 72 *apud* ROSO E ROMANINI, 2014, P.7).

Neste cenário, os ativistas, tal como “novos instituintes” das questões sociais, protagonizam novas formas de ativismo em que suas práticas artísticas dariam maior visibilidade aos problemas e causas sociais que não necessariamente os pertence, na formação de uma nova resistência como estratégias de alterações da ordem das coisas no mundo.

Algumas questões que se colocam são: de que forma essas ações artísticas ocorrem, se os artistas e coletivos como atores externos das causas sociais não impõem seus conceitos e valores às partes envolvidas. Ou ainda se há como intervir artisticamente, dar visibilidade às causas sociais, sem interferir no protagonismo dos grupos sociais e nas questões políticas, sociais e culturais internas, sem apagar as

⁷³ <http://www.irational.org/mvc/english.html>

alteridades envolvidas, posto que só estas são legítimas para falar de seu contexto socio-cultural e realizar de forma contundente as reivindicações que lhes concernem. Não estariam os artistas roubando uma causa?

E ainda, algumas práticas artísticas que instituem modos alternativos de vida, de habitação, pautados, por exemplo, na sustentabilidade, não estariam, na valorização do *empowerment* também a contribuir para “endossar o discurso neoliberal de independência, responsabilidade pessoal e de afastamento do Estado na prestação de serviços sociais” (ALMEIDA, DIMENSTEIN & SEVERO, 2010, P. 579 *apud* ROSO E ROMANINI, 2014, P.7)?

O termo “empoderamento” parece estar se popularizando, em detrimento do termo “emancipação” por ser muito mais geral e abrangente, podendo ser aplicado a todos os âmbitos e relações de poder. Roberta Maschietto, abordando o surgimento do termo acredita que a proximidade dos termos “empoderamento” e “emancipação”

pode levantar a questão de por que o primeiro termo tornou-se mais popular e não o último. (...) “Emancipação”, ao mesmo tempo sujeito a discordâncias quanto a sua definição, é um conceito vinculado a um forte corpo teórico de literatura que realça precisamente a necessidade de rever questões de poder a nível sistêmico. Uma possível explicação para a preferência para o empoderamento (...) poderia ser o fato de que “empoderamento” explicitamente encapsula “poder”, que era a questão central para muitos praticantes (MASCHIETTO, 2014, p.4).⁷⁴

Nessa perspectiva, emancipação não é algo separado e distante de empoderamento, é na verdade uma ferramenta utilizada nesse processo.

Mas as práticas artivistas estariam contribuindo com uma real emancipação de seus sujeitos atuantes? A arte ativista não estaria apenas replicando uma crítica, e não problematizando de forma renovada as questões sociais, reduzindo-se a uma glorificação do debate existente? Esta é uma perspectiva que se coloca dada

⁷⁴ Do original: “*The proximity of ‘empowerment’ and ‘emancipation’ (...) may raise the question of why the former term became the popular one and not the latter. As will be discussed below, ‘emancipation’, while also subject to disagreements regarding its definition, is a concept tied to a strong theoretical body of literature that stresses precisely the need to revisit power issues at the systemic level. A possible explanation for the preference for empowerment at this stage could be the fact that ‘empowerment’ explicitly encapsulated ‘power’, which was the core issue for many practitioners*” (MASCHIETTO, 2014, p.4). Tradução da autora.

quando a arte se abstém de sua autonomia. Qual a capacidade de resistência das novas práticas artísticas e de curatoriais que se utilizam desse discurso da participação no contexto da arte?

Estas são questões colocadas pelos diversos “tipos” de práticas que se utilizam da participação – a exemplo de Santiago Sierra e Minerva Cuevas - que se colocam desde meados da década de 1990. No contexto desta dissertação procurou-se investigar como esta abordagem discursiva que se utiliza da participação foi articulada no conceito curatorial da 27ª Bienal. Este é um esforço de análise realizado no capítulo 3, em que identificamos e relacionamos as estratégias da participação e da colaboração aplicadas tanto à curadoria, quanto existentes em algumas obras expostas nesta Bienal.

2.4. A questão educacional e o papel da discursividade

É sabido que as relações entre arte e educação não são novas e que foram muitos “os esforços para fazer desse diálogo uma condição de existência” (GONÇALVES, 2006, p.25) durante o século XX. Mônica Hoff traça em sua dissertação de mestrado (2006) estas experiências que vão desde o construtivismo russo, a criação da Bauhaus, as teorias de John Dewey, iniciativas pedagógicas experimentais como a *Black Mountain College* e a Faculdade Livre Internacional, bem como a atuação de Joseph Beuys, Allan Kaprow e Hans Haacke no contexto institucional da arte e da educação nas décadas de 1960-70 e ainda, mais recentemente, as práticas de Andrea Fraser voltadas à crítica institucional. No contexto brasileiro podem ser citados os Domingos da Criação organizados por Frederico Moraes no MAM do Rio de Janeiro ao longo do ano de 1971 ou ainda, contemporaneamente, a Bienal do Mercosul, constituída em seu cerne, desde 1997, com uma proposta pedagógica.

Nas últimas décadas, contudo, esse movimento de aproximação e colaboração entre os campos arte e educação se estreitou significativamente. Isto ocorreu por razões diversas que passam especialmente pela mercantilização da educação, tendo nas reformas universitárias ocorridas na Europa em fins dos anos 1990 um exemplo significativo. Os projetos educativos institucionais passaram a receber altos

investimentos e a representar assim, uma espécie de novo nicho de mercado. Artistas e curadores são agora praticamente compelidos a atuar desde uma perspectiva educacional.

De acordo com Paul O'Neill e Mick Wilson, autores do livro *Curating and the educational turn* (2010), formatos, métodos, programas, modelos, condições, processos e procedimentos educativos tem penetrado as práticas curatoriais e artísticas contemporâneas e seus concomitantes quadros críticos. Este fenômeno está inserido na chamada “virada educacional”, que é:

Oriunda em certa medida da chamada virada social; por outro lado, de uma crítica ao mercado da arte e ao capital cultural, (...) entre tantas outras possíveis origens, (...) consiste em uma mudança radical nas maneiras de atuar e existir, principalmente, de artistas e curadores, em que o foco da criação e organização de objetos de arte se desloca para a produção de espaços dialógicos e situações de convívio, tendo como uma de suas bases teóricas principais, a pedagogia crítica e investigações experimentais e mais radicais realizadas no campo da educação na década de 1970. (GONÇALVES, 2006, p.17-18)

Desta forma, tanto no campo da prática artística como na atividade curatorial é assumida uma perspectiva educacional, em que a educação é assumida para além de seu entendimento como serviço (a agora chamada “arte educação”), supostamente ampliando o potencial de crítica social da arte. A ‘curatorialização’ da educação mais especificamente pode ser identificada quando o “processo educativo frequentemente se torna o objeto da produção curatorial” (O’NEILL e WILSON, 2010, p.13)

Projetos que manifestam este compromisso com formatos educacionais e pedagógicas e motivos têm sido divergentes em termos de escala, finalidade, modus operandi, valor, visibilidade, status de reputação e grau de realização. Eles incluem Daniel Buren e de Pontus Hultén Institut des Hautes Études en Artes Plásticas, de 1996; as 'Plataformas' da Documenta 11 em 2002; o leitmotiv educacional da Documenta 12 em 2007; a não-realizada escola de arte experimental da Manifesta 6 como exibiu o volume associado, Notes for a Artschool; a subsequente unitednationsplaza e os projetos da Night School; protoacademy; Corck Caucus; Be(com)ing Dutch: Eindhoven Caucus; Future Academy; The Paraeducation Department; 'Copenhagen Free University'; A.C.A.D.E.M.Y.; Hidden Curriculum; Tania Bruguera's Arte de Conducta em Havana; ArtSchool Palestine; Brown Mountain College; Manoa Free University; e School of Missing Studies, Belgrade. Dado o volume de trabalhos disponíveis para a discussão em termos de a arte como prática educacional, esta é uma lista

muito curta. No entanto, espera-se que indique a ampla distribuição do trabalho em questão. (O'NEILL e WILSON, 2010, p.13)⁷⁵

Em comum estes trabalhos curatoriais parecem não procurar pronunciamentos autoritários de uma verdade, mas sim a coprodução de questões, de investigações que não anulem as ambiguidades do mundo. Para isso reúnem pessoas que normalmente não se encontrariam, especialistas muitas vezes de áreas diversas em diálogo com os visitantes locais e realizam a mediação de trocas que frequentemente se iniciam com a simples contingência de onde as pessoas começam a conversar. (O'NEILL e WILSON, 2010). Nesse sentido, o curador e artista Dave Beech localiza estas experiências curatoriais “no campo discursivo da prática relacional, antagonista e dialógica” e acredita que o momento é de emergência de uma “nova ontologia social da arte” (BEECH, 2010, p.51)

A educação tem sido re-engendrada em todo o mundo como um setor da economia de serviços e um espaço de empreendimento privado (O'NEILL e WILSON, 2010, p.17). Neste contexto é emblemático o Processo de Bolonha, cuja declaração foi assinada em 1999, e que visa a criação de um espaço europeu de ensino superior e de pesquisa com vistas a fazer da Europa a economia do conhecimento mais competitiva do mundo.

O *boom* de projetos artísticos e curatoriais pautados em processos pedagógicos na Europa acontece imediatamente após essa nova configuração da educação, respondendo à politização da discussão a cerca da educação. O que esses projetos se esforçam em realizar não é pensar o setor cultural como uma economia de mercado, mas trazer “os princípios da educação para o setor cultural e fazendo-os operar aí como forma de atualização” (ROGOFF, 2010, p.36), resgatando o lugar da

⁷⁵ Do original: “*Projects which manifest this engagement with educational and pedagogical formats and motifs have been divergent in terms of scale, purpose, modus operandi, value, visibility, reputational status and degree of actualisation. They include Daniel Buren and Pontus Hultén’s Institut des Hautes Études en Arts Plastiques, 1996; the ‘Platforms’ of Documenta 11 in 2002; the educational leitmotif of Documenta 12 in 2007; the unrealized Manifesta 6 experimental art school as exhibition and the associated volume, Notes for an Artschool; the subsequent unitednationsplaza and Night School projects; protoacademy; Cork Caucus; Be(com)ing Dutch: Eindhoven Caucus; Future Academy; The Paraeducation Department; ‘Copenhagen Free University’; A.C.A.D.E.M.Y.; Hidden Curriculum; Tania Bruguera’s Arte de Conducta in Havana; ArtSchool Palestine; Brown Mountain College; Manoa Free University; and School of Missing Studies, Belgrade. Given the volume of work available for discussion in terms of art as educational praxis, this is a very short list. However, it hopefully indicates the broad distribution of the work under consideration.*” Tradução da autora.

educação como resistência, em trabalhos processuais e não instrumentais. Nessa perspectiva, os museus, bem como as exposições, se tornam lugar de possibilidades, de potencialidades, trazendo o experimental e o incerto para a curadoria.

A questão educativa em museus no Brasil e na própria Bienal de Arte de São Paulo, como a geração de espaços dialógicos e participativos de educação não-formal, entretanto, traça seu próprio caminho desde a formação dos museus modernos no Brasil. Entretanto, em meados da década de 2000 vários projetos museológicos brasileiros e em especial as curadorias e o aparato educacional da Bienal de Arte de São Paulo apresentam intersecções interessantes com o que há de mais novo em um contexto global de exposições no que concerne às práticas pedagógicas, tanto no âmbito das práticas artísticas apresentadas por estas exposições, como no âmbito de práticas curatoriais, contexto da chamada “virada educacional”.

É interessante notar como a questão educativa na Bienal de Arte de São Paulo vem mudando ao longo do tempo, sendo abrangida hoje também pela curadoria. Conforme é traçado a seguir, quando a curadoria da Bienal de Arte de São Paulo se voltou para modos de fazer exposição pautados em práticas pedagógicas, o próprio setor educativo - enquanto instituição responsável pela mediação dos visitantes no espaço expositivo - foi fortalecido.

A discursividade que caracteriza a virada educacional nas artes tem especial destaque, no campo das exposições, nas práticas de mediação, mas adquiriu na Bienal de Arte de São Paulo um caráter de participação ativa e de troca entre mediador e visitante muito recentemente. Usualmente, no Brasil, quando se fala de mediação da arte, adota-se,

(...) via de regra, (...) o ponto de vista da educação (da arte), dos projetos pedagógicos, serviços e programas educativos de museus, universidades e instituições culturais – um lugar (ainda) coadjuvante, ou não plenamente incorporado, e de interesse secundário por parte do campo (ou seria do sistema?) da arte. (GONÇALVES, 2013, p.70)

Dessa forma, a curadoria das mostras e as práticas de mediação são frequentemente apartadas, “concebidas como processos distintos: comunicáveis, mas hierarquicamente distantes” (GONÇALVES, 2013, p.70). Isso ocorre devido a

uma ideia errônea de que a mediação se constitui como uma tentativa de tradução da curadoria, esta detentora do discurso, verdadeiro, da arte. Daí também a ideia de que a mediação se constitui como um ensino, uma educação, através da qual são transmitidos conhecimentos aos visitantes. Essa ideia imperou nas práticas de mediação na Bienal de Artes de São Paulo entre 1951 e 1984, período que se constituiu por “Propostas Educacionais em História da Arte”, realizadas por historiadores de arte, de acordo com Minerini Neto. A partir de 1985, com a chegada da equipe coordenada pela arte-educadora Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida, as iniciativas calcadas na história da arte seriam compartilhadas com “visitas e atividades específicas para crianças e adolescentes, para os quais deixará de imperar a transmissão de valores da história da arte”, de modo a “acolher leituras e interpretações manifestas por cada participante”, (MINERI NETO, 2014, p.25), iniciando o período caracterizado por “Propostas Educacionais em Arte/Educação”.

Essa postura, que vê os visitantes como interlocutores e o papel da mediação o de procurar um debate que considere a identidade e o *background* de cada participante, procura subverter a lógica que subjuga a prática, que nega sua qualidade criativa e intelectual. É uma postura que vê a mediação também como um processo curatorial, porque ela “envolve escolhas, construção de narrativas, precisão no recorte, conhecimento histórico e postura política (sim!)” (GONÇALVES, 2013, p.71). Em última instância, vê as práticas de mediação também como artísticas, o mediador como artista, algo como buscar recuperar a virada antropológica no mundo da arte contemporânea, ocorrida na segunda metade dos anos 1990, também no campo da mediação da arte.

Explicamos: para Hall Foster, o “artista como etnógrafo” era tipicamente um visitante internacional sancionado vindo de fora da cultura local com a qual ele estava se envolvendo. Paul O'Neill em seu livro *The Culture of curating and the curating of culture(s)* (2012) traça esse fenômeno como um modo de problematizar o papel do curador que estabelece uma representação descontextualizada da arte não-ocidental – uma visão que olhou para preocupações formais e estéticas ao invés de especificidades socioculturais. De modo análogo, poderíamos pensar no mediador como etnógrafo, como aquele que problematiza os contextos culturais dos visitantes,

mais do que simplesmente transmite informações, esforçando-se no sentido de imiscuir arte e vida.

Essa ideia vai ao encontro da afirmação de Nicolás Paris (*apud* GONÇALVES, 2013, p. 72), artista e educador colombiano, conhecido internacionalmente por seus projetos de arte e pedagogia:

Trabalhar no âmbito cultural pressupõe, inevitavelmente, uma “pedagogia instável”, como diria Irit Rogoff, onde o significado não é inerente aos espectadores/participantes, nem imposto por uma autoridade, mas ganha vida no momento mesmo da atualização.

Essa visão não estava presente até 1985 na Bienal de Artes de São Paulo, como visto, embora a Bienal apresente em seus discursos a função educacional como fundante, desde a primeira edição, em 1951. É controverso: embora tenha sido criada originalmente como uma exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que chamava para si a tarefa de estender a pregação da modernidade para o grande público, nada que afirmasse sua função educativa constava nos estatutos da Bienal, até 1966, quando foi inserida a necessidade de realizar palestras. Esse item foi retirado em 1984 e “desde então nada consta sobre educação nos estatutos, que passaram por dois novos e recentes ajustes em 1998 e em 2009” (MINERI NETO, 2014, p.89).

A preocupação em instruir as classes populares e inicia-las na arte moderna foi uma das tônicas que justificavam a Bienal de São Paulo. Nesse sentido, de acordo com Mineri Neto, os questionamentos trazidos pelos visitantes na primeira edição da Bienal fez com que os comissários de cada delegação de países na mostra representados conduzissem visitas aos espaços destinados aos artistas de seu país. Essa ação foi denominada “passeios explicativos”, nos quais, em sintonia com preceitos modernistas, a arte moderna era explicada aos visitantes a partir de conhecimentos postulados na história da arte. Na edição seguinte, a Bienal além de preparar uma pequena equipe para a oferta de passeios explicativos, organizou o plano didático estruturado em ciclos de conferências por artistas, críticos nacionais e estrangeiros, chefes de delegações e membros do júri, e cada sala apresentava um cartaz que conduzia o visitante. Esse modelo começou a se esgotar na mostra

"Tradição e Ruptura" realizada em 1984 e 1985. A partir daí as mediações na mostra deixaram de ser orientadas majoritariamente pela história da arte para se abrir às proposições da arte/educação a partir da 18ª Bienal em 1985. (MINERI NETO, 2014; MÖRSCH e SEEFRAZ, 2016).

Na década de 1980, com a criação do cargo de curador chefe na figura de Walter Zanini, houve uma transformação significativa do espaço expositivo em que as obras passaram a ser separadas pelo viés da analogia de linguagem e não mais no modelo veneziano de representações nacionais. Fez-se necessária a distribuição ao público de um folheto com orientações e sugestões de roteiro através dos núcleos curatoriais, além do serviço de monitores e um vídeo na entrada da exposição apresentando como era feita uma Bienal. (MINERI NETO, 2014, p.101).

Já na década de 90, em meio a sérias crises, a Bienal passa por mudanças de gestão e se firmava como uma grife de sucesso, atraindo um público cada vez maior. Nesse sentido, a gestão de Edemar Cid Ferreira na presidência da Bienal, entre 1993 e 1997, teve muito a contribuir. Ávido por publicidade, Cid Ferreira estabeleceu laços estreitos com a imprensa. A equipe de monitores voltou a ser destaque na mídia, mostrando que aquela gestão na Bienal tinha por objetivo promover a educação das massas, mesmo argumento usado nas primeiras Bienais, que, agora, atrelava-se ao interesse econômico de atrair patrocinadores. (MINERI NETO, 2014, p.162).

A partir de então as parcerias se tornariam cada vez mais numerosas. Lilian Amaral aproximou a Bienal de São Paulo da FDE – Fundação para o desenvolvimento da Educação e também do Serviço Social do Comércio (SESC), ao conduzir ação educacional para a 23ª edição. Essas parcerias, em associação com a grandiloquência do presidente da Fundação Bienal fez com que o número de monitores crescesse, objetivando atender todo o público que passasse pela Bienal. Com isso, qualquer pessoa que chegasse à exposição poderia solicitar acompanhamento de um monitor, ainda que a coordenação aconselhasse a formação de grupos de visitas a fim de assegurar a disponibilidade de seus monitores. Com números oscilantes, falou-se entre 110 e 130 monitores. Outros números surpreendem:

(...) Diariamente, a Fundação Bienal, por meio da Coordenação da Ação Cultural Educativa e Monitoria, oferece vagas para professores de artes e áreas afins das redes pública e particular de ensino e para orientadores pedagógicos da rede municipal para o curso de Formação de Mediadores em Artes. São 4 mil vagas para os professores interessados e 800 para os coordenadores pedagógicos da prefeitura (...). O curso compreende uma palestra sobre o tema Desmaterialização da Arte no Final do Milênio, comenta a história da Bienal e sua relação com a cidade de São Paulo propõe exercícios de leitura da obra de arte, realiza visitas comentadas e orientadas por interlocutores-monitores no espaço expositivo e propõe uma discussão final sobre como preparar os alunos para as visitas e os interessarem sobre arte contemporânea. (GUIA VOGUE, 1996, s/p apud MINERI NETO, 2014, p.168)

No entanto, apesar da profissionalização das ações educativas ainda seriam encontradas dificuldades em gerir o número cada vez maior de visitantes no espaço expositivo. Um exemplo foi a 25ª edição que a partir de um convênio firmado com a Secretaria de Estado da Educação, no qual esta subsidiou a compra de ingressos, investindo cerca de um milhão de reais, e a Fundação Bienal, como contrapartida, responsabilizou-se pela realização de visitas monitoradas de cerca de 200 mil estudantes e professores. Entretanto, quando esse convênio foi firmado, já estava em curso a formação dos mediadores já selecionados. Percebeu-se que a demanda havia aumentado demasiadamente e não havia orçamento disponível para contratar novos mediadores e nem tempo para formá-los. A solução encontrada foi gravar e exibir um vídeo no Pavilhão da Bienal para contextualizar a exposição a estudantes e professores que, sozinhos, assistiam ao vídeo e se autoconduziam pela exposição. Mirian Celeste, coordenadora de educação da mostra, descreve:

O vídeo foi feito como a tábua de salvação, pois tivemos de assumir a visita de 200.000 alunos da rede estadual, no meio do caminho, em troca de verbas conseguidas pela Fundação Bienal. Não haveria possibilidade de contratar educadores para toda esta turma. (...) Foi uma operação de guerra, pois queríamos honrar os compromissos, tanto o Programa de Ação Educativa como a FDE – Fundação de Desenvolvimento da Educação. Para que a visita fosse viabilizada com um mínimo de mediação possível traçamos um projeto – Jovens Protagonistas: contratamos alguns educadores para este projeto que ficavam nos espaços com camiseta identificatória do projeto, oferecemos a todos os educadores que acompanharam as turmas o guia da Bienal além de algumas dicas e regras do espaço e todos os grupos começariam a visita vendo o vídeo no auditório do MAC. Eram longas filas na rampa externa com entrada, se não me engano, onde 458 alunos (lotação completa) entravam no auditório de uma em uma hora, com uma estratégia para entrada e saída para perder o menor tempo possível. Dalí saíam acompanhados pelos professores. (Martins, 2014, e-mail apud MINERI NETO, 2014, p.189-190).

Esse se mostra um exemplo radical de massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte. Nela, a relação distraída com a obra de arte “não é mais do

que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo” (ARANTES, 1993, p.240) em um sistema que proporciona uma experiência cansativa de contato com obras de arte, numa perspectiva ainda pior do que aquela dada por Paul Valéry (1993, p.54), pois à “justaposição de produções que se devoram umas às outras” são somadas horas de espera antes de adentrar a exposição.

Essa situação mudou um pouco recentemente. Embora com público crescente a cada edição, atraindo cerca de 500 mil pessoas, a Bienal de Artes de São Paulo tem se empenhado em promover diálogos entre seus diferentes agentes - curadores, artistas, educadores, públicos e equipes internas – que suscitem a proposição de diferentes estratégias de fruição das obras e dos projetos. As ações e as parcerias propostas pelo Educativo Bienal são avaliadas e analisadas de diferentes maneiras, gerando parâmetros qualitativos, fundamentais para o aprimoramento de propostas, mostras itinerantes e próximas edições.

Neste contexto a 24ª Bienal de Arte de São Paulo teve papel pioneiro ao propor um programa teórico no setor educativo baseado na fenomenologia, na pedagogia crítica e na recém estabelecida metodologia triangular da pedagoga em arte Ana Mae Barbosa. O programa, formulado por Luiz Guilherme Vergara, então diretor da divisão de educação do MAC-Niterói, tinha o objetivo de estimular diversos públicos a pensar sobre arte. Por meio da interação com os mediadores o público se empoderaria como “produtor de significados”, unindo arte e vida, a partir das circunstâncias pessoais de cada um. Era uma “agenda emancipadora que usa alienação como ponto de partida produtivo”. (MÖRSCH e SEEFRAZ, 2016, p.53)

O texto “Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa/Consciência do Olhar”⁷⁶ (1996) de Luiz Guilherme Vergara assentou as bases do conceito de educação artística proposto para a 24ª Bienal. O texto inclui referências ao filósofo e pedagogo John

⁷⁶ VERGARA, Luiz Guilher. Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa/Consciência do Olhar. In: Anais do 8º Encontro Nacional da ANPAP. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa ; Anna Maria de Carvalho Barros. (Org.). São Paulo: ANPAP, ECA/ USP, 1996, v. 1, v. 2 e v. 3. Capa Lúcio Kume e M.S.

Dewey⁷⁷ e menciona a relação entre arte e ativismo na década de 1990 nos Estados Unidos. A essas referências que articulam a relação entre arte e vida, o Núcleo Educação da Bienal uniu a “ênfase no aprendizado existencial preconizado por Paulo Freire” que “lastreia a postura de um contínuo saber-se aprendiz revelado na experiência de estranhamento frente à obra.” (IOSHPE, 1998, p.203) para servir de base ao referencial teórico da equipe de mediação.

Além das visitas guiadas, ofertada ao público após a capacitação de 160 educadores por três meses, foi oferecido um extenso programa a diversos profissionais do sistema da educação pública, bem como seminários, oferecidos em cooperação com instituições como o museu Lasar Segall, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM SP), o Serviço Social do Comércio (SESC) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Um acordo de cooperação com o Departamento de Educação do Estado de São Paulo possibilitou a produção de material educativo, cujas 15 mil cópias foram distribuído em escolas da cidade de São Paulo. O material, escrito por diversos autores, consistia em uma coleção de 20 arquivos com imagens da exposição do Núcleo Histórico e um kit de perguntas e informações. (MÖRSCH e SEEFRAZ, 2016)

Dentro das ações do educativo houve ainda o programa “Conversas com arte”, que consistia de conversas temáticas realizadas durante a exposição; e um Guia Digital, que permitia a visita guiada por aparelho de CD, um trabalho de equipe sob a liderança do músico Hélio Ziskind, com consultoria de Lisette Lagnado, que se articulou à Curadoria e ao Núcleo Educação.

As ações do Núcleo Educação unidas configuraram, portanto, um ambicioso programa nutrido de uma extensa teoria e prática de pedagogia crítica que fez frente à mercantilização da cultura, resultante das transformações neoliberais da política

⁷⁷ John Dewey (1859-1952) é considerado o maior pedagogo norte-americano do século XX e foi um desenvolvedor do Pragmatismo filosófico, doutrina que preconiza que todo o aprendizado deve ter um fim prático. De acordo com Dewey a Educação é ferramenta de extrema importância, capaz de concretizar o ideal democrático ao proporcionar um espaço para as diferentes classes sociais que estimule e garanta a perpetuação de valores liberais, tais como a liberdade e a igualdade de oportunidades. Seu método leva em conta a experiência do indivíduo, não como uma atitude isolada do sujeito no mundo, mas como ações significativas que estão inseridas e interagem com os outros seres no mundo.

cultural brasileira manifestadas na adoção da Lei Rouanet (Lei 8.313/91)⁷⁸. O Educativo na 24ª Bienal amplia o potencial político da educação artística em termos programáticos e distancia-se dos “fetiches de mercado” da educação como serviço que corrobora com as imposições da maximização da audiência.

De acordo com Carmen Mörsch e Catrin Seefranz:

O enfoque adotado neste momento por este evento [a 24ª Bienal] estava 10 anos adiantado do posicionamento político e conceitual da educação artística em exposições de grande escala em lugares como a Europa Continental. Tendo em vista a notória desvalorização da educação artística, a aliança no “unilateral” do trabalho pedagógico e curatorial realizada nesta Bienal demandou uma “redefinição da educação artística”, que não ocorreu na Europa até 2007. (MÖRSCH e SEEFRAZ, 2016, p.60)

A comunicação entre curadoria e setor educativo, bem como a preocupação no estabelecimento de programas educativos críticos presente na 24ª Bienal foi retomada na 27ª Bienal⁷⁹. A 27ª Bienal, ao incluiu seminários, mostras paralelas e ações educativas fora do espaço expositivo da Bienal, bem como estabelecer um diálogo entre curadoria e setor educativo, contribuiu para um fortalecimento do setor educativo dentro da instituição Bienal. Esse fortalecimento se consolidou institucionalmente em 2011 com a criação do Educativo Permanente sob a curadoria de Stela Barbieri, estabelecendo assim um sentido de continuidade às ações educativas, antes em evidente descontinuidade, com a presença de novas equipes educativas a cada nova mostra bienal. A partir da 27ª Bienal a educação deixa de ser uma mera ferramenta para gerir o público no espaço expositivo e começa a consolidar seu papel pedagógico-crítico fundamental hoje na Fundação Bienal.

Neste contexto, em 2009, com Stella Barbieri, as propostas de fruição na exposição foram inicialmente organizadas nos grandes eixos conceituais “encontro”, “diálogo” e “experiência”, que propõem diferentes eixos de atuação, voltados para qualquer pessoa com interesse em conversar sobre arte. Nesse contexto, cursos, conversas, visitas e ações de ateliês são adaptados às necessidades dos participantes e outros

⁷⁸ A Lei Rouanet, ainda hoje o principal mecanismo de fomento à cultura no Brasil, implementou um sistema fiscal intensivo para o patrocínio cultural corporativo e representou uma nova lógica de financiamento cultural que privilegia o mercado, mas se utiliza majoritariamente de dinheiro público.

⁷⁹ A proposta educacional da 27ª Bienal é mais amplamente abordada adiante nesta dissertação, no capítulo 3.1.3.4..

florescem da convivência com o público. Também aos mediadores foi dada maior autonomia na decisão de como interagir com cada público, podendo trazer sua própria perspectiva dentro da visita.

Com isso, abriram-se pequenas possibilidades de fruir a exposição da maneira como se quiser: deixando a ingenuidade do lado de fora da exposição, sem tentar dar conta de tudo o que é exposto, e através da seleção de algumas poucas obras através de um olhar detido e moroso, pensar na fruição na perspectiva do artista. Ou ainda, se o visitante-interlocutor preferir, dar uma pausa para as *selfies*, em um registro contemporâneo mais próximo do fruidor-consumidor de Baudrillard.⁸⁰

As *selfies* são citadas aqui para não deixar esquecer que esse afluxo de um grande contingente de pessoas formando um verdadeiro fenômeno de grandes exposições que atraem longas filas são expressão enfática de um processo de estetização do social⁸¹. Para Otilia Arantes (2005) os museus – e, dizemos nós, as grandes exposições como as Bienais, tem adotado uma postura hedonista frente à estetização deles próprios e da vida. E essa postura, mais do que simplesmente requerida pelo próprio funcionamento da sociedade de consumo, é uma questão de políticas públicas, ainda que de fundo claramente econômico.

O novo e crescente contingente de visitantes-consumidores, atraídos por políticas culturais que sublinham a importância do desenvolvimento de programas de formação e atração de públicos para as artes e a cultura faz das ações educativas uma necessidade, tanto em termos propriamente educativos - para “qualificar” o

⁸⁰ O fruidor-consumidor insere-se na perspectiva de Baudrillard de que na atual sociedade de consumo os objetos não são mais tomados isoladamente, mas sempre em relação com os outros, valendo não mais pela sua utilidade singular, mas sim pela sua representação. Nesse ambiente em que tudo é misturado e homogeneizado, também a cultura é integrada, convivendo com a vida cotidiana. Com isso, a cultura se torna também ela objeto de consumo, passando a ser consumida como representação de bom gosto. Esse processo é chamado de *culturalização da cultura* por Baudrillard. Ver mais em: BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1991.

⁸¹ Diversos são os estudos (entre eles os de Frederic Jameson, David Harvey, Mike Featherstone, Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard e Otilia Arantes), sobre a sociedade dita pós-moderna que enfatizam o apagamento das fronteiras entre arte e vida cotidiana e o colapso das distinções entre alta cultura e cultura popular ou de massa. À essa “desestetização” da arte haveria um momento complementar de “estetização do social” ou estetização da vida cotidiana, quando o ato de consumir deixou de ser necessário para se tornar estético e, além disso, sinônimo de reconhecimento e felicidade.

encontro do público com a arte, quanto em termos operacionais - para gerir o público massivo dentro do espaço expositivo.

A ampla divulgação de diversos tipos de bens culturais até então restritos a certas camadas sociais que se seguiu elevou a mediação cultural a um imperativo social (LAMIZET, 1999), numa visão que sublinha a importância da cultura para a construção da cidadania. À medida que “a cultura se faz visível pela mediação” ⁸² (LAMIZET, 1999, p.15), as políticas culturais surgem como uma interpretação institucional da mediação cultural, esta entendida como um trabalho de representação de um lugar social. Nesse sentido, a mediação cultural é um conjunto de atividades produtoras de representação e significação que numa dialética entre o individual e o coletivo:

constitui as formas culturais de pertença e de sociabilidade dando-lhes uma linguagem e dando-lhes as formas e os usos pelos quais os atores da sociabilidade apropriam-se dos objetos constitutivos da cultura que funda simbolicamente as estruturas políticas e institucionais do contrato social. ⁸³ (LAMIZET, 1999, p.9).

Esta visão está associada à construção de determinados cânones de sociabilidade no espaço público, entendidos em um sentido ideal, enquanto contexto particularmente favorável ao desenvolvimento de uma nova sociabilidade e de cidadania ativa. Este é um entendimento profundamente associado aos princípios republicanos franceses⁸⁴ da “democratização cultural”, os quais defendem a importância do acesso às artes e à cultura e que, cada vez mais, encontra nas práticas e consumos culturais um elemento de reforço dos sentidos de coesão social e de qualificação das competências individuais. (QUINTELA, 2011)

⁸² Tradução da autora “*la culture se donne à voir par la médiation*” (LAMIZET, 1999, p.15)

⁸³ Traduzido pela autora: “*c’est le sens de la médiation qui constitue les formes culturelles d’appartenance et de sociabilité en leur donnant un langage et en leur donnant les formes et les usages par lesquels les acteurs de La sociabilité s’approprient les objets constitutifs de la culture qui fonde symboliquement les structures politiques et institutionnelles du contrat social.*”

⁸⁴ A partir do pós-II Guerra Mundial, no âmbito do processo de constituição do Estado de Bem Estar Social na Europa do Norte e Centro, o setor cultural veio a ser considerado como um dos domínios de competência e atuação direta do Estado, fundamental para a criação de melhores condições de bem-estar e para o reforço da coesão social. (QUINTELA, 2011, p.4)

Apesar do contexto mais recente de retração do papel do Estado enquanto agente impulsionador de atividade artísticas e culturais e das críticas a esta visão sacralizada da cultura, constata-se que ela ainda sustenta, do ponto de vista ideológico, o desenvolvimento de muitas políticas culturais contemporâneas. No Brasil, sob o auspício de leis de incentivos fiscais, ocorreu um notório aumento do número de eventos e projetos culturais. Tal proliferação está associada à entrada de novos agentes institucionais na cena cultural, a exemplo de grandes grupos econômicos, que lançando mão das leis de incentivo passaram a consolidar sua presença no meio cultural como forma de distinção social.

A gradativa profissionalização dos serviços educativos na Bienal aconteceu como resposta a esses imperativos políticos, econômicos e sociais. Salienta-se o uso de técnicas oriundas das áreas do marketing e da gestão, tendo como objetivo delinear estratégias capazes de dotar a Bienal de maior visibilidade, alargando sua audiência e potenciais patrocinadores.

Em face deste contexto, ocorre certa subversão dos motivos que fundamentam a existência de equipamentos como o Educativo Bienal, de maneira que a Bienal parece “moldar” seus objetivos de forma a justificar os apoios públicos. Relegando, dessa forma, o Educativo a contrapartida social.

No entanto, com a penetração da educação e suas consequências ativas nos mais diversos âmbitos artísticos acredita-se na tendência da diminuição da autonomização organizacional da função educativa no Educativo Bienal. Esta autonomização é consequência da visibilidade do trabalho educativo e do sucesso da sua programação e se traduz muitas vezes no isolamento das programações do Educativo e das exposições. Isto reforça sua condição subserviente da função principal da Bienal – criar e mostrar as obras artísticas, enquanto manifestações da cultura erudita. Ou seja, a tendência, acredita-se, é que o serviço educativo lentamente deixe de ser percebido como um “mal necessário” no caminho de uma democracia cultural e afirme-se como um espaço de experimentação e troca. (GONÇALVES, 2006).

CAPÍTULO 3: A 27ª BIENAL

3.1. A curadoria da 27ª. Bienal

A centralidade que as exposições de arte contemporânea vêm ganhando se tornou “um interessante problema de pesquisa para acadêmicos e um aporte privilegiado para a reflexão crítica em arte” (DOSSIN, 2014, p. 175). As contribuições são ainda recentes, especialmente nas últimas duas décadas, e provêm principalmente da História das Exposições. Este é um campo desenvolvido na França com contribuições da análise do discurso e da semiologia e que a partir de 2010 foi impulsionado pelos estudos realizados no *Centre Georges Pompidou*, por meio das pesquisas vinculadas ao programa “*Recherche et Mondialisation*”, as quais vêm investigando “a historicidade das exposições, seus formatos e suas práticas curatoriais” (DOSSIN, 2014, p. 175). Outra iniciativa relevante é a da editora inglesa Afterall que, à guisa de bibliografia, vem publicando uma coleção voltada para a “História das Exposições”, dedicada às “exposições de arte contemporânea que desde 1955” - data da primeira Documenta de Kassel, na Alemanha – “mudaram o modo como a arte é vista e feita”.⁸⁵

Vale notar que as exposições já vinham sendo pensadas pela museologia e outras áreas que buscam compreender questões do sistema das artes que não eram abarcadas pela história da arte, como as questões sociológicas ou econômicas. Recentemente, no entanto, a relação das exposições com a teoria e a história da arte começaram a ser estreitadas. De acordo com Dossin, isto pode ser comprovado pelo surgimento de “edições e as vendas de catálogos de exposições cada vez mais sofisticados” (DOSSIN, 2014, p.175), já que o lugar dos catálogos de exposição vem sendo amplamente assumido como espaço de crítica de arte. (ALVES et alii, 2011)

⁸⁵ Do original: “*The Exhibition Histories books focus on exhibitions of contemporary art since 1955 that have changed the way art is seen and made*”. In: <<https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibition-histories>>. Atualmente os volumes disponíveis da coleção Exhibition Histories abrangem os seguintes títulos: *Exhibition the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*; *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*; *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*; *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*; *Exhibition as Social Intervention: 'Culture in Action' 1993*; *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*; *Exhibition, Design, Participation: 'an Exhibit' 1957 and Related Projects*; *Anti-Shows: APTART 1982-84* e *Artist-to-Artist: Independent Art Festival in Chiang Mai, 1992-98*.

Ainda que este cenário seja recente, a 27ª Bienal de São Paulo tem tido sua importância reconhecida há muito pouco tempo. Cypriano aponta como esta edição não recebeu o devido crédito, afirmando que “a Bienal que ganha repercussão na primeira década do século XXI é a organizada por Ivo Mesquita, ‘Em Vivo Contato’, de 2008”. (CYPRIANO, 2016, p.153). O pesquisador relembra ainda que esta bienal ficou conhecida como “Bienal do Vazio”, por deixar um andar inteiro do Pavilhão Ciccillo Matarazzo sem obras. Este ato radical fez com que a 28ª Bienal se destacasse e fosse preferida pela historiografia que a associa com as “bienais discursivas”.

No que concerne à própria instituição, Cypriano aponta como a Fundação Bienal de São Paulo, ao organizar uma exposição comemorativa de trinta edições do evento, a *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição*, editou um catálogo (VENÂNCIO, 2013) negativo às 24ª, 27ª e 28ª Bienais.

A publicação apresenta, para cada edição da Bienal, dois artigos, e, no caso de *Como viver junto*, ambos são críticos de forma até leviana: o primeiro, “Arte, terceiro setor”, escrito por Bernardo Carvalho, ente patente desconhecedor das práticas artísticas contemporâneas; o segundo, “A vanguarda do tédio”, do professor e historiador da arte, Jorge Coli. Ambos foram publicados no jornal *Folha de S. Paulo*” (CYPRIANO, 2016, p.154-155)

Não obstante tal tratamento, a 24ª Bienal⁸⁶ é vista hoje em dia como uma importante edição na história das exposições no mundo. Ela é a única mostra brasileira entre as 25 elencadas por Altshuler⁸⁷ em seu livro *Biennials and Beyond – Exhibitions that made art history 1962-2002*, ao lado de mostras como *When Attitudes Become Form* (1969) e a Documenta 5 (1972), ambas curadas por Harold Szeeman; e *Freeze*, com curadoria do artista Damien Hirst (1988). A 24ª Bienal de São Paulo aparece também entre as 50 exposições de arte contemporânea mais influentes, elencadas por Hoffmann⁸⁸, e é tema de um dos livros da série “*Exhibition Histories*”, da Afterall

⁸⁶ Para a 24ª Bienal, o catálogo 30x bienal apresentou uma entrevista à Angela Pimenta realizada por Rodrigo Naves (2013, p.175 – 177) e o artigo “Arte com filtro”, de Roberto Conduru (2013, p.178 - 182).

⁸⁷ ALTSHULER, B. (2013) *Biennials and Beyond – Exhibitions that made art history 1962 – 2002*. Londres, Phaidon.

⁸⁸ HOFFMANN, J. (2014). *Show time, the 50th most influential exhibitions of Contemporary Art*. Nova York, DAP.

Books”, lançado em 2015 e organizado por Lisette Lagnado e Pablo Lafuente (CYPRIANO, 2016).

Da mesma forma, apesar da ainda baixa repercussão acadêmica e na bibliografia especializada, as ressonâncias da 27ª Bienal são perceptíveis. De acordo com o curador Charles Esche, “a Bienal de São Paulo, originalmente espaço ou vitrine de culturas nacionais e burguesas, também tem sido, principalmente desde sua 27ª edição, em 2006, uma plataforma que permite a experimentação com o próprio formato” (ESCHE et al., 2014, 56). Tal experimentação advém da institucionalização de mudanças que esta edição da Bienal promoveu e que vinham sendo indicadas por edições anteriores, a iniciar pelo rompimento definitivo com as representações nacionais, propondo-se “olhar para os artistas sem se submeter aos dispositivos geopolíticos” (LAGNADO, 2005, p.4). Esta é uma decisão que se alinha a uma crítica institucional, uma vez que proporciona autonomia à Bienal, tirando a responsabilidade da seleção de artistas das comissões de países, os quais também eram responsáveis pelo custeio de seus artistas. A partir de então, os artistas e as obras passaram a ser submetidos ao conceito da mostra, e o poder de escolha concentra-se no curador. Para os curadores, com esta mudança, “a Bienal ganha autonomia e afirma sua independência institucional, cultural e politicamente.” (LAGNADO e PEDROSA, 2006a, p.16). O novo modelo permite experimentações no formato da mostra, ao mesmo tempo em que transfere ao curador o ônus de dialogar com institutos internacionais de fomento, galerias, etc..

O fim das representações nacionais impôs uma nova metodologia à Bienal, cuja seleção de artistas, em sua 27ª edição é construída a partir das chamadas “*research trips*” (viagens de pesquisa), em que os membros da equipe curatorial viajam para diversos países visitando museus e ateliês de artistas, de modo a prospectar nomes de interesse para a concepção da exposição que estejam em diálogo com as ideias do conceito curatorial. Em entrevista (novembro de 2005) a curadora Lisette Lagnado afirmou que esta metodologia pode “eventualmente proporcionar visibilidade a nomes de menor evidência”.⁸⁹

⁸⁹ Entrevista de Lisette Lagnado concedida ao Fórum Permanente. Novembro de 2005. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/lisette-lagnado>>. Acesso em 23 de Agosto de 2016.

Além disso, a 27ª Bienal propôs estender-se no tempo e espaço, para além dos dois meses e meio de exposição e do espaço do Pavilhão da Bienal. Isto se deu por meio dos seis seminários organizados cada um por um dos seis curadores - a curadora Lisette Lagnado, os quatro co-curadores: Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Rocca e Rosa Martinez, e o curador convidado Jochen Volz -, e iniciados em Janeiro de 2006, oito meses antes da abertura oficial da bienal. No que concerne à ampliação de sua abrangência espacial, a mostra inaugurou a prática de residências artísticas na Bienal de São Paulo, propondo que seis artistas trabalhassem durante três meses em cidades diferentes - Rio Branco, Recife e São Paulo, de modo a “estabelecer relações de troca em lugares específicos e promover encontros interculturais” (Fundação Bienal, 2005, p.4, ANEXO 2). E utilizou-se ainda de outros lugares na cidade de São Paulo, destacado a importância do contexto local, social e cultural da Bienal, por meio dos polos de debate na periferia da cidade, da Quinzena de Filmes sediada pelo Cine Bombril (atual Cine Livraria Cultura) e pelo Cine Segall, no Museu Lasar Segall; além da disponibilização de um ônibus para visitas à produção *in loco* do projeto artístico JAMAC, localizado no Jardim Miriam, zona sul de São Paulo.

Estas propostas são realizadas por uma equipe curatorial em colaboração⁹⁰, uma forma de organização então ainda incomum na Bienal de São Paulo e recente e inovadora mesmo no circuito internacional de bienais. A equipe da 27ª Bienal incluía ainda três curadores estrangeiros, assinalando um desejo de reposicionamento do evento como central em um mundo de arte global. Tal internacionalização da equipe curatorial se deu em resposta a uma exigência da Fundação Bienal que estabeleceu “como critério o trabalho em parceria com um ou mais curadores estrangeiros, principalmente para assessorar na escolha de artistas internacionais”, dado que a Bienal se trata “de um evento internacional e de grande porte, que pretende apresentar o que há de novo e significativo no mundo” (Fundação Bienal, Carta-convite aos curadores, 2005b, s.p., ANEXO 3)

⁹⁰ A equipe curatorial da 27ª Bienal de São Paulo foi composta por Lisette Lagnado, à frente do projeto como curadora geral; Cristina Freire, do MAC-USP; Adriano Pedrosa, cocurador do Insite 05; o colombiano José Roca, da Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá); e a espanhola Rosa Martinez, curadora da Bienal de Veneza de 2005, como co-curadores; e o alemão Jochen Volz, curador convidado, responsável por uma seção dedicada ao artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976).

Tais critérios da Fundação Bienal e as escolhas curatoriais no âmbito da instituição, bem como uma abordagem que prioriza a arte contemporânea ao mesmo tempo em que destaca tendências críticas do mundo da arte, como a participação, a crítica institucional e uma importância ampliada da educação, são posturas que são mantidas nas mostras seguintes da Bienal de São Paulo, guardadas as especificidades de cada edição; e que estão presentes em outras exposições contemporâneas. Isto demonstra a grande importância da 27ª Bienal para a instituição Bienal e também para a história das exposições como um todo.

Os pontos-chave da proposta curatorial da 27ª Bienal estavam presentes já no anteprojeto apresentado pela curadora Lisette Lagnado à Fundação Bienal em 2005. No entanto, Cypriano sugere que “as propostas de renovação institucional postuladas no projeto de Lagnado só foram acolhidas pelo então presidente da Fundação Bienal de São Paulo” – Manoel Francisco Pires da Costa – “(...) por conta de seu próprio desconhecimento da arte contemporânea.” (2016, p.156)⁹¹ e por uma pressão institucional por mudanças após duas bienais – a 25ª e a 26ª edições – conceitualmente fracas e que dividiram a crítica.⁹²

Para entender esta mudança brusca no tom das edições da Bienal, vale lembrar que a Fundação Bienal passava por uma de suas mais intensas crises no final dos anos 1990, e a 25ª edição, prevista para ocorrer em 2000, foi adiada para 2002, uma vez que a *Mostra do Redescobrimento*, organizada por Edemar Cid Ferreira, então presidente da Fundação, drenou recursos. Com isso, Ivo Mesquita, indicado para curador da 25ª Bienal pelo arquiteto Carlos Bratke - presidente da Fundação Bienal

⁹¹ Em entrevista ao repórter Alcino Leite Neto questionado sobre qual a sua relação sobre as artes plásticas, Manuel Francisco Pires da Costa afirmou: “Eu sempre tive o conceito, mas nunca tive a profundidade” e “Para ser honesto, eu não gosto muito dessas coisas de momento, justamente o que a Bienal é” (In: “26ª. Bienal busca a democratização da arte”, Folha de São Paulo, 1º de Agosto de 2004, disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0108200410.htm>>)

⁹² A 25ª edição tinha como tema Iconografias Metropolitanas, apresentando artistas de 11 cidades: São Paulo, Istambul, Nova York, Pequim, Caracas, Londres, Berlim, Moscou, Tóquio, Johannesburg e Sidney. A cada uma dessas cidades foi atribuído um curador distinto, causando uma dispersão que reduziu o impacto da seleção pessoal do curador principal, Alfons Hug. A 26ª edição, por sua vez, defendeu a autonomia da arte e as obras foram divididas por suporte, em um claro retrocesso na estratégia curatorial.

de 1999 a 2002 -, renunciou ao cargo, juntamente a diversos conselheiros, a exemplo de Milú Vilela. Nenhum curador brasileiro aceitou o cargo, “devido à constatação de que quem mandava na Fundação era Cid Ferreira” (CYPRIANO, 2016, p. 157). Dessa forma, foi necessária a indicação de um curador estrangeiro, o alemão Alfons Hug.

Em 2005, pressionado pela crítica, Pires da Costa deu início a um processo de escolha sem precedentes na Bienal, convidando um grupo de conselheiras para conduzir uma seleção a partir de propostas de trabalho solicitadas a curadores independentes. O conselho era composto por Eleonora Mendes Caldeira, Elizabeth Machado, Evelyn Ioschpe e Maria Ignez Barbosa. As propostas de trabalho, anteprojetos de curadoria para a 27ª Bienal, foram solicitadas a Lisette Lagnado, Paulo Venâncio Filho, Ana Maria Belluzzo e Lorenzo Mammi. Lorenzo Mammi recusou o convite, não submetendo um projeto. Os projetos recebidos foram analisados por uma comissão externa à instituição, composta por Paulo Herkenhof e Aracy Amaral, do Brasil; o espanhol Manuel Borja Vilel, do MACBA; o português João Fernandes, da Fundação Serralves; e a norte-americana Lynn Zelevansky, do Los Angeles County Museum. A seleção dos projetos foi feita de modo a “escolher a proposta que melhor se adequasse às necessidades da Fundação Bienal de São Paulo, tendo como pressuposto a qualidade e o potencial de revelação da mostra.” (Fundação Bienal, Carta-convite aos curadores, 2005b, s.p., Anexo 3)

Estranhamente, este processo, comentado na mídia à época, citado por Cypriano (2015) em seu artigo sobre a 27ª Bienal e pela co-curadora Cristina Freire em entrevista (APÊNDICE 2), é apenas comentado pelo curador Adriano Pedrosa (2006, p.82) no catálogo-livro “Como Viver Junto”, sem maiores explicações desse processo de escolha.. Este processo de seleção do curador - considerado mais profissional, à semelhança do que acontece na Documenta, em que um conselho ligado às artes plásticas – e não o presidente - escolhe o curador, não foi mantido no mandato seguinte de Pires da Costa⁹³, nem nos mandatos de seus sucessores na

⁹³ Cypriano (2016, p.159) indica que Pires da Costa passou por uma crise de legitimidade ao não conseguir levantar recursos suficientes para pagar a 27ª Bienal e por cometer atos irregulares na presidência. Dessa forma, apesar do convite a vários curadores para apresentar projetos à Bienal, como Solange Farkas e Márcio Doctors, nenhum aceitou e Ivo Mesquita, que se colocou à disposição da Fundação, encarregou-se da 28ª Bienal.

presidência, Heitor Martins (2010 - 2013), Luis Terepins (2013 - 2016) e João Carlos de Figueiredo Ferraz (2016 - Atual).

Este processo, com a “aprovação de um projeto e não da indicação de um nome” possibilita ao curador selecionado “defender seu projeto perante os costumeiros cortes orçamentários da Fundação Bienal” (CYPRIANO, 2016, p.160). Este dado, aliado ao fim das representações permitiu a Lisette “imprimir um projeto que tem autonomia.” (LAGNADO In: OLIVEIRA, 2006, p.32).

A carta-convite (Anexo 3), endereçada aos curadores convidados a apresentar anteprojetos de curadoria e assinada por Manoel Francisco Pires da Costa alertava para um "novo enfoque" da instituição, exigindo dos curadores que continuassem um processo de auto-reflexão. Este processo, de acordo com esse documento, baseava-se em “uma série de ações continuadas, que envolvem desde cursos e palestras até a reestruturação de seu arquivo histórico” e que “estão diretamente ligadas ao engajamento da instituição em ações de caráter social” (Fundação Bienal, Carta-convite aos curadores, 2005b, Anexo 3), tal qual a decisão de instituir a gratuidade de acesso às Bienais de São Paulo. Em seguida a carta chega mesmo a afirmar que “a Fundação Bienal pretende estimular uma integração mais estreita entre a curadoria e a ação educativa” (Fundação Bienal, Carta-convite aos curadores, 2005b, Anexo 3), relacionando, desta forma, uma revisão crítica institucional com o apoio da curadoria aos processos educativos. De forma breve a carta demonstra que a educação não deve ser apenas um instrumento pedagógico de compreensão da mostra, mas uma característica fundamental da instituição; o caráter educativo deve impregnar-se inclusive na curadoria de forma a estimular a democratização da cultura.

A instituição Fundação Bienal também declarou, a partir da carta-convite, que estava comprometida com o novo e o desconhecido, com a arte essencialmente contemporânea, desde a 25ª edição, na qual foi eliminado o Núcleo Histórico. Tal eliminação teria acontecido sem prejuízo da qualidade dos eventos bienais, pois estes estariam amparados por um contexto cultural da cidade de São Paulo, a qual possui vários museus e instituições culturais que cumpriram “a função de refletir

sobre os artistas consagrados do passado.” (Fundação Bienal, Carta-convite aos curadores, 2005b, s.p., Anexo 3)

O papel crítico auto-reflexivo e educacional, aliado à prioridade de mostrar o que há de mais atual em arte contemporânea desdobra-se na reflexão sobre qual papel a Bienal deve desempenhar no panorama artístico cultural brasileiro e internacional. De acordo com a instituição, a missão é dupla:

(...) mostrar no País, a cada dois anos, a atualidade da produção nas artes visuais no mundo, e divulgar no exterior o mais significativo da produção brasileira (através da organização e curadoria das representações oficiais brasileiras em Veneza e outros eventos internacionais). (Fundação Bienal, Carta-convite aos curadores, 2005b, s.p., ANEXO 3)

Em entrevista (novembro de 2005), a curadora Lisette Lagnado (2005c), demonstrou concordar com esta afirmação, priorizando, entretanto, a audiência brasileira, que estaria sendo lesada por um “descompasso da classe artística brasileira em relação ao conhecimento da produção contemporânea internacional”. De acordo com ela haveria uma “ausência brutal de conhecimento dos artistas”, e este desconhecimento é maior quanto mais “ex-cêntrico” ou não ocidental é o artista. Ela declarou que as mostras de porte internacional já teriam àquela época conseguido absorver uma produção artística de “nomes significativos”, o que faria com que trazer determinados artistas para a Bienal de São Paulo pudesse ser interpretado por uma plateia internacional como falta de originalidade. A curadoria demandaria, portanto “um ajuste muito fino entre forças opostas: a expectativa internacional em relação à Bienal de São Paulo e a necessidade, quase pedagógica, de recuperar um atraso de informação” que vinha “lesando a consistência do debate local”. (LAGNADO, 2005c, s.p.)

Sempre demonstrando atenção ao cenário internacional da arte e em especial das mostras no formato bienal, Lisette em seu anteprojeto demonstrou conhecimento da situação que se instaurava, em que cidades com novas bienais se firmavam no horizonte da arte contemporânea, citando Havana, Istambul e Sydney. Mas afirmou que apenas São Paulo reuniria as condições favoráveis para repensar e questionar seu formato e sua dimensão pública, dado seu legado moderno. Atenção ao fato de que Lagnado associa o termo “moderno” à acepção de Mario Pedrosa, para quem

moderno é sinônimo de "experimental" ⁹⁴, realizando assim uma referência a certa produção do moderno, que é parte de desdobramentos mais radicais do movimento neoconcreto. Faz parte desta produção o artista Hélio Oiticica, que Lagnado utiliza para formular o paradigma conceitual da mostra.

Trabalhando na chave da dualidade “crise – crítica”, a curadora identifica uma crise no sistema da arte, dando já indícios de um desejo de pôr em prática uma crítica institucional que não se restringiria à Bienal de São Paulo, mas poderia ser estendida a todo um sistema de arte no Brasil. A crítica institucional estaria associada à produção de novas narrativas dentro das instituições. Estas narrativas só poderiam ser criadas por meio de um olhar prospectivo da arte, ao contrário de um olhar retrospectivo do historiador. (de DUVE, 1989 *apud* LAGNADO, 2005a). A missão da Bienal poderia ser resumida, segundo Lagnado, pelo trecho do teórico de arte contemporânea Thierry de Duve que diz:

Você é historiador do devir-arte, isto é, do próprio movimento pelo qual a arte se produz em seu avanço histórico. [...] A arte do passado só vos interessa para a promessa de futuro nela contida, enquanto corpus não existe [...] A palavra 'arte' entretanto existe, mas quando está de acordo, já era. É quando está em conflito que ela faz história, quando seu sentido está para ser transformado e destruído tanto quanto criado. [...] Assim, o nome da 'arte' só vos chama a atenção apenas minimamente. Você só o usa por comodidade dentro de um contexto mais largo que você chama de cultura e civilização, ou superestrutura e ideologia. [...]" (de Duve, 1989, *apud* Lagnado, 2005).

Lagnado extrai o trecho em que De Duve cita a superestrutura e a ideologia em alusão ao pensamento marxista⁹⁵, de forma a sugerir que a arte de interesse está

⁹⁴ Em meados dos anos 1960 o crítico Mário Pedrosa cunhou o termo "exercício experimental da liberdade" ao ver-se confrontado pelos problemas da arte que, cada vez mais, recusava a forma pura e tomava uma guinada conceitual. Pedrosa admite então, a dissolução do projeto que se apresentava como uma sucessão de “ismos” e *inicia uma abordagem que, em face da mercantilização do mundo, e da dominância da técnica, vislumbra duas posições possíveis no mundo da arte: a adequação ao mundo do mercado e a incorporação acrítica da sociedade de massas, como fariam Warhol, Lichtenstein e a pop arte americana; ou a permanente crítica da arte e das instituições de arte, que se desdobraria numa eterna busca do novo, do experimental, uma busca por questionamentos. Apoiando a segunda posição, o crítico aderiu à experimentação de Hélio Oiticica e Lygia Clark, surgida nos desdobramentos mais radicais do movimento neoconcreto.*

⁹⁵ No pensamento marxista, a “superestrutura” de uma sociedade inclui a cultura, as instituições, as estruturas de poder político, os papéis sociais, os rituais e o Estado. Já o termo “ideologia” possui diferentes significados; na acepção crítica, como para os adeptos da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, a ideologia é considerada um instrumento de dominação que age por meio de convencimento, um discurso ou ação que mascara um objeto, mostrando apenas sua aparência, e alienando a consciência humana.

inserida em um contexto social e deve refletir os conflitos da sociedade, sem mascarar a ausência de consenso.

Para isso a curadora propõe o “dispositivo de construção” como plataforma para a 27ª Bienal, destacando, sobretudo o artista que “coloca seu talento a serviço do ambiente, participando da configuração da vida cotidiana.” (LAGNADO, 2005a, p.6). É uma curadoria, portanto, que se propõe a mostrar a arte do presente que coloca questões sociais, se posiciona diante da realidade ou mesmo intervém nela, discutindo, em última instância, as fronteiras e os limites entre a arte e a vida.

Lisette se vale da interpretação especial e particular de Hélio Oiticica de construtividade:

Considero, pois construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea [...]. (OITICIA, 1962, p.6-7 *apud* LAGNADO, 2005a, p. 5)

Oiticica considera como construtivos artistas diversos no seu modo formal, mas ligados por um "liame de aspirações (...) geral e universal" (OITICICA, 1962, p.7). Em seu texto “A transição da côr do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” o artista relaciona os artistas construtivos às mudanças na arte advindas do cubismo e da arte abstrata, e chega até seus contemporâneos, citando Lygia Clark, entre outros. Dessa forma, Lagnado preocupa-se em frisar em seu anteprojeto que o estilo construtivo não deve ser reduzido à geometria ou ao formalismo. A curadora diz que "o construtor é um sujeito que discute ‘qualidade de vida’. Seu sonho é poder operar na dimensão social, questionar o papel do arquiteto e do urbanista, dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos” (LAGNADO, 2005a, p.7); escrita que faz crer que, em última instância, o artista construtor é aquele que possui o desejo de interferir no contexto social.

O conceito geral da curadoria dividia a exposição em sete blocos formando um “Conglomerado em Construção”, trazendo a ideia de processo e de não-hierarquia. Em nota de rodapé Lisette afirma que:

"Bloco" e "conglomerado" são termos extraídos do glossário que formulamos a partir do Programa ambiental de Hélio Oiticica. HO agrupava suas experiências em Blocos, mas usava também a palavra para designar seus "textos-blocos" (referência à paginação visual dos poemas concretos). Sabe-se que Mallarmé denominava seu Livro de *Bloc*. Uma outra acepção de Bloco está no grupo de pessoas que saem às ruas sambando durante o Carnaval. Interessa-nos a conotação coletiva, assim como construtiva (o bloco de tijolo), subjacente neste léxico." (LAGNADO, 2005a, p.4-5)

Os blocos eram então nomeados: "Conglomerado em Construção", "Novas formas de participação na arte: parcerias, colaboração e trocas", "Por que tantas ruínas e vontade de memória?", "Do cinetismo às participações sociais", "Filmes de artistas e Documentários", "O Acre: de Território a Estado" e "Marcel, 30". E para cada um deles a curadora indica tópicos passíveis de serem discutidos⁹⁶. Cada bloco seria acompanhado por um seminário, constituído de especialistas no assunto específico do bloco. De acordo com Lisette os seminários não se tratariam de "impor um diagnóstico", mas tinham como função básica fomentar um debate público a partir de dados extraídos de uma realidade social e artística. (LAGNADO, 2005a, p.4)

A ideia de debate público corrobora o sentido educacional que a Fundação deseja que seja impresso à Bienal, bem como é parte da elaboração de mecanismos que a proposta de curadoria propõe para "somar clareza conceitual à mostra" (LAGNADO, 2005a, p.19). Mecanismos estes tais como levar um número reduzido de artistas, mas bem representados e com informações históricas de sua produção, de forma que o visitante tenha a oportunidade de compreender cada prática artística ao "percorrer um recorte farto e consistente dentro de uma trajetória" de cada artista. (LAGNADO, 2005a, p.19).

O anteprojeto que aprovou Lagnado e equipe, comentado aqui, foi transformado ao longo da prática curatorial, da construção efetiva e colaborativa entre a curadora Lisette Lagnado, os co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martinez e o curador convidado, Jochen Volz ao longo do ano de 2005 até setembro de 2006, data da abertura da exposição. Os sete blocos diminuíram para seis e passaram – três a três – a fazer parte de duas "linhas de pensamento": "projetos construtivos" e "programas para a vida". Roland Barthes é incluído na

⁹⁶ Ver documento completo "Anteprojeto para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo", de autoria de Lisette Lagnado, no ANEXO 1.

elaboração do projeto conceitual, e seu conjunto de cursos e seminários ministrados no *Collège de France* passam a dar título à Bienal: “Como viver junto”. Dessa forma, a 27ª Bienal foi elaborada para debater os vários aspectos do “como” as pessoas constroem seu espaço social (projetos construtivos) e “como” colocam em prática relações “comunitárias” (programas para a vida). Apesar da aparente redução, a estrutura permaneceu muito semelhante, com cada curador responsabilizando-se por um “bloco” de discussões que formou cada um dos seis seminários. Aparentemente, o sétimo bloco teria se transformado na quinzena de filmes.

A concretização da proposta curatorial da 27ª Bienal é comentada e discutida a seguir. Isto é feito principalmente através da leitura dos materiais produzidos pela própria curadoria – sejam os materiais “oficiais” e comerciais: o catálogo-guia da exposição - publicado antes da abertura da mostra-, o conjunto de seminários reunidos em uma publicação e o catálogo geral – publicado após o encerramento da exposição; sejam correspondências entre os curadores e a equipe de apoio e outros documentos a que a pesquisadora teve acesso no Arquivo da Fundação Bienal - Wanda Svevo. Os catálogos são as fontes onde a interpretação dos curadores se torna disponível para o espectador em sua forma mais explícita, como um suplemento para o entendimento do que o curador já alcançou em termos conceituais (SMITH, 2012).

3.1.1. O conceito curatorial: equacionando Barthes, Oiticica e Broodthaers

Durante o desenvolvimento da concepção da curadoria, várias são as mudanças e ajustes no Anteprojeto apresentado por Lisette Lagnado à Fundação Bienal. Tais mudanças são documentadas em arquivo encontrado no Arquivo Bienal (Anexo 2) que mostra que os sete blocos formulados inicialmente como estrutura da exposição, foram resumidos em dois grandes blocos que absorveram os anteriores.

A 27ª Bienal situa-se no cruzamento de duas linhas de pensamento: o sentido de 'construção', que está na base da experiência neoconcretista brasileira, e um "adeus ao esteticismo", ambos processos que marcaram a experimentação do artista Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980). (Fundação Bienal de São Paulo, 2006, ANEXO 2)

Esses dois grandes blocos foram intitulados de “Projetos Construtivos” - no qual foram privilegiados artistas que lidam com os espaços humanos, como habitat e o

lugar de trabalho -; e o “Programas para a Vida” - no qual são reunidas obras que lidam com questões do cotidiano, subjetividades e inter-relações de microcomunidades, ou ainda obras de artistas que ativam ou utilizam-se de não-artistas, imiscuindo os âmbitos da arte e da vida. (LAGNADO, 2005b, s.p.)

De acordo com Lagnado, em entrevista a Fabio Cypriano em 2005, os sete blocos foram “uma necessidade construtiva” no anteprojeto, sendo cada bloco designado a um curador, co-curador ou curador convidado para base de suas viagens de pesquisa e organização de um dos Seminários. Entretanto, sete núcleos, de acordo com a curadora, “gerariam uma confusão” para o público. Por isso, todas as categorias que serviram para impor um rigor à pesquisa foram eliminadas na montagem. Lagnado afirma: “a idéia é retirar a malha teórica e fazer com que a montagem se sustente em si e, por isso, seja muito porosa. Em ‘Como Viver Junto’, o espaço é inseparável de comportamento, atitude e relações.” (LAGNADO, 2005b, s.p.)

Os blocos interligados e com “títulos e subtítulos ainda provisórios” (Fundação Bienal, 2005a, p.2) eram, naquele momento, assim denominados e organizados:

Nesse panorama, a curadoria concebeu seis blocos interligados que articulam a 27ª Bienal (títulos e subtítulos ainda provisórios):

I - Projetos construtivos

- Arte e arquitetura: concepções arquitetônicas (reais ou imaginárias) no fomento de novas formas de comportamento; o que ativa um espaço e o torna um lugar;
- Ritmos próprios e biopotência: a relação entre homem e máquina, a redefinição do cinetismo a partir da "biopotência", diferentes ritmos de produção;
- Práticas de reconstrução: quais os discursos que revelam a violência das mudanças de regime político? Como reconhecer e estudar as marcas deixadas nas manifestações culturais?

II - Programas para a vida

- Homenagem a Marcel Broodthaers: o fetiche da assinatura do artista e a circulação da obra de arte; para quem o artista cria? Qual o poder da instituição?
- Trocas entre artistas e não artistas: inclusão do não-artista como capital no processo criativo; o trabalho imaterial: afeto e valor como base de uma nova construtividade;
- O Estado do Acre, a questão de fronteiras: a tentativa de formular uma "ética coletivista"; o exemplo de "outro" padrão de produção e subsistência; a floresta e sua biodiversidade. (Fundação Bienal, 2005a, p.2-3, Anexo 2).

A organização dos Seminários registrada no livro “27ª Bienal de São Paulo: Seminários” (2008) sugere que tais blocos tiveram seus nomes simplificados para “Arquitetura”, “Vida Coletiva”, “Reconstrução”, “Marcel, 30”, “Trocas” e “Acre”, respectivamente.

A utilização da obra de Barthes⁹⁷ que dá nome à Bienal é apresentada pela curadoria como “desdobramento de uma reflexão acerca da construção de um espaço comum” (Fundação Bienal, 2005a, p.2), pois o curso de Barthes compõe-se da observação de variados modelos de organização social, perpassando temas caros à 27ª Bienal, como a “coexistência de povos, ritmos de produção, práticas cooperativas” (Fundação Bienal, 2005a, p.2).

A ideia de como viver junto está ligada a natureza humana de viver em grupos. Na forma como as sociedades estão organizadas hoje as pessoas no decorrer de suas vidas desenvolvem uma série de habilidades para se relacionar com o mundo que as cerca. Assim formam seu jeito de ser, se desenvolvem intelectualmente e aprendem a viver com outras pessoas, das quais necessitam, uma vez que somente na interação social é possível o desenvolvimento de suas faculdades e potencialidades. Nessa convivência partilham experiências, atravessam e modificam-se mutuamente. “Viver junto” pressupõe, portanto, a ideia de que os seres existem em si mesmo e se “tocam”. “Viver junto” é este limiar de troca e as consequências dessa experiência contínua.

A conduta dos membros de uma sociedade é regulada por diversos meios, tais como regras de trato social, a religião, a moral e o Direito, com vistas à harmonia da vida social. As formas de controle social fazem com que a liberdade do indivíduo seja sempre parcial e instável. Parcial porque se limita na liberdade do outro e por meio dessa fronteira as pessoas se igualam como seres. Instável porque a harmonia social pode se romper na medida em que cada pessoa é capaz de pensar e com isso construir sua individualidade, formar opiniões, se diferenciar socio-culturalmente. Com isso surgem as contradições e conflitos.

⁹⁷ Os cursos e seminários ministrados por Roland Barthes no *Collège de France* entre os anos de 1976 e 1977, sob a direção de Eric Marty foram compilado na obra intitulada “Como viver Junto”, da qual a 27ª Bienal empresta o título.

O conceito de “como viver junto” para Barthes não apresenta uma fusão ou subsunção de crenças, concepções e diferenças. Não pressupõe uma uniformização ou homogeneização que uniria as pessoas a fim de melhorar as relações destas, mas sim uma ideia de distância. “Viver junto”, neste caso não é uma relação espacial, nem significa compartilhar opiniões e sentimentos, mas sim aceitar o outro em sua individualidade. É uma coabitação que não exclui a liberdade individual e que é pautada na distância. “Viver junto” é para Barthes, em última instância, a negociação dessa distância, uma utopia latente de convivência. A palavra encontrada por Barthes para a tomada de consciência e expansão da pesquisa sobre essa utopia é “idiorritmia”.

De origem religiosa, o vocábulo, composto por *ídios* (próprio) e *rhythmós* (ritmo), designava o modo de vida de certos monges do monte Atos que no século X viviam sós e com liberdade na organização de suas tarefas, ainda que mantendo o elo com o mosteiro. Para além do mundo religioso, a palavra “idiorritmia” no emprego atribuído por Barthes procura falar sobre empreendimentos que tentam conciliar a vida coletiva e a vida individual, integrando o ritmo pessoal do indivíduo ao ritmo social e suas discrepâncias que dificultam a convivência pessoal. (COSTE, 2003, p. XXXIII)

O seminário de Barthes circunda a pergunta: “a que distância dos outros devo manter-me para construir com eles uma sociabilidade sem alienação, uma solidão sem exílio?” (COSTE, 2003, p. XXXVIII). Barthes busca destacar modos, hábitos, temas e valores do viver junto, abrindo uma espécie de dossiê e deixando aos ouvintes o encargo de preencher as lacunas a sua maneira.

De forma semelhante, o papel da curadoria da 27ª Bienal consistiu em sugerir certas articulações do tema e convidar o fruidor da mostra a refletir sobre caminhos. Em seus seminários Barthes e seus ouvintes sugerem que o “viver junto” engendra uma espécie de “coabitação” que não se compõe na relação com o outro, mas em uma liberdade essencial. Com isso a curadoria (de arte) articula questionamentos como “a potência criativa estaria apta a construir uma liberdade? Como estabelecer verdadeiras trocas entre arte e sociedade?” (Fundação Bienal, 2005a, p.2).

Investigar o sentido estético do “viver junto” passa, portanto, pelo questionamento “De quem sou contemporâneo? Com quem estou vivendo?” (Fundação Bienal, 2005a, p.2). Tendo em vista o caráter global impresso à Bienal, aliado ao questionamento da ideia de fronteiras geopolíticas presente no fim das representações nacionais, estes questionamentos levaram os curadores a destacar a importância do Oriente Médio em tal debate.

A proposta filosófica de Barthes permeia toda a curadoria - e o catálogo da 27ª Bienal, através de citações, levando ao leitor conceitos como o da “idiorritmia” (LAGNADO e PEDROSA, 2006b, p. 79-80) – e é o que reúne os dois blocos “Projetos Construtivos” e “Programas para a vida”, as verdadeiras “vigas mestras” da 27ª Bienal, conceituadas com base nos trabalhos dos artistas Hélio Oiticica e Marcel Broodthaers.

Em conferência ocorrida no dia 27 de Janeiro de 2006, durante o Seminário Marcel, 30⁹⁸, a curadora Lisette Lagnado justificou a aproximação entre Oiticica e Broodthaers. Ela iniciou citando a noção de contemporaneidade de Barthes, que é também transcrita no catálogo da 27ª Bienal:

[...] Mas, em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: “viver ao mesmo tempo em que...”, “viver no mesmo tempo em que...” = a contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos. Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido - último índice do Viver-Junto - “conversar”. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é, agora, o mais velho.). Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo? (BARTHES, 2003, p.11 *apud* LAGNADO e PEDROSA, 2006b, p.16)

Dessa forma, Oiticica (1924-1976) e Broodthaers (1937 – 1980) e também Barthes (1915 - 1980) teriam compartilhado um tempo, mas sob a perspectiva barthesiana, a concomitância é uma “fantasia”, fazendo com que a curadora pudesse assumir

⁹⁸ Conferência transcrita no livro LAGNADO, L. e PEDROSA, A. (orgs.) (2007) Como viver junto: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 97-104.

que os dois artistas são contemporâneos, sem a necessidade de que tenham se conhecido ou vivido juntos.

A proximidade dos dois artistas estaria comprovada pelo compartilhamento de “certa zona de atuação” em seus trabalhos. (BRAGA, 2006, p. 92). Ambos tinham grande admiração por Mallarmé, o “inventor do espaço moderno para a poesia visual”, nas palavras de Broodthaers. Lisette indica o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Um jogo de dados jamais abolirá o acaso], de 1897, de autoria de Mallarmé, como o que precede os conceitos de bloco e acaso nas obras dos dois artistas. Ela relembra como Broodthaers apagou as palavras do poema, sobrepondo a elas retângulos pretos e, com isso, destacando a plasticidade construtiva do poema. Em Oiticica, por sua vez, o “jogo de dados” estaria em *Newyorkaises*, “livro enciclopédico constituído de blocos que poderiam ser lidos sem seguir uma ordem linear” (LAGNADO in LAGNADO E PEDROSA, 2007, p.97), em alusão ao “bloc”, como Mallarmé denominava seu livro. O esforço enciclopédico se dava na busca da reunião de todos os criadores de interesse no universo de Oiticica e o “acaso” estaria “subjacente na formação (sempre incompleta) de uma coleção e na construção (também difícil de concluir) de uma enciclopédia”. (LAGNADO in LAGNADO E PEDROSA, 2007, p.98). Na Bienal, os dois blocos, “Projetos construtivos e “Programas para vida” corresponderiam aos dois capítulos mais importantes do livro *Newyorkaises*: “*Mundo-abrigo*” e “*Bodywise*”. (LAGNADO in LAGNADO E PEDROSA, 2007, p.98).

A segunda afinidade entre os dois artistas, apontou Lisette, encontra-se em Schwitters, artista alemão para quem Broodthaers dedicou seu primeiro filme e criador da *Merzbau*, que Hélio Oiticica considerava a “única referência histórica para compreender seu Parangolé”. (LAGNADO in LAGNADO E PEDROSA, 2007, p.98)

A *Merzbau* pode ser considerada o ápice da produção artística de Kurt Schwitters. A palavra veio da junção de “*Merz*” e “*bau*”, que em alemão significa “construção”, edifício. *Merz* é uma espécie de “marca registrada” de Schwitters e foi uma palavra que o artista inventou para designar seu processo de criação e a qual conferiu diferentes origens ao longo de sua vida. Influenciado por Picasso e Braque, no ano de 1918 o artista passou a realizar colagens e *assemblages*, mas além de pedaços

de tecido, papel e madeira, como faziam os cubistas, Schwitters utilizava-se dos mais diferentes tipos de objetos, retirados do mundo da vida, das ruas:

Figura 13 - "*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*" [Um jogo de dados nunca abolirá o acaso], poema tipográfico de Stéphane Mallarmé, 1897

Fonte: MACBA⁹⁹

Figura 14 - Imagem de "*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*" [Um jogo de dados nunca abolirá o acaso], de Marcel Broodthaers. Livro de artista, litografia offset em papel transparente, 1969.

Fonte: MoMa¹⁰⁰

⁹⁹ Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-2030>> Acesso em 26 jul. 2017

Figura 15 – Registros fotográficos da Merzbau, de Kurt Schwitters, 1933.

Fonte: Tate Gallery. Foto de Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007¹⁰¹

bilhetes de trem, pedaços de brinquedo, recortes de jornais, pedaços de barbante, botões, latas, pentes, etc. A *Merzbau* pode ser compreendida, portanto, dentro de uma lógica construtiva, arquitetônica, como “construção Merz”. Essas construções, realizadas nas casas onde o artista morou - em Hannover (1923-1937), em Lysaker (1937-1938), em Hjertoy (1934-1939) e Ambleside (1947-1948) -, são trabalhos em processo contínuo, que determinaram novas relações entre artista e obra, obra e espaço circundante e obra e espectador. (STIGGER, 2008)

As categorias obra, artista e espectador se confundem também no Parangolé de Oiticica. O Parangolé, obra-ação-multisensorial, “existe hoje principalmente como uma série de capas, feita de vários materiais, e muitas delas produzidas em meados dos anos 1960 no Rio de Janeiro, mas também, de forma intermitente”, até a morte do artista, em 1980. (BRETT, 2005, p.51)

¹⁰⁰ Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/12805> > Acesso em 26 julh. 2017.

¹⁰¹ Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau> > Acesso em 26 julh. 2017.

Dessa forma, além do sentido de construção que permeia a obra de Schwitters, Oitica e também Broodthaers, há a dissolução do suporte tradicional, que acontece na casa para Schwitters e no corpo, para Hélio Oitica¹⁰². Tal qual na *Merzbau*, e diferentemente das formas de *Body Art*, o corpo não é mero suporte da obra em Hélio Oitica, havendo uma incorporação entre os dois.

De acordo com o crítico de arte Guy Brett, “Hélio sempre se sentiu atraído pela ideia de Mondrian de que, algum dia, a arte se dissolveria na vida.” (2005, p.53). Ainda segundo este autor, o Parangolé teria retomado algumas propostas utópicas da União Soviética, “de um ser humano moderno e liberto das hierarquias, do obscurantismo simbólico e das obrigações do passado”, encontrando um paralelo com as estruturas móveis soviéticas de propaganda temporária que incorporavam alto falantes, como as de Klucis (1922). (BRETT, 2005, p.56). No entanto, a natureza altamente dialógica do Parangolé é uma diferença entre essas duas criações, pois permite a experiência de diferentes sensações, a extroversão e a performance, a “projeção de uma mensagem a quem estivesse assistindo - e a introversão, a exploração, de forma absorta, das convoluções do material pela própria pessoa”. (BRETT, 2005, p.56)

¹⁰² De acordo com Guy Brett, as transformações na obra de Hélio Oitica podem se seguidas, “passo a passo, da superfície plana e não ilusionista influenciada por Piet Mondrian e Kasimir Malevich à dissolução do suporte tradicional no próprio corpo. O processo, tratado de forma breve e sistemática, transcorreu do seguinte modo. Painéis monocromáticos dispostos em paredes, algo semelhante ao estúdio de Mondrian, foram feitos por Hélio em 1959, quando ele tinha 22 anos. Ele passou do plano pictórico único e achatado para obras penduradas livremente, que chamou de Bilaterais, e que eram relevos com dois lados. Em seguida, surgiram Relevos espaciais, painéis sobrepostos e espaços interiores mais complexos entre os planos. Os relevos foram seguidos, ou acompanhados - não estou certo de que tenha sido uma sucessão no sentido estrito da palavra -, pelos Núcleos (1960), que eram painéis de cor em meio aos quais se podia andar. Depois vieram Penetráveis, salas ou cabines em que, pode-se dizer, habitava-se a cor.

(...) A seguir ele fez experimentos com a sensação de peso ou massa de cor - fora da pintura - mantida em uma caixa, garrafa de vidro ou saco, cuja presença física era possível sentir nas mãos - Bóides, como os chamou. Por fim, em 1965, chegou a *Capa Parangolé*, uma estrutura de cor vestida diretamente sobre o corpo. As relações entre as cores não seriam mais apenas contempladas passivamente com os olhos, pois a cor foi descoberta como uma experiência pluri-sensorial, uma experiência “cinético-estética”. A cor está presente em diferentes materiais táteis, algumas vezes solta em sacos e, com frequência, combinada com palavras poéticas. (BRETT, 2005, p.51-2) Cf. BRETT, Guy. Hélio Oitica. In: MACIEL, Katia (org.) Brasil experimental: arte/vida:proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p.32-83.

Figura 16 - Klutxis com uma de suas estruturas móveis na escola Vkhutemas, 1924.

Fonte: MoMa¹⁰³

Figura 17 - PARANGOLÉ P15, Capa 11, Incorporo a Revolta, de Hélio Oiticica, 1967.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural¹⁰⁴

¹⁰³ Disponível em: < https://monoskop.org/Gustav_Klutxis > Acesso em 28 jul. 2017.

Lagnado declarou considerar os “programas para vida” como utopia datada, mas recorre a Rancière para recuperar o potencial crítico que o sentido de construção em Oitica e Broodthaers pode ativar.

O segundo bloco conceitual da Bienal se concentrará em torno da expressão de HO, “Programas para a vida”. Utopia certamente datada, embora Rancière nos conceda uma brecha possível: “Os projetos de vida que queriam substituir as obras de arte se tornaram obras de arte em si como outras onde simplesmente as *técnicas mistas* substituem os pigmentos de outrora.”¹⁰⁵ O raciocínio de Rancière segue fazendo uma crítica à autonomia da arte (uma “involução”, segundo ele) pregada por Clement Greenberg, deixando claro que essas superfícies precisam ser “reativadas”. E como podem ser reativadas? “Formulando uma arte identificada com a construção de um mundo novo” ou “economia única da construção das formas da vida moderna, sob modo da simultaneidade, construtivista [...]”¹⁰⁶ (LAGNADO in LAGNADO E PEDROSA, 2007, p.98)

A “construção de um mundo novo” é referência explícita nos títulos das obras “*un autre monde*” (Broodthaers) e *Cosmococas*¹⁰⁷ (Oitica e Neville). Ambas as obras exploravam a utilização de slides. Para Broodthaers, o cinema de quadros não contínuos é uma experiência com um outro sistema de leitura, leia-se um “outro mundo”. Em Oitica, a novidade se dava na transformação da relação espectador-espetáculo. Além dos múltiplos projetores de slides, seus quase-cinemas abarcavam a audição de trilha sonora em ambientes planejados com objetos e mobílias - como as carreiras de cocaína sobrepostas a fotografias de artistas como Jimi Hendrix e Yoko Ono, em *Cosmococas* – e instruções para o espectador-participador. Esses ambientes redefiniam, portanto, o espectador, alçando o indivíduo a participador.

A ênfase na participação é fundamental no “programa ambiental” de Hélio, que abarca os quase-cinemas e outras proposições ambientais como a conhecida *Tropicália*.

¹⁰⁴ In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>>. Acesso em: 10 de Fev. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁰⁵ RANCIÈRE, Jacques. *L'espace des mots* [O espaço das palavras]. Conferência proferida no Musée des Beaux-Arts de Nantes, em 9 de Janeiro de 2004, no âmbito da exposição “Marcel Broodthaers. *Un jardin d'hiver...*”, publicada em maio de 2005, p.23.

¹⁰⁶ RANCIÈRE, Jacques. Op. Cit., p.24

¹⁰⁷ Cosmo é um termo que designa o universo em seu conjunto, um “mundo”.

Parangolé e Programa Ambiental são sinônimos, tornando-se um programa político de apropriação de espaços coletivos públicos ("ruas, terrenos baldios, campos"). É na seqüência desse pensamento que Oiticica se refere a "coisas que não seriam transportáveis mas para as quais eu chamaria o público à participação"; é dentro dessa lógica interna que ele concebe o "golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de exposição - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo"¹⁰⁸ (LAGNADO in LAGNADO e PEDROSA, 2006, p,57)

A contrapartida do ambiental, na obra de Marcel Broodthaers, seria, seguindo o pensamento de Lisette, o *décor*. Lisette cita as instalações *Un jardin d'hiver* [Um jardim de inverno] e *L'entrée de l'exposition* [A entrada da exposição], ambas de 1974, para compreender o que é *décor*. Este conceito reflete como o artista belga pensa o espaço em que a "peça" se encontra, quando obras de arte são alocadas como decoração nas casas de colecionadores. Com certa dose de ironia e humor, o artista propõe "um tipo de arranjo" e diz tentar "restituir uma função real ao objeto ou à pintura". (LAGNADO in LAGNADO e PEDROSA, 2007, p.100).

Ao comparar o programa ambiental e o *decór* fica nítido como os dois artistas concebem de maneira diferente o espaço e a crítica ao museu. E isto se reflete na vida dos dois autores: "enquanto Broodthaers fez de sua casa um museu (...), Oiticica aderiu ao *loft*: espaço sem divisões entre os cômodos que espelha o *blurring the boundaries* entre arte e vida" (BRAGA, 2006, p.94)

Indo além na crítica da instituição de arte: Marcel Broodthaers faz da assinatura do "artista" um ponto essencial de sua estratégia, abordando com isso o fetichismo pelo original no processo criativo. "A priori, nada nos indica que MB esteja disposto a dividir seu 'museu', isto é, que corresponde tanto a seu 'traço' (artístico) como a sua 'moeda' (o lastro que o museu confere a um objeto)." (LAGNADO in LAGNADO E PEDROSA, 2007, p.102). Já Oiticica, estabelece parcerias e colaborações com o espectador, até ao ponto de realizar instruções para que qualquer um pudesse reproduzir suas criações, como costurar um Parangolé-capa.

¹⁰⁸ OITICICA, Hélio. "Posição e programa", Rio de Janeiro, julho de 1966.

Figura 18 - Registro fotográfico de “*Un Jardin d'Hiver*”, instalação de Marcel Broodthars, 1974

Fonte: © The Estate of Marcel Broodthars / DACS 2017¹⁰⁹

Figura 19 - Reprodução da instalação Tropicália, penetráveis PN2 "Pureza é um mito", PN3 "Imagético" (1967)

Fonte: Museu Reina Sofia, 2011.¹¹⁰

¹⁰⁹ Disponível em Hauser & Wirth: < <https://www.hauserwirth.com/exhibitions/3300/marcel-broodthars-br-un-jardin-dyhiver/list-of-works/6/>> Acesso em 12 dez. 2017.

Em termos expositivos na 27ª Bienal, a diferença também é grande entre Broodthaers e Oiticica. Enquanto o primeiro contou com toda uma sessão, sob a curadoria de Jochen Volz, Oiticica não teve nenhuma obra nesta bienal, e foi chamado a atuar como “propositor”. Escolhido como “paradigma conceitual” da mostra, seus manuscritos ganharam “estatuto de documentos teórico-práticos” (LAGNADO in LAGNADO e PEDROSA, 2006, p. 57).

O catálogo da 27ª Bienal reúne 23 páginas de fac-símiles que mostram conceitos, fotos e desenhos do artista. Reunidos, estes demonstram o que Lagnado chama de “sua maior investida”(de Oiticica) e responde de forma objetiva à escolha de Oiticica para conceituar esta Bienal: “liquidar a representação para superar o modelo de exposições” (LAGNADO in LAGNADO e PEDROSA, 2006, p.57).

O primeiro documento apresenta “posição e programa” do autor-artista, que inicia explicando o conceito de anti-arte:

Anti-arte - compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação - a criação como tal se completa pela participação dinâmica do 'espectador', agora considerado 'participador'.¹¹¹

Este conceito aponta para uma outra inscrição do estético, em que “experimentação e participação agenciam uma outra ordem do simbólico (o comportamento)” (FAVARETTO, 1989, p.25), visando não à criação de um “mundo estético”, pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano, nem simplesmente nele diluir as estruturas, mas transformar os participantes”, (FAVARETTO, 1989, p.80), “proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”, visando com isso “desalienar o indivíduo” a fim de “torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social”. (OITICICA, 1986, p.103)

Os documentos no catálogo da Bienal (LAGNADO e PEDROSA, 2006b) seguem descrevendo seu “programa ambiental” (p.22-25), o projeto dos penetráveis (p.32,33), apresentando fotos de maquetes e desenhos dos penetráveis (p.36-40; 45-46), realizando a síntese do Projeto 3, percorrendo sobre as possibilidades dos

¹¹⁰ Disponível em: < <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrable>> Acesso em 12 dez. 2017.

¹¹¹ Hélio Oiticica. Posição e programa. Subterranean Tropicalia Projects courtesy. projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. In: LAGNADO, L. e PEDROSA, A. 27ª Bienal de São Paulo: Como viver Junto. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006, p.22

Figura 20 - Representação de fac-símile de documento de Hélio Oiticica no catálogo da 27ª Bienal

participantes, e a ideia de performance e circulação (p.41-42) e mostrando documento do Projeto Tropicália (p.43-44) e documento sobre o PN16 ou PN NADA - concebido em 1971 para a Praça da República - SP (p.47-49).

Questionada sobre a ausência de obras de Oiticica no Pavilhão da Bienal, Lisette afirmou:

Não me parece necessário ter obras de Oiticica. Ele está mais do que visto, tanto aqui como no Exterior. Já não é o caso de Broodthaers, artista cujas operações conceituais são usadas por vários artistas contemporâneos sem uma devida atenção à matriz. E trata-se uma matriz muito rica! Está na hora de ser apresentado - dentro de uma linhagem que vem de Duchamp, mas que interpela o museu com maior precisão. Toda Bienal tem, digamos, seus "artistas da hora". Compreendo com isto saber pegar o espírito que está no ar e traduzí-lo. Houve uma época em que teria sido ultra-necessário fazer uma bela mostra de Eva Hesse pois todo mundo aqui estava fazendo "evahesses" e ninguém atentava para especificidades desta obra, além de uma semelhança formal. Passamos desta fase. Nosso paradigma hoje se encontra, segundo meu diagnóstico visitando ateliês, entre Broodthaers e Matta-Clark. (LAGNADO, 2005c, s.p.)

Tal diagnóstico sobre Broodthaers já constava no Anteprojeto de Lagnado, onde ela explica que o bloco foi ironicamente intitulado "Marcel, 30", "como se fosse um jovem artista" (LAGNADO, 2005a, p.15), dado o pouco conhecimento de sua obra no Brasil. E simplesmente "Marcel", como uma homenagem ao também Marcel, Duchamp, vanguarda em uma linhagem de artistas que questionaram a instituição museu.

Este núcleo da Bienal trouxe algumas obras representativas de Broodthaers em um diálogo com obras da contemporaneidade que contestam a noção de museu e público, ainda que com "abordagens diferenciadas em virtude de uma outra situação sócio-política, com outras configurações para o mercado de arte e as instituições museológicas." (LAGNADO, 2005a, p.15), como é tratado na presente dissertação mais adiante, no capítulo 3.2.1..

A outra figura importante para a curadoria mencionada por Lagnado na citação mais acima, o artista Gordon Matta-Clark, é lembrado especialmente pelo caráter construtivo e questionador de sua obra. A parte mais conhecida de sua produção compõe-se de cortes em edificações condenadas à demolição em áreas suburbanas

ou históricas de cidades diversas, como Nova York, Chicago, Englewood, Paris e Antuérpia, para citar as mais emblemáticas.

Por meio de suas ações Gordon Matta-Clark deliberadamente critica as concepções modernas de arquitetura e de vida, no que concerne à suas estruturas físicas e também valores morais, sociais, econômicos e culturais. Grande parte da obra de Matta-Clark pode ser interpretada como uma reação aos novos fenômenos de reestruturação urbana que marcaram as décadas de 1970/80, relevando as contradições do planejamento urbano e da construção da cidade capitalista. Para citar alguns exemplos, em *Splitting*, de 1974, ao cortar na metade uma casa que seria demolida no subúrbio de Englewood, Nova Jersey, em decorrência da especulação imobiliária, o artista refletiu sobre a expansão dos subúrbios norte americanos segregados dos centros das cidades, além de colocar em questão o ideal burguês de privacidade e o modelo da família patriarcal. Em *Reality Properties: Fake Estates*, também de 1974, Matta-Clark comprou pequenos lotes residuais leiloados pela prefeitura de Nova York, muitos dos quais inacessíveis e decorrentes do parcelamento dos lotes urbanos. De posse dos documentos de propriedade, os combinou com fotografias dos locais e mapas, realizando um comentário sobre a irracionalidade da demarcação da propriedade. A noção da arbitrariedade da propriedade privada está presente ainda em *Garbage Wall* (1970), em que o artista apropriou-se de elementos descartados pelo capitalismo para transforma-los em abrigos para moradores de rua.

O Anteprojeto de Lagnado indica que alguns tópicos passíveis de serem abordados em relação à obra de Matta-Clark - e de outros artistas que estabelecessem diálogos de afinidades e diferenças com ele – são: “o Ambiental de Matta-Clark: da arquitetura ao urbanismo;/ a paisagem não-naturalista (*landscape*) como tópos;/ conceitos antropológicos de lugar e não-lugar; site/non-site;/ a crítica à verticalização das cidades.” (LAGNADO, 2005a, p.11). Ao falar de “ambiental” na obra de Matta-Clark, percebe-se um desejo de aproximação com Oiticica.

Figura 22 - Splittingm, Gordon Matta-Clark, 1974.

Fonte: Revista Usina¹¹²

Figura 23 - “Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42”, de Gordon Matta-Clark, 1974 (montagem póstuma, 1992).

Fonte: Guggenheim¹¹³

¹¹² Disponível em: < <https://revistausina.com/2016/12/25/gordon-matta-clark-splitting-e-fotomontagens/> > Acesso em 26 fev. 2018.

Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark se conheceram em Nova York nos anos 70 e apesar de não existirem muitos dados a respeito de seu convívio, é notória a proximidade com que viviam, frequentando os mesmos espaços.¹¹⁴ Para além dessa proximidade física entre os artistas, conceitualmente eles compartilham afinidades, como indicado por André Leal em sua dissertação de mestrado¹¹⁵ de 2015, demonstrando o caráter precursor de Lisette Lagnado ao sugerir aproximações entre estes autores dez anos antes, no Anteprojeto para a 27ª Bienal. De forma geral, Leal destaca a crítica ao modernismo e a atenção ao espaço urbano presente na obra de Matta-Clark e de Oiticica. Tais elementos podem ser identificados nos trabalhos de Oiticica já nos anos 1960, mas se adensam na década de 1970, quando Hélio viveu na cidade de Nova York. A título de exemplo, é notória a fricção que ocorreu em 1967 entre o prédio modernista projetado por Affonso Reidy, o MAM-RJ, e o labirinto Tropicália, instalação de Hélio Oiticica que mimetizava dentro do museu a arquitetura das favelas, chocando-se com o conceito moderno de cubo branco. Para apreciar a obra o público tinha que atravessar um ambiente formado por um labirinto que contava com dois penetráveis denominados “PN2 - A pureza é um mito” e “PN3 – Imagético”. Os penetráveis eram estruturas de madeira, sem teto, com chão de areia e pedras e contavam com vários estímulos sensoriais, pássaros vivos, plantas tropicais e papéis com poemas. No final do percurso, o espectador encontrava um aparelho de televisão ligado, símbolo da massificação alienante que a mídia brasileira proporciona à população brasileira. Em PN2, a frase "A pureza é um mito", escrita no alto de uma parede remetia tanto à defesa de uma cultura miscigenada quanto à impossibilidade de a arte manter-se "pura", ou seja, desvinculada de questões político-sociais, como preconizava uma autonomia da arte moderna.

Após sua estada em Nova York, as questões urbanas aparecem de forma mais latente em Oiticica, que elabora *Delirium Ambulatorium* (1978), coletando pedaços de asfalto e calçada da avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, que passava por obras de ampliação e adequação para a construção do metrô sob a via; e

¹¹³ Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/5210>> Acesso em 14 jan., 2018.

¹¹⁴ Cf. LEAL, André. Cruzamentos entre Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark: das neovanguardas ao "contemporâneo". Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 30, dezembro de 2015.

¹¹⁵ Cf. LEAL, André. Espaço-corpo, ambiente-experiência: Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark – genealogias do 'contemporâneo'. Rio de Janeiro: UFRJ [dissertação de mestrado], 2015. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/27/teses/831753.pdf>>

também a performance *Caju-Kleemania* - Acontecimento poético urbano (1979)¹¹⁶ que organizou no bairro carioca do Caju, em 1979, uma área próxima ao Porto do Rio de Janeiro que havia sido parte de um bairro Imperial e que então era apenas um terreno baldio e depósito de lixo.

A transformação do papel do público é outra chave para se compreender o trabalho de ambos os artistas. Se Oiticica teorizou amplamente a questão da participação do observador tornado participante na fruição da obra de arte, Matta-Clark também subverteu os modos de apreensão dos objetos arquitetônicos, colocando "o público dentro da obra de arte, de tal modo que já não se tratava de parar diante da obra, mas sim de deslocar-se para ou com ela", como afirma Jane Crawford. (CRAWFORD, 2010, p.54 *apud* LEAL, 2015, p.28)

A "participação" é, portanto, um conceito que perpassa a obra de uma série de artistas que são chave para compreender a exposição da 27ª Bienal. Lisette declara que:

¹¹⁶ Nesta performance o artista executou o "Contra-Bólido" cujo subtítulo é "Devolver a terra à Terra". Guy Brett nos conta: "(...) Em resposta à crescente institucionalização da arte no Brasil e a sua integração ao sistema artístico internacional (simbolizado por edições como a Bienal de São Paulo), Hélio reuniu um grupo de artistas para "o primeiro evento Urbano-poético". Chamou-o Kleemania em homenagem a Paul Klee, artista que, na ocasião, assumiria renovada importância para ele em razão de sua proposição de que "a criatividade está ao alcance da mão"- seria o título também um trocadilho com cleptomania? O evento ocorreu no Caju, em uma área próxima ao porto do Rio de Janeiro, que havia sido parte de um bairro Imperial português e que então era apenas um terreno baldio e depósito de lixo. Os artistas e amigos do grupo ajudaram uns aos outros na execução de suas obras. Hélio pediu que um saco de terra negra, trazido de outro local, fosse despejado em uma moldura de madeira retangular sem fundo, diretamente sobre uma pequena clareira. Quando a moldura foi removida, a Terra ficou lá, na Terra.

A pequena cerimônia Deve ter sido algo desconcertante aos transeuntes. ao contrário de outras obras de Hélio, como os Penetráveis e os Parangolés, que atraíram as pessoas para dentro, como participantes ou com espectadores, Contra-Bólido foi uma espécie de ato interno de negação crítica e de afirmação da Lógica de sua própria obra, para renovar sua relação com o mundo de modo geral. Como em Bólido-vidro e Bólido Caixa, de meados dos anos 1960, Hélio tentou dar a uma quantidade de terra (ou pigmento, conchas ou outro material) uma nova presença como parte da continuidade da Terra, do mundo e do Cosmos, por meio da ação contraditória e removê-la e de isolá-la em um recipiente como uma espécie de núcleo ou centro de energia. Inevitavelmente, devido a nossa cultura de consumo, com o passar do tempo esses Bólides começaram a perder a eficácia como ato e a assumir o caráter fixo e inerte de um objeto. A contradição da contradição, portanto, seria devolver a terra removida da Terra de volta para a Terra, a fim de reanimar o sentido de continuidade. O objeto material era o mínimo necessário para registrá-la como arte conceitual; não era o objeto que estava em jogo. O velho Bólido foi enterrado e um novo surgiu. A metáfora da renovação foi ampliada de forma implícita pelo Bólido, por deixar a altamente valorizada galeria ou museu e voltar, de maneira fecunda, para a Terra em sua mais abandonada e menos valorizada aparência." (BRETT, 2005, p.70-71)

(...) Eu havia detectado que, desde os anos 1990, muitos artistas (Rirkrit Tiravanija é apenas um entre muitos) estavam fazendo exatamente o que Oiticica preconizou a respeito da “participação”. Só que Oiticica não pertence à bibliografia eurocêntrica. Então, a ideia inicial era trabalhar com os manuscritos de Oiticica como uma “teoria da arte” [...]. O “Programa ambiental” de Oiticica foi escolhido como paradigma conceitual da 27ª BSP com o objetivo de ativar seu repertório como propositor, para demonstrar que sua experimentalidade deveria ser reconhecida como “programa” político, além de estético. Nicolas Bourriaud formaliza sua gestão no Palais de Tokyo sem incluir Oiticica. Ora, a bem da verdade, o “Programa ambiental” de Oiticica é político, em contraponto à chamada “estética relacional”, formulada por Bourriaud. Oiticica nunca usa as palavras “interatividade” nem “relacional” (termo que Lygia Clark trabalha intensamente); para ele, a participação é ambiental. Pensei em um dispositivo apto a inverter a mão das influências: os milhares de manuscritos de Oiticica formam um platô muito atual para acompanhar os fenômenos da cultura e suas investidas no campo social e antropológico. (LAGNADO *apud* SPRICIGO, 2008, p.153)

Nota-se uma afinidade de Lagnado com temáticas, autores e modos de pensar exposições presentes no cenário artístico internacional que ainda eram pouco conhecidos no Brasil. Os escritos a respeito da estética relacional de Nicolas Bourriaud, convidado para participar dos seminários da 27ª Bienal, por exemplo, ainda eram poucos difundidos no Brasil, bem como artistas consolidados na Europa, a exemplo de Dominique González-Foster, Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn que “foram apresentados na Bienal com ares de novidade” (SPRICIGO, 2009, p.154). –

Nota-se ainda na declaração de Lisette, uma crítica à perspectiva eurocêntrica. Da mesma forma como Bourriaud não incluiu Oiticica em sua bibliografia, diversas exposições internacionais ignoravam toda uma produção dita “periférica” em relação aos centros artísticos europeus e norte-americanos; ou ainda exotificavam esta produção.

No texto que escreveu para a Revista *Afterall* sobre a 24ª Bienal, Lisette (2015a) discorre sobre algumas exposições problematizando a presença de artistas de fora dos grandes centros hegemônicos artísticos, incluindo brasileiros. Ela cita a emblemática “*Magician de la Terre*”, no Centro Georges Pompidou e no *Grand Halle de la Villette* em Paris em 1989 no qual o curador Jean-Hubert Martin selecionou Meireles, Ronaldo Rego e Mestre Didi do Brasil como “magos” ao invés de artistas (LAGNADO, 2015a, p.40); e a exposição “*Art in Latin America: the modern era, 1820-1980*” (1989) na *London Hayward Gallery*, dirigida pelo curador Dawn Ades,

quem posteriormente reconheceu a designação “américa latina” como sendo uma unidade irreal em termos de uma designação cultural e política¹¹⁷, admitindo ter chamado uma designação geográfica como fator comum ao invés de explorar as especificidades de cada país ou região (LAGNADO, 2015a, p.40). De forma crítica mas mais positiva aparecem a mostra “*America: Bride of the Sun- 500 Years of Latin America and the Low Countries*” (1992) [América: noiva do Sol, 500 anos de América Latina e os países baixos], sediada pelo Royal Museum of fine Arts na Antuérpia, em que os curadores Paul Vandebroek e Catherine de Zegher esforçaram-se em desconstruir algumas narrativas históricas e clichês desde a alegada descoberta das Américas pelos colonizadores espanhóis (LAGNADO, 2015a, p.41); e “Cartografias”, projeto iniciado por Ivo Mesquita que aborda as dificuldades de institucionalização da arte latino-americana e alimenta a crença na viagem como uma experiência transformadora para o curador, como se a observação estabelecida pelo viajante pudessem suspender o seu sistema de referência. (LAGNADO, 2015a, p.42).

Catherine de Zegher, diretora do Museu de Belas Artes de Gent, na Bélgica, afirmou “não ser capaz de produzir um discurso igualitário é parte inseparável do método de viagens de pesquisa” (LAGNADO, 2015a, p.42), declarando que somente o fato de se estar na posição de curador do “centro” que visita a “periferia” já mostra, mesmo que involuntariamente, a “não declarada noção da superioridade européia” (BUNCHLOH e ZEGHER, 1991, p.232 *apud* LAGNADO, 2015a, p.42). Esta resposta ilumina o lugar do curador no contexto de arte globalizado, dentro de uma hierarquia estabelecida e com a responsabilidade de decidir o que merece “estar no mapa global”, constituindo uma relação de poder.

O crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, membro chave da equipe curatorial das três primeiras Bienais de Havana, declarou que a América Latina e a África eram ‘invenções coloniais a serem reinventadas’ (in: LAGNADO, 2015a, p.44). Esta liberdade experimental imbuída de responsabilidade representacional alimentou a 27ª. Bienal, para a qual Lagnado deliberadamente escolheu uma perspectiva brasileira para conceituar a exposição ao selecionar os manuscritos de Oitica

¹¹⁷ O catálogo que afirma uma estética latino americana que dá ênfase nos artistas mexicanos Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, Diego Rivera e Joaquín Torrez-García.

“como uma ‘teoria da arte’”, mas o aliou a autores estrangeiros – Barthes e Broodthaers -, estabelecendo um diálogo transversal entre a “participação” em arte e os escritos filosóficos de Barthes.¹¹⁸

Postura semelhante pode ser encontrada nas escolhas de autores para conceituar a 24ª Bienal de São Paulo, exposição que serviu de referência à Lisette¹¹⁹. Herkenhoff uniu o brasileiro Oswald de Andrade com seu Manifesto Antropófago à Lyotard. Ao perguntar-se retoricamente que lugar haveria para Lyotard na reafirmação de uma identidade nacional brasileira, Lisette Lagnado respondeu que a visão de Lyotard sobre o pós-modernismo, na sua crítica às grandes narrativas da modernidade Européia - como aquelas dadas por Hegel e Kant - pode ser lida como uma manifestação da crise da perspectiva eurocêntrica (LAGNADO, 2015a, p.29). A

¹¹⁸ A primeira vista isto pode parecer anacrônico, mas a teoria francesa, da qual Barthes faz parte, fomentou o curso analítico de grande parte da arte conceitual (WOOD, 2002, p.64), na figura de artistas como Joseph Beuys, Barbara Kruger e Jasper Johns. Paul Wood descreve como o início da década de 1970

testemunhou, de um lado, o início do impacto exercido pela teoria francesa sobre os estudos culturais de língua inglesa. Não será exagero afirmar que formas de análise devedoras da teoria lingüística de Ferdinand de Saussure, por meio da obra de Roland Barthes, tornaram-se dominantes em toda a esfera das artes. A terminologia de "significantes" e "significados", "signos", "semiótica" (e, mais tarde, um sem número de outros termos, que cobriam da "desconstrução" à "diferença") tornou-se a língua franca do debate cultural. Essa é uma época que testemunhou também o surgimento de uma tendência ao sociologismo que implicava uma mudança no foco de interesse do "texto" para o "contexto". Desse modo, a história da arte articula uma crítica em relação ao foco exclusivo do modernismo no efeito visual da obra de arte. (WOOD, 2002, p.52)

A arte conceitual por sua vez, teve seu auge na Europa e nos Estados Unidos durante a década de 1970 e foi uma espécie de reação ao formalismo da arte, principalmente europeia, da década de 1960. Vários elementos da arte conceitual chegaram ao Brasil nas décadas de 1970 e 1980. Neste contexto, estes elementos podem ser observados, principalmente, nas instalações artísticas e obras de arte de Lygia Clark, Cildo Meireles, Iole de Freias, Amílcar de Castro e Hélio Oiticica.

¹¹⁹ A referência é explícita na passagem do catálogo da 27ª Bienal: “Oititica foi escolhido como paradigma conceitual da 27ª Bienal com o objetivo de cumprir dois desafios: demonstrar que é possível ativar seu repertório sem passar pelo 'artista' e sim pelo 'propositor'; demonstrar que a experimentalidade brasileira pretendia ir além do horizonte 'interativo', fomentando as transformações visíveis na arte feita agora. Assim como o 'Manifesto antropófago' de Oswald de Andrade de 1928 serviu de dispositivo para a 24ª. Bienal, invertendo a mão das influências, os milhares de manuscritos de Oititica ganham estatuto de documentos teórico-práticos, patamar de estranha atualidade para acompanhar os fenômenos da cultura, abrangendo poesia, teatro, música, dança, performance, cinema e televisão. Oititica estava procurando reunir uma série de elementos para dar sentido a sua mais importante investida: liquidar a representação para superar o modelo de exposições. É por isso que, desde o início, a estratégia de Marcel Broodthaers, inventor do *Musée d'Art Moderne, Département de Aigles* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias], não poderia ficar ausente desse debate.” (LAGNADO e PEDROSA, 2006b, p.55)

perspectiva eurocêntrica é enfaticamente rejeitada pelo curador Herkenhoff, localizando os problemas que levanta em sua Bienal no legado colonial.¹²⁰

A estratégia é semelhante também na escolha do tipo de texto selecionado. Tanto “O Manifesto Antropófago” quanto os textos de Oiticica selecionados para o catálogo da Bienal (LAGNADO e PEDROSA, 2006b) possuem o tom próprio do manifesto: caráter persuasivo, propondo-se declarar publicamente princípios específicos e chamar a atenção do público, incitando-o à ação no sentido da completa reorientação do campo cultural.

O gênero manifesto passou a ser considerado uma das “formas textuais mais características da modernidade”, tendo se transformado em ferramenta no campo da literatura e as artes plásticas como um “instrumento de ação e de vivência estética”. (BORTULUCCE, 2015, p.7) Isso se deve ao fato de que “na transição do século XIX para o XX o manifesto tornou-se parte integrante da poética de diversas escolas artísticas e literárias que surgiam, representando suas ideias e seus objetivos, destacando-as de outros grupos”. (BORTULUCCE, 2015, p.7) A modernidade presenciou a perda do status autônomo da arte, comparando-se a uma mercadoria. O artista perdeu seu lugar na sociedade como era definido, o que gera uma crescente desarticulação entre ele, seu público e as instituições sociais. O manifesto devolveria este halo, promovendo a diferenciação da produção cultural de outros domínios sociais e legitimando sua autonomia ao mesmo tempo em que funciona como uma espécie de ponte entre o domínio criativo e os locais de mediação e recepção das obras artísticas.

(...) a integração do termo militar “vanguarda” no campo da literatura e das artes levou à emergência do manifesto estético, que acabou por tornar-se a forma discursiva das vanguardas *par excellence*, pois ele vê a si próprio como a vanguarda do discurso, a inovação mais recente, a coragem do diferente, em suma, o novo. (BORTULUCCE, 2015, p.8)

¹²⁰ Lisette aponta que muitos departamentos de artes nas universidades brasileiras alinham a 24ª Bienal com os estudos multiculturais, ao invés, por exemplo, de alinhá-la com os estudos pós-coloniais. Isto demonstraria que o debate ainda estava imaturo, pois a ideologia multiculturalista é estruturada em sistemas de classificação étnica desenvolvido pela sociedade norte-americana, em uma perspectiva vinda dos centros hegemônicos que Herkenhoff claramente rejeita. (LAGNADO, 2015a, p.44).

Oswald de Andrade, Hélio Oiticica, e a sua maneira, Paulo Herkenhoff e Lisette Lagnado vêem a si mesmo como a vanguarda - artística nos primeiros, curatorial nos segundos, ao se apropriar do discurso vanguardista destes artistas.

Um dos textos de Oiticica em que fica mais explícita a forma manifesto está presente no material de formação dos mediadores da 27ª Bienal, denominado “Programa de Monitoria”. Este é um texto de 1970 intitulado “Brasil Diarréia”. Nele Hélio critica de forma contundente um processo de diluição do "caráter" brasileiro e exige que se assuma uma posição crítica. Ele diagnostica um "policiamento" cultural feito pelas instituições – a época é de ditadura militar – e verifica uma “urgência” em criar uma "linguagem-Brasil”. Tal como Oswald de Andrade, Hélio falava sobre a consolidação de uma identidade nacional, mas atento às condicionantes de seu tempo. Oiticica inicia declarando:

O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino de *modernidade* no Brasil, pede a criação de uma linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academicismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao “sério” (OITICICA, 1970, p.1 in Fundação Bienal, 2006, p.43)

A passagem “o conceitual submeter-se ao fenômeno vivo” faz referência às teorias – políticas, sociológicas, etc. – e também à arte conceitual, que deveria estar imersa na vida, na realidade. O artista clama por “derrubar as defesas que nos impedem de ver ‘como’ é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente”. Com isso, para Hélio, “posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo- linguagem-comportamento” (OITICICA, 1970, p.1 in Fundação Bienal, 2006, p.143).

O artista exige a reformulação dos problemas locais dentro de um contexto “universal”, onde a questão do consumo ocuparia um lugar “inalienável”: “*consumir o consumo*” seria parte da formulação de uma nova linguagem. Tangencia ainda com isso, o problema da "cultura de exportação", afirmando que não deveria “deixar-se levar por julgamentos moralistas e reacionários de que estamos sendo invadidos por culturas estrangeiras”. Isso se deve ao fato de que Hélio considera que “os processos são globais”, sendo impossível alienar-se de um contexto de globalização e de consumo.

Este discurso pode ser aplicado na própria posição da curadoria de Lisette e equipe naquele momento em que a Fundação Bienal clama por uma proposta que se insira em um cenário global. Responder a esse pedido implica, tal como Oiticica recomenda, em uma posição crítica com “inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, (...) já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades” (OITICICA, 1970, p.1 in Fundação Bienal, 2006, p.143).

“A curadoria é um enunciado ancorado em uma ramificação de empenhos de diversas ordens: artísticas, econômicas, sociais, éticas e políticas” (LAGNADO, 2015b, p.89). A seguir é investigada a maneira como este enunciado consubstancia-se em exposição, explorando os agentes da equipe curatorial da 27ª Bienal e como se relacionaram e os dispositivos utilizados pela curadoria para amplificar o público, a compreensão e o debate sobre a exposição.

3.1.2. Os curadores e a curadoria colaborativa

No ensaio “*From Museum curator to Exhibition Auteur*” (1989), os sociólogos franceses Nathalie Heinich e Michael Pollak argumentam que o papel do curador mudou de uma profissão despersonalizada, cujas tarefas eram “assegurar a herança, enriquecer coleções, pesquisar e exibir” (HEINICH e POLLAK, 1996, p.168), para uma posição que permite certa personalização, assegurada pela singularidade que se pode imprimir ao modo como se apresenta as obras ao público. A exposição se tornou central para a figura do curador. Isto teria ocorrido, de acordo com os autores, devido a uma série de fatores, como o aumento no número de exposições em museus – especialmente o aumento do “fenômeno” das exposições temporárias – a diversificação de disciplinas que podem ser exibidas (artísticas, científicas, técnicas e industriais) e a crescente especialização das exposições feitas por instituições culturais, que podem ser monográficas, históricas, geográficas, temáticas ou enciclopédicas. Este último tipo, as temáticas ou enciclopédicas, “é

particularmente relevante, pois reforça o papel e a especificidade da função de curadoria em relação à posição do curador.” ¹²¹ (HEINICH e POLLAK, 1996, p.169).

Neste ponto pode-se fazer a distinção entre simplesmente organizar uma exposição e o ato da curadoria. De acordo com Terry Smith:

“Curar” é “negócio, como sempre” em termos de reunir uma exposição, organizando uma comissão, programar uma forma de seleção, etc. “A curadoria” vai mais longe, implicando uma metodologia na qual a arte é o ponto de partida, mas então a situa em relação a contextos específicos, tempos e perguntas, a fim de desafiar o *status quo*. E o faz a partir de vários cargos, como o de curador, um editor, um educador, uma pessoa do setor de comunicação e assim por diante.¹²² (SMITH, 2012, Edição do Kindle, Posição 524)

Para Heinich e Pollak a curadoria estaria identificada com novas funções que compõem “um papel administrativo ampliado”, que se identifica com a determinação de um quadro conceitual, a seleção de colaboradores especializados de várias disciplinas, a direção de equipes de trabalho, a consulta a um arquiteto, a assunção de uma posição formal em termos de apresentação, a organização e publicação de catálogos enciclopédicos, etc. (HEINICH e POLLAK, 1996, p.169).

Estas competências de um “papel administrativo ampliado” aparecem nos critérios de seleção do curador da 27ª Bienal junto a uma destacada valorização da experiência dos curadores, e com isso, de seu capital cultural e simbólico¹²³, com a reputação e prestígio que o curador detém dentro do campo artístico e curatorial. Este é um índice do papel cada vez mais promocional que o curador assume,

¹²¹ Do original: “This last type (...) is particularly relevant here in that it reinforces the role and specificity of the function of curatorship in relation to the position of the curator.” (HEINICH e POLLAK, 1996, p.168)

¹²² Do original: “‘Curating’ is ‘business as usual’ in terms of putting together an exhibition, organizing a commission, programming a screening series, etcetera.” “The curatorial” goes further, implying a methodology that takes art as its starting point, but then situates it in relation to specific contexts, times, and questions in order to challenge the status quo. And it does so from various positions, such as that of curator, an editor, an educator, a communications person, and so on.” (SMITH, 2012. Edição do Kindle, Posição 524).

¹²³ Para Bourdieu, “a posição de um determinado agente no espaço social pode assim ser definida pela posição que ele ocupa nos diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que atuam em cada um deles, seja, sobretudo, o capital econômico - nas suas diferentes espécies-, o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc. que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital.” (BOURDIEU, 2005, p.134-135)

inseridos que está dentro de uma economia da cultura global. A carta-convite informa que o conselho curatorial levaria em conta os seguintes atributos:

- Ter tido experiência curatorial em exposições complexas
- Formação acadêmica sólida
- Ter demonstrado criatividade e qualidade em seu trabalho curatorial
- Dedicção à tarefa assumida
- Ampla compreensão e familiaridade com arte contemporânea (no Brasil e no exterior)
- Olhar crítico e densidade intelectual na reflexão da produção contemporânea atual e no futuro
- Capacidade de elaborar conceitos, no discurso escrito e oralmente
- Disponibilidade de tempo e capacidade de estar presente e participar ativamente da montagem da exposição
- Experiência com trabalho em equipe
- Flexibilidade para atender às necessidades e aos interesses da Diretoria da FBSP
- Respeitar orçamentos e prazos/ ter tido experiência com gestão cultural
- Oferecer salários compatíveis com o orçamento da Bienal (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2005b, p.2)

Neste contexto, Lisette Lagnado¹²⁴ (Kinshasa, Zaïre, República Democrática do Congo, 1961) não foi escolha “óbvia” para dirigir a 27ª Bienal, apesar de respeitada no sistema das artes¹²⁵ (CYPRIANO, 2015). Hoje ela é reconhecida por curar exposições como “*Desvíos de la deriva: Experiências, Travessias e Morfologias*” (2011), no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid e por sua atuação na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage¹²⁶, no Rio de Janeiro. No entanto, à época do convite da Fundação Bienal, sua atuação em exposições internacionais restringia-se a uma sala dedicada a Iberê Camargo que organizou para a II Bienal do Mercosul, em 1999.

Nascida no Congo, Lagnado radicou-se no Brasil em 1974, estudou jornalismo na PUC-SP, defendeu mestrado em Comunicação e Semiótica na mesma instituição e é doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2003). Sua primeira curadoria “A presença do ready-made”, (1993), no MAM, foi eleita a melhor

¹²⁴ Fonte: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoal/lisette-lagnado>

¹²⁵

¹²⁶ Lisette Lagnado foi diretora entre 2014 e 2017 e Curadora de ensino e Programas Públicos entre março e dezembro de 2017 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, além de ter coordenado a pós-graduação em Práticas Curatoriais e Gestão Cultural da Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, de 2007 a 2012. Também atuou em diversos Conselhos (MAM-SP e Prêmio Deutsche Bank Urban Age), tem artigos em revistas internacionais (*Art Nexus*, *Lapiz*, *Third Text*, *Parachute*, entre outras) e escreveu o prefácio para a tradução em português do livro *Os papéis de Picasso*, de Rosalind Krauss (Iluminuras).

exposição do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. Destacam-se no início de sua carreira a catalogação da obra de Leonilson (1957-1993), que resultou na mostra “São Tantas as Verdades” (1995) junto ao livro homônimo, e a organização, catalogação e disponibilização pública dos manuscritos de Hélio Oiticica (Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural), entre 1999 e 2002, objeto de sua tese de doutorado (2003). Foi co-curadora da mostra Antártica Artes com a Folha (1996), trabalho de prospecção e mapeamento de ampla repercussão no Brasil e no exterior, e atuou no projeto Rumos Itaú Cultural (2005 e 2006). Na década de 1980 foi editora das revistas “Arte em São Paulo” e “Galeria”, além de redatora e crítica de arte do jornal Folha de S. Paulo. Entre 2001 e 2010 foi ainda co-editora da revista cultural eletrônica *Trópico*, publicada pelo UOL, a qual participou da “Documenta 12 magazines” (Kassel, Alemanha) em 2007.

Já o currículo dos co-curadores que Lisette incluiu em sua equipe curatorial invariavelmente apresentava participações em outras exposições internacionais e experiência com curadorias colaborativas, além de formações sólidas em história da arte, crítica de arte e/ou gestão cultural. São eles:

Adriano Pedrosa¹²⁷ (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1965), que é desde 2014 o diretor artístico do MASP, responsável por trazer de volta os cavaletes de concreto e vidro de Lina Bo Bardi para expor a coleção permanente do museu, retornando a uma expografia bastante semelhante à original concebida por Lina, dentro de um plano de recuperação institucional do museu. Recentemente ele também curou a exposição “Histórias Mestiças” (2014) no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, junto a Lilian Schwartz.

Com graduação em Direito pela UERJ e em Economia pela PUC-RJ, além de pós-graduação em artes plásticas e crítica de arte (1992-1995) pelo Instituto de Artes da California, em Valência (EUA), Pedrosa tinha já à época da escolha dos curadores para a 27ª Bienal, experiências curatoriais nos Estados Unidos, México e Espanha. No Brasil foi curador de numerosas exposições como a 24ª Bienal de São Paulo (1998), atuando como co-curador junto a Paulo Herkenhoff; além de atuar como

¹²⁷ Fonte: <http://www.iea.usp.br/en/persons/speakers/adriano-pedrosa>

editor das publicações nesta edição; e a 12ª Mostra de Gravuras de Curitiba e de exposições no MAP - Museu de Arte da Pampulha, quando exerceu o cargo de curador-chefe entre 2001 e 2003, implementando a Bolsa Pampulha, projeto inovador que substitui o Salão de Arte organizado pela instituição desde sua fundação. Foi curador do InSite_2005 (Museu de Arte de *San Diego* e Centro Cultural Tijuana, 2005).

Cristina Freire¹²⁸ é atualmente professora titular e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAS-USP) e docente do Programa de Pós-Graduação interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo além de coordenadora do GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu – CNPq.

Quando foi convidada por Lisette a integrar a equipe curatorial da 27ª Bienal, era então da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do MAC-USP (2005 e 2006-2010). Ela coordenava o Projeto Temático “Lugares e modos críticos da arte contemporânea nos Museus”, uma pesquisa comparativa sobre arte conceitual na América Latina e no Leste Europeu, com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. Esta pesquisa mostrou-se frutífera para sua atuação como co-curadora da 27ª Bienal, pois muitos de seus contatos com artistas do Leste Europeu foram utilizados para as viagens de pesquisa nesta parte do mundo.

Freire era já doutora (1995) e mestre (1990) pelo Instituto de Psicologia da USP, além de possuir o mestrado em Gestão de Museus e Galerias pela *The City University* de Londres (1996). Sua produção é prolífica nos temas arte conceitual, exposições de arte e arte e cidade, tendo já antes da 27ª Bienal publicado os livros “Além dos Mapas: Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo” (ed. Annablume, 1997) - advindo de sua tese de doutorado, e “Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu” (ed. Iluminuras, 1999). Após 2006 publicou também “Arte Conceitual”, (ed. Jorge Zahar Editor, 2006), “Paulo Bruscky. Arte, Arquivo e Utopia”

¹²⁸ Fonte: Currículo Lattes. In: <http://lattes.cnpq.br/8576165544879155>

(ed. CEPE, 2007) e “Walter Zanini: Escrituras Críticas” (ed. Annablume/MAC USP, 2013).

José Roca¹²⁹ é um crítico de arte e curador colombiano, que mora em Bogotá. Tem graduação em arquitetura pela *Universidad Nacional de Colombia* (1987), mestrado em Design e Gestão de Edificações Culturais pela *Ecole d'Architecture Paris-Villemin* (1993), e especialização em Estudos Críticos pela *Whitney Independent Study Program* de Nova York (2001-2002). Atualmente é diretor artístico da *FLORA ars + natura*, espaço independente de arte contemporânea em Bogotá e curador da coleção LARA (Latin American Roaming Art). Foi também conselheiro da Fundação Iberê Camargo.¹³⁰

Antes de ser convidado para integrar a curadoria da 27ª Bienal de São Paulo Roca foi co-curador da Trienal Poligráfica em San Juan, Porto Rico (2004), e curador de importantes exposições individuais com foco no trabalho de artistas como Oscar Munoz, Antoni Muntadas, Eugenio Dittborn, Regina Silveira e Julio Alpuy, entre outros.

Também fez parte do VOTI (*The Union of the Imaginary*), um fórum online para discussão sobre a prática curatorial de arte contemporânea. Fundado em 1998 - muito antes de tais fóruns serem comuns - ele reunia muitos curadores que estão entre os profissionais de museus mais proeminentes de hoje. Entre os participantes estavam Carlos Basualdo, Daniel Birnbaum, Francesco Bonami, Carolyn Christov-Bakargiev, Jordan Crandall, Okwui Enwezor, Charles Esche, Bettina Funcke, Hou Hanru, Susan Hapgood, Jens Hoffmann, Cornelia Lauf, Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Vasif Kortun, Nancy Spector e Rosa Martínez.

¹²⁹ Fonte: <https://joseroca1962.wordpress.com/>

¹³⁰ Outras experiências incluem a coordenação de exposições no Departamento de Arquitetura do Museu de Arte Moderna de Bogotá (1984-1987); designer de exposição na Biblioteca Luis Ángel Arango, em Bogotá (1990-1992); assistente de Jean Dethier, curador da exposição “*La Ville. Art et Architecture*” (1993-1994) no Centro Georges Pompidou em Paris; Organizador do Simpósio “Traveling/Collecting/Exhibiting: the Museum of Modern Art and Latin American Art” (2003) no MoMa de Nova York e Whitney-Lauder Curatorial Fellow do Instituto de Arte Contemporânea da Filadélfia (2002-2003). Fonte: < <https://joseroca1962.wordpress.com/>

Após a sua participação na Bienal de São Paulo foi co-curador do Encontro de Medellín MDE07 (2007); curador adjunto de arte latino-americana da Tate Gallery, em Londres (2012-2015); diretor artístico da Philagrafika 2010, na Filadélfia (EUA) e curador-chefe da 8ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre em 2011. Além de ter dirigido o programa artístico do Banco de La República, em Bogotá, e integrado o Júri da 52ª Bienal de Veneza (2007)

Rosa Martínez¹³¹ (Sória, Espanha, 1955) é curadora, escritora e consultora de coleções de arte e mora em Barcelona, onde obteve seu diploma em História da Arte, na Universidade de Barcelona, em 1979. Em 1989 concluiu o Curso em Gestão de Instituições Artísticas e Culturais no Programa Avançado de Gestão, na ESADE, em Barcelona, em colaboração com a Faculdade de Administração Pública da Universidade de Nova York.

Martínez iniciou sua carreira profissional no campo da educação, assim como Cristina Freire, e foi organizadora e coordenadora dos programas de Arte e História nos Projetos de Promoção Social "La Caixa" em Barcelona (1977-1987). A partir de 1988, entretanto, iniciou uma prolífica carreira em curadoria, organizando inúmeras exposições solo e em grupo. Foi curadora ou co-curadora em inúmeras bienais internacionais, tais como a 51ª Bienal de Veneza, nomeada "*Always a Little Further*"; a 1ª Bienal de Moscou, em co-autoria com Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Nicolas Bourriaud, Iara Boubnova e Hans Ulrich Obrist; a Manifesta I, em 1996, sediada em Roterdã (Países Baixos), junto à Viktor Misiano, Katalin Neray, Hans Ulrich Obrist e Andrew Renton e a 5ª Bienal de Istambul: "*On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties*", na Turquia, em 1997.¹³²

¹³¹ Fonte: <http://www.rosamartinez.com>

¹³² Outras experiências incluem: diretora da Bienal de Barcelona e coordenadora da participação de Barcelona na Bienal Mediterrânea sediada em Bolonha (Itália), Salonica (Grécia), Marselha (França) e Tipasa (Argélia) (1988-1992); curadora da 3ª Bienal Internacional SITE Santa Fe Biennial (1999), em Santa Fé, no Novo México (EUA); curadora de "Friends and Neighbours", na Bienal EVA 2000, em Limerick na Irlanda; co-curadora de "Leaving the Island", a 2ª Bienal de Pusan (2000), no Metropolitan Art Museum of Pusan, na Coreia, em co-autoria com Young Chul Lee e Hou Hanru; consultora internacional da Trienal Echigo-Tsumari no Japão (2001-2003); Curadora do Pavilhão espanhol da Bienal de Veneza de 2003.

Desde a sua fundação (2004) até 2007 foi Conselheira-Chefe do Museu de Arte Moderna de Istambul, onde montou o programa de exposição, estabeleceu as diretrizes da coleção e organizou exposições relevantes e programas de vídeo. De 2007 a 2008 foi colaboradora do Museu Guggenheim Bilbao, atualizando sua coleção ao incluir jovens artistas bascos. Além de ter contribuído regularmente com ensaios para catálogos de artistas, periódicos e revistas especializadas, dos quais destacam-se *Le Monde Diplomatique* em espanhol, *Flash Art International*, *El País*, *Atlántica*, *Letra Internacional* e *La Guía del Ocio*.

Jochen Volz¹³³ (Braunschweig, Alemanha, 1971) é diretor geral da Pinacoteca de São Paulo desde maio de 2017. Foi Curador-Chefe de “Incerteza Viva”, a 32ª Bienal de São Paulo (2016), bem como curador do Pavilhão Brasileiro na 57ª Bienal de Veneza (2017). Foi também diretor de Programação da *Serpentine Gallerie*, em Londres, de 2012 a 2015; co-curador da seção internacional “*Fare Mondi*” na 53ª Bienal de Veneza (2009), junto a Daniel Birnbaum; e co-curador da 1ª Trienal de Aichi, em Nagoya, Japão (2010); e desde 2004 foi curador no Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, atuando como diretor geral de 2005 a 2007 e diretor artístico entre 2007 e 2012.¹³⁴ Além de escrever como crítico em revistas, a exemplo de Frieze, de quem é colaborador.

Antes de atuar como curador especial na 27ª Bienal de São Paulo, além de trabalhar no Instituto Inhotim, Volz foi curador do Portikus, em Frankfurt, Alemanha (2001 a 2004), contexto no qual organizou mostras individuais de inúmeros artistas contemporâneos, tais como Cildo Meireles, Dominique Gonzalez-Foerster, Gilbert & George, Janet Cardiff, Jason Rhoades, Pascale Marthine Tayou, Philippe Parreno, Renée Green, Rirkrit Tiravanija, Rivane Neuenschwander, Simon Starling, Michael Elmgreen & Ingar Dragset e Louise Lawler. E também coordenou e produziu o

¹³³ Fonte: <http://www.forumpermanente.org/convidados/jochen-volz>

¹³⁴ Outras exposições organizadas por Jochen Volz incluem: “Terra Comunal – Marina Abramović” no Sesc Pompéia, em São Paulo (2015); “Planos de fuga”, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo (2012); “Olafur Eliasson – Your Body of Work” como parte do 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea, com o Sesc Videobrasil na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Sesc Pompéia e Sesc Belenzinho, em São Paulo (2011); “The Spiral and the Square at Bonniers Konsthall”, na Stockholm, no Gråmølne Kunstmuseum, em Trondheim, e no Sørlandets Kunstmuseum, em Kristiansand (2011), e a representação de Cinthia Marcelle na Bienal de Lyon (2007).

evento Gasthof 2002, que reuniu cerca de 350 estudantes de arte em mesas-redondas e performances sobre os temas: arte & hospitalidade & comida.

Sua formação é na área de História da Arte, nas Universidade Ludwig-Maximilian, em Munique, e na Humboldt Universität, em Berlim, na qual adquiriu o título de mestre com a dissertação “*The Portrait in Contemporary Art: Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans, Marlene Dumas, Thomas Ruff*” (1999).

A seguir as informações do percurso profissional dos curadores da 27ª Bienal foram reunidas e resumida em um mapa conceitual, de modo que fica claro as interações entre eles em uma rede de curadores e instituições. Em vermelho foram destacados os curadores; em verde, as instituições culturais privadas e públicas, como museus, centros culturais e galerias; em amarelo, as instituições educacionais, como Universidades e escolas de arte; em roxo, as exposições internacionais no modelo Bienal. Na ligação entre curadores e instituições há escrito o papel que aquele curador desenvolveu em dada instituição. Esta ligação aparece em preto se ocorreu antes da 27ª BSP, até 2006, e em cinza se ocorre depois, após 2006.

Institucionalmente, poucas conexões estavam estabelecidas à época da 27ª Bienal e as conexões com instituições internacionais se davam apenas através de Adriano Pedrosa, que havia trabalhado para museus nos EUA, México e Espanha. Adriano era também figura já conhecida dentro da Bienal de São Paulo, tendo co-curado a 24ª Bienal em parceria com Paulo Herkenhoff. Após 2006 seus contatos com Bienais se expandem, participando da Trienal Poli/Gráfica em 2008 (assim como José Roca em 2004) e da Bienal de Istambul em 2011 (assim como Rosa Martinez em 1997).

Outras conexões também são estabelecidas posteriormente: dentro da própria Bienal de São Paulo, onde Jochen Voltz volta a ser curador em 2016; e Roca trabalha para a Bienal do Mercosul, assim como Lisette já havia feito. Entre José Roca e Rosa Martinez observam-se mais conexões institucionais, tendo ambos trabalhado para a Bienal de Veneza e a *Fundación La Caixa*, além de participado do fórum online VOPI- *The Union of the Imaginary*. E a Universidade de São Paulo é a ligação entre Lagnado e Cristina Freire.

Figura 24 - Mapa Conceitual: agentes da 27ª Bienal de São Paulo e suas relações

Fonte: Produção da autora (2016)

O mapa conceitual demonstra que o "mercado" brasileiro de curadores inseridos em um cenário global começava a se formar ali, com poucos e recentes contatos com instituições internacionais. Lisette, ao indicar sua equipe curatorial, reuniu - na figura dela mesma e na de Cristina Freire - o âmbito acadêmico a uma figura que se afirmava no cenário artístico brasileiro, Adriano Pedrosa, e a curadores internacionais com suas trajetórias curatoriais mais consolidadas: Jose Roca e especialmente, Rosa Martínez. Além de Jochen Volz, curador convidado com sua peculiaridade de ser um alemão trabalhando no Brasil, mas com importantes contatos na Europa.

O mapa conceitual ilustra, portanto, uma rede, ainda insipiente, que começa a se formar. A ideia de redes ou de um sistema aplicada à arte está presente em diversos autores. Para Bourdieu (2005) uma rede de relações interpessoais e institucionais estabelecida pelo indivíduo forma o capital social, o qual facilita, amplia ou interdita o acesso ao capital cultural, simbólico e econômico. Anne Cauquelin (2005) identifica um sistema da arte contemporâneo configurado pela comunicação, no qual reverbera uma rede construída através da interatividade. Uma vez que é estabelecida uma conexão, diversas outras podem ser construídas ou reativadas, como demonstra o mapa conceitual.

A questão da interação é uma característica importante para a compreensão do conceito de rede. A definição proposta por Virgínia Kastrup evidencia esta perspectiva:

O que aparece nela [a rede] como único elemento constitutivo é o nó. Pouco importam suas dimensões. Pode-se aumentá-la ou diminuí-la sem que perca suas características de rede, pois ela não é definida por sua forma, por seus limites extremos, mas por suas conexões, por seus pontos de convergência e de bifurcações. Por isso, a rede deve ser entendida com base numa lógica das conexões, e não numa lógica das superfícies. Pode-se evocar o exemplo das redes ferroviária, rodoviária, aérea e marítima, e ainda o das redes neural, imunológica e informática. São todos exemplos de figuras que não são definidas por seus limites externos, mas por suas conexões internas. Isso quer dizer que nenhuma delas pode ser caracterizada como uma totalidade fechada, dotada de superfície e contorno definido, mas sim como um todo aberto, sempre capaz de crescer através de seus nós, por todos os lados e em todas as direções (KASTRUP, 2004, p.80).

Por trás dessas conexões estaria segundo Cauquelin a informação. Diferentemente do artista da modernidade, o atual produtor lida com os signos dentro de uma rede de informação. A rede em interação no sistema das artes é formada por redes internacionais de artistas, curadores, galerias e instituições culturais, interação entre mercados, entre outras estruturas, que se ligam mundialmente graças às redes velozes de informação.

Esse regime da comunicação impõe transformações que alcançam o domínio artístico em dois pontos: no registro da maneira como a arte circula, que implica o mercado de arte (o continente); e no registro intra-artístico, que implica o conteúdo das obras. (CAUQUELIN, 2005 p.65). Tais transformações no mercado e no conteúdo das obras artísticas só teriam sido possível porque a arte é assumida como um signo entre outros e a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem (CAUQUELIN, 2005, p. 90). Para explicar isto, Cauquelin remete-se a Duchamp, mostrando que no âmbito do conteúdo das obras é também a linguagem que torna possível que um objeto do cotidiano seja interpretado como arte quando introduzido no museu, tal qual ocorreu com o *ready-made*. Em *Fountain* (1917), ao se apropriar de um urinol, um objeto comum, e coloca-lo no museu, Duchamp estabeleceu um debate entre arte e conceito. O conceito, linguagem ou discurso, é a chave da obra e fez com que o *ready-made* contribuísse de forma definitiva para a ampliação dos limites da arte, rompendo com o “gosto” como critério de julgamento e, conseqüentemente, com a estética relacionada ao conceito de belo.

100 anos após *Fountain*, presencia-se contemporaneamente uma acentuada quantidade de obras artísticas discursivas. Neste contexto, a curadoria contemporânea é também um trabalho discursivo e interpenetrado por diversos discursos; além de alocado em um contexto institucional, social, da cidade. No entanto, há uma particularidade: ao invés de trabalhar como simples *auteur*, há a expectativa “de que o curador seja mediador e árbitro justo, trabalhando à serviço do interesse dos artistas” (BISHOP, 2015, p.274). Dessa forma, “o locus do sentido se dá em muitos níveis diferentes”, dado que “a seleção curatorial é sempre uma negociação ética de autorias pré-existentes, ao invés da criação de sentido *sui*

generis.” (BISHOP, 2015, p.274). Moacir dos Anjos sintetiza este pensamento através da “produção simbólica”:

Talvez uma maneira mais interessante seja entender o campo da arte como um campo onde existem vários atores atuando, onde o que está no centro, na verdade, é a arte e a produção. Mais do que a figura do artista, o que realmente interessa é a produção simbólica. Quando um artista ou um coletivo assume esse lugar central de organizar essa produção simbólica, eles estão, na verdade, assumindo o discurso do curador. Curador, então, é menos do que uma profissão, menos do que uma pessoa, menos do que um agente determinado, é uma posição dentro desse sistema, que pode ser ocupada por um diretor de museu, por um curador independente, por um artista, por um coletivo, por um jornalista, por um filósofo... É aquela pessoa que, naquele momento, organiza esse conhecimento simbólico que é gerado pelos artistas (Moacir dos Anjos In: TEJO, 2011, p. 56-57).

A analogia produzida por Heinich e Pollak corrobora a afirmação de que o curador é um organizador de produções simbólicas. Os sociólogos comparam a recentemente singularizada posição do curador como criador com o *auteur* na teoria do cinema. Eles apoiam essa afirmação com o argumento de que um filme e uma exposição de grande escala compartilham características da produção econômica. Ambos são “produtos culturais temporários para distribuição em massa”, o orçamento de uma exposição de grande escala e o de um filme são aproximadamente equivalentes; os dois lidam com “uma economia prototípica”, que pode ser reproduzida (cinema) ou deslocada (exposição), mas não pode ser reproduzida em série, uma vez que tanto filme e exposição mantêm sua unicidade; os dois exigem uma equipe que trabalhe sob a égide de um diretor cuja identidade passa por variações, podendo ser assumida na figura do produtor, roteirista, diretor, curador, criador, arquiteto, etc.. (HEINICH e POLLAK, 1996, p.171).

Claire Bishop aponta que “esse papel de produção e direção já havia aparecido na esfera da produção artística, em relação ao papel do artista de instalação, e especialmente desses artistas que — como Broodthaers — estavam envolvidos em práticas curatoriais da crítica institucional.” (BISHOP, 2015, p.278). A autora conclui que o “curador-*auteur*” emergiu simultaneamente com a arte de instalação e a crítica institucional. Mudanças no modo de concepção da arte, um sentido crítico e a ampliação do papel do curador caminharam em paralelo, portanto, alimentando as megaexposições que proliferavam.

Conclui-se que a presença destacada de Broodthaers no projeto curatorial da 27ª Bienal por si só já revela, através de uma referência na história da arte, as intenções de realizar uma crítica à instituição “Bienal” e ao próprio sistema da arte, de refletir sobre os modos de concepção das exposições. Nesse sentido, mais do que sugerir um tema para a exposição, de acordo com Lisette Lagnado “o escopo de competências básicas atribuídas à curadoria deriva das metodologias de pesquisa” (2015b, p.89) e envolve uma série de tarefas que podem incluir:

investigar acervos públicos e privados, conhecer a história da instituição sede (esse panorama pode implicar desdobramentos de cunho antropológico e social do bairro em que está localizado, da cidade e da população local, da arquitetura do prédio etc.), saber elaborar uma lista com fichas técnicas padronizadas dentro de critérios museológicos, localizar obras raras ou menos conhecidas, prever substituições em caso de impossibilidade de empréstimo, atender assessores de imprensa e outras tantas demandas. (LAGNADO, 2015b, p.89)

Cada uma dessas atividades envolve um sentido crítico e são tarefas a serem compartilhadas no contexto de colaboração da curadoria em equipe. Na acepção mais primária de “colaborativo”, o “trabalhar junto”, evoca o sentido de que todos os curadores contribuem para a construção de um projeto comum, dentro de uma narrativa comum e negociada entre todos. Mas a curadoria colaborativa pode falar também do coletivo como um espaço em que cada agente possui seu âmbito de atuação, propondo artistas de acordo com seus conhecimentos e experiências prévias, por exemplo. Dessa forma, a curadoria colaborativa envolve, nos moldes de Rancière, uma “partilha do sensível”, com sua polissemia própria: evoca compartilhamento, mas também divisão. Nas palavras do filósofo:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

A relação entre curadoria e partilha se estabelece por meio de práticas discursivas que atravessam umas às outras, conectando processos de produção e de recepção. As práticas discursivas foram amplamente utilizadas no que chamamos no contexto

desta dissertação de “dispositivos da curadoria contemporânea”. Os seminários, a mostra de filmes, as práticas do setor educativo, as publicações da bienal e as residências artísticas são ferramentas usadas para conectar artistas e público, contextos e artistas, outras instituições culturais e a Bienal de São Paulo. Tal quais estes dispositivos, a própria prática curatorial na 27ª Bienal é um dispositivo dialógico, realizado como prática colaborativa.

Pode-se notar que a palavra “colaboração” tem informado o campo artístico como termo chave, seja nas práticas artísticas ou na curadoria. Podemos identificar muitos modos de prática colaborativa, muitas formas de “estar juntos” em arte contemporânea, a ponto de ela ser hoje, segundo Grant Kester, um fenômeno global. Tomadas em conjunto, essas práticas da produção de arte contemporânea, podem informar muito tanto sobre o momento político em que são efetuadas quanto sobre os rumos da história da arte. (KESTER, 2011)

A qualidade colaborativa não é nova dentro da história da arte, Grant Kester aponta que uma história colaborativa pode ser traçada de várias formas, desde a idade média nas práticas de arte realizadas pelas escolas de artes e ofícios, ou a partir de uma fraternidade utópica de artistas e técnicos, como no construtivismo russo. Ao emergirem em diferentes momentos históricos e em variados contextos geopolíticos, as práticas colaborativas serviram como “um enclave protetor contra uma cultura de massa indiferente” (KESTER, 2011, p.3). O colaborativo de tradições coletivas dos anos entreguerras – como o dadaísmo e o surrealismo - foram revitalizados durante os anos 1960 e 1970 nas práticas Situacionistas, ativistas e em grupos feministas. Nos anos 1980 e 1990, surgiu uma nova geração de coletivos (Workshop de Artes da Fronteira, Material do Grupo, Histórico da REPO, Guerilla Girls, Gran Fúria, Plataforma, Wochenklausur e Grupo Etcetera, entre muitos outros) que experimentaram a autoria múltipla e novas reconfigurações de relacionamento entre artista e público, com foco particular em espaço público e na intervenção ativista. (KESTER, 2011, p.3-4)

Na história da curadoria, algumas práticas colaborativas vinham se delineando desde o final dos anos 1990. Entretanto, Adriano Pedrosa frisou a necessidade de uma distinção entre a curadoria em grupo e a curadoria colaborativa. “A primeira consiste num grupo de curadores que trabalha mais ou menos de forma autônoma,

ainda que sob uma direção geral, selecionando artistas para uma seção ou exposição dentro de um bienal, freqüentemente a partir de critérios geográficos.” (PEDROSA, 2006, p.84). O curador destaca, na categoria de “curadoria em grupo”, a 2ª. *Johannesburg Biennial* (1997), a 12ª *Biennale of Sydney* (2000), a *L Biennale de Venezia* (2003) e a *Kwangju Biennale 2006*, além de *Universalis* (1996), “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” (1998) e *Cidades* (2002), que foram exposições coletivas dentro das 23ª, 24ª e 25ª Bienais de São Paulo, respectivamente, cujos curadores-chefes convidaram outros curadores para selecionar artistas de regiões ou cidades determinadas. (PEDROSA, 2006, p.84).

“Na curadoria coletiva, por outro lado, o grupo de curadores trabalha em conjunto e em discussão permanente sobre a maioria dos aspectos da mostra”. (PEDROSA, 2006, p.84). Este seria o caso da *Manifesta* e foi modelo proposto por Lagnado para a 27ª Bienal de São Paulo e implicaria um modelo mais radical, com autoria compartilhada.

Okwui Enwezor argumentou que os momentos em que a arte é colocada mais radicalmente em questão, com a emergência de propostas colaborativas, tendem a coincidir com períodos de crise, agitação social e incerteza política. “Tais crises”, escreve Enwezor, muitas vezes obrigam a reavaliações de condições de produção, reavaliação da natureza do trabalho artístico e reconfiguração da posição do artista em relação às instituições econômicas, sociais e políticas.” ¹³⁵ (KESTER, 2011, p.4-5). Além da agitação social e política a nível mundial e nacional¹³⁶, a própria

¹³⁵ Do original: “If we look back historically, collectives tend to emerge during periods of crisis, in moments of social upheaval and political uncertainty within society. Such crises often force reappraisals of conditions of production, reevaluation of the nature of artistic work, and reconfiguration of the position of the artist in relation to economic, social, and political institutions.” (ENWEZOR, 2007, p.225)

¹³⁶ Entre 2005 e 2006, época em que é concebido o projeto curatorial da 27ª Bienal de São Paulo, o mundo levava adiante as consequências dos atentados de 11 de Setembro de 2001, fortalecendo os aparelhos e tecnologias de segurança e vigilância. Houve uma alteração nos modos de acumulação do capital, diante de uma crise que começou a se delinear no final dos anos 1990 e início de 2000, quando os limites do crescimento tornaram-se evidentes. O avanço do neoliberalismo, sob o discurso da globalização da economia promovia o fim de direitos e a redução de salários aos trabalhadores do mundo todo. No Oriente Médio - região do mundo destacada pela curadoria da 27ª BSP como um lugar onde a questão do viver-junto é mais urgente-, iniciou-se em julho de 2006 a Segunda Guerra do Líbano, com disputas de fronteira entre o exército de Israel e o Hizbollah. O Brasil, então uma jovem democracia de apenas dezesseis anos, vivia a transição política para o governo de Lula, ex-sindicalista do Partido dos Trabalhadores que tentava se eleger desde 1989.

Fundação Bienal passava por crises desde o final dos anos 1990, como mencionado no início deste capítulo. Este foi o cenário ideal para a promoção de mudanças dentro da instituição Fundação Bienal, com os curadores reavaliando e reconfigurando sua posição, confirmando tendências dentro de um mercado a nível global ao mesmo tempo em que questionavam as condições de produção a nível local.

A qualidade extemporânea da presente dissertação e a natureza participativa do projeto curatorial da 27ª Bienal requereu o emprego de entrevistas, técnica mais tipicamente associadas às ciências sociais, no contexto de pesquisa e elaboração da presente dissertação. As entrevistas foram realizadas com os curadores que se mobilizaram e, junto ao trabalho de investigação e seleção dos arquivos históricos do Arquivo Bienal Wanda Svevo e a leitura e interpretação dos catálogos produzidos pela curadoria foram as fontes que sugeriram as aproximações e modos de atuação da curadoria colaborativa. Com isso, esta dissertação sugere caminhos de interpretação, mas não pretende esgota-los, dado que é bastante vasto o material em que se pode apoiar a pesquisa.

Algumas perguntas centrais para os projetos colaborativos no campo das artes são: a identidade dos agentes é baseada em um consenso coercivo ou em uma pluralidade radical? Ela é definida por uma projeção narcisista ou uma abertura para a alteridade? (KESTER, 2010, p.2)

Entrevistas com os curadores e os e-mails trocados entre estes durante a concepção da mostra apontam que há certa submissão à autoridade de Lisette Lagnado, como curadora chefe, mas há certa autonomia na indicação de artistas “em virtude dos contatos que [cada curador] já detêm em cada local” do mundo (LAGNADO, 2005a, p.25). É evocada a compreensão das diferenças de perspectiva que cada integrante carrega. Essas alteridades em relação permitem que pelo contraste cada um dos curadores compreenda seu próprio papel, sua própria maneira de contribuir no contexto daquele trabalho coletivo. Em entrevista, a professora e curadora Cristina Freire evidencia essa perspectiva:

Eu já venho pensando essa questão da crítica institucional desde o meu mestrado, que eu defendia em 1987. Esse trabalho se chamava “Olhar passageiro: percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo” e eu trabalhava com a questão das grandes exposições e a forma de percepção e memória no espaço das grandes exposições. E a Bienal de São Paulo era o meu campo de trabalho. Então desde a década de 80 eu venho trabalhando com isso, e (...) fui trabalhar com a questão da arte conceitual no Brasil (...) Ela [a Lisette Lagnado] conhecia esse meu trabalho e isso eu levei pra Bienal convidando alguns artistas que eu conheci na pesquisa do acervo do MAC-USP, que aqui no Brasil não eram conhecidos de maneira nenhuma, como o polonês Jaroslaw Kozlowski (...). Esse artista é (...) pioneiro do conceitualismo na Polônia. (...) E também o contato que eu tinha com outros curadores em função do meu trabalho no museu: curadores da Rússia, por exemplo, que me tornaram possível trazer artistas russos que foram indicados a mim por esses contatos. Então toda uma **rede** que eu pude levar do meu trabalho no MAC para a Bienal (...). (FREIRE, 2017. APÊNDICE 2, grifo da autora)

A percepção do processo colaborativo é variada para os curadores entrevistados. Avaliada como uma metodologia efetiva, o dissenso ocorre quanto à palavra “autonomia”. Para Cristina Freire:

A gente tinha uma autonomia muito grande. A gente viajava, (...), fazia as visitas, cada um pra uma região, e trazia as propostas e os portfólios, discutia em grupo, foi um trabalho bem fértil, bem interessante de dialogo. Eu que venho de um trabalho de pesquisa de acervo, de muitos anos pesquisando acervo e fazendo um trabalho dentro do contexto acadêmico, foi uma experiência nova, bastante intensa, (...) e acho que foi muito positivo, muito válida, a relação entre nós curadores. E inclusive organizamos seminários, cada um de nós era responsável por um seminário, também ao longo do período de organização da Bienal, no ano de 2006, eu acho que você deve ter visto isso nas publicações, esse livros que depois saíram dos seminários. Quer dizer, houve todo um processo de formação que pra nós na academia a gente tá completamente acostumado porque isso faz parte, organizar uma exposição, organizar um ciclo de debate, incluir a pauta nas disciplinas de graduação, de pós-graduação, quer dizer, faz tudo uma coisa integrada. Mas na Bienal eu acho que isso não é tão normal, ou não era (...). Então a gente tem os 100 dias da Documenta, tem isso num contexto internacional um pouco mais presente... mas eu não sei até que ponto isso era aqui no Brasil um fato (...) nesse contexto das grandes exposições. (FREIRE, 2017. APÊNDICE 2, grifo da autora).

O curador Jochen Volz, por sua vez não considera adequado o uso da palavra “autonomia” quando se trata de um projeto colaborativo como a 27ª Bienal, pois cada indivíduo contribui com informações próprias, mas há horizontalidade na tomada de decisões, que são feitas em grupo.

(...) foi a metodologia da Lisette, todo mundo trabalhou junto o projeto inteiro. E isso (...) foi muito importante pra Lisette. Embora eu estava trabalhando por exemplo com um projeto muito específico com onze artistas, eu participei

sim em todas as discussões sobre todos os outros artistas. A curadora-educadora Denise [Grinspum] participou em todas as discussões sobre todos os artistas, e a arquiteta Marta Bogéa também. Isso foi uma ideia da Lisette, uma construção mesmo em conjunto. Tanto de construção de conhecimento em conjunto, (...) mas também de construção de uma retórica, uma ideia discursiva em conjunto. E foi um processo muito bonito, muito forte e muito rico pra todos. Em termos de autonomia, acho que isso não é uma... **quando se decide que se trabalha em conjunto, a autonomia não é uma questão.** (...) No meu caso era um pouco diferente porque o projeto “A volta de Broodthaers”, foi uma ideia que a Lisette tinha me convidado pra colaborar com ela (...) para uma outra exposição em outra instituição, e quando ela foi convidada pra apresentar um projeto para a curadoria da 27ª. Bienal, ela incorporou esse projeto (...). Quando ela me convidou pra integrar a equipe da Bienal a gente integrou esse projeto. A partir disso ele foi discutido como um todo. (...) quando a gente chegou no momento “vamos falar de artistas”, eles também foram apresentados pra todos e todo mundo opinou, e sugeriu, e criou esse projeto em conjunto. (...) obviamente tinha curadores que tinham relacionamento mais forte com um artista, outros com outros artistas. Naturalmente, isso sempre acontece. Mas no meu caso era uma região dentro da exposição. Então tinha até uma marca, uma plataforma. Ela era levantada, tinha assim uma marca arquitetônica. Que essa sessão era um pouco diferente das demais apresentações (...), que tem uma lógica em si. E **no desenvolvimento dessa curadoria eu tinha muita autonomia, mas também muita discussão com Lisette e os outros curadores.** (...) **A questão não foi autonomia, a questão foi colaboração e, assim, um projeto em conjunto.** (VOLZ, 2017, APÊNDICE 1, grifo da autora).

O curador Adriano Pedrosa afirmou que as seleções de artistas eram “feitas após um debate intenso e muitas vezes caloroso entre os curadores”, em um processo que envolveu três períodos de reuniões presenciais com todos os curadores - 25 a 29 de julho, 21 a 25 de novembro, e 6 a 10 de março de 2006 - e “milhares de trocas de e-mails entre os curadores” (PEDROSA, 2006, p.88). Durante o processo de pesquisa nos acervos do Arquivo Bienal foram acessados diversos desses e-mails, cujo conteúdo versava sobre as mais variadas negociações e tomadas de decisões, tais como o debate e sugestões de artista a serem selecionados para a bienal, o empréstimo de materias de museus (a exemplo do processo de negociação das obras de Broodthaers, emprestadas do MACBA – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona), datas de encontros dos curadores, impressões de *research trips*, convites e negociações da participação de artistas (como Jochen Volz a Mabe Bethonico e Lisette Lagnado a León Ferrari).

Há uma tentativa de transposição da estética da participação de Hélio Oiticica, paradigma conceitual da mostra, para o fazer curatorial, durante a concepção da exposição. O que está em jogo é a própria autonomia da arte, relacionada também à questão da autoria curatorial. A exposição se transforma ela mesma em um

dispositivo relacional na medida em que busca se aproximar do espectador e colocar outros agentes (fora também da esfera da arte) em contato. Dessa forma, o conceito da colaboração carrega uma orientação ética implícita na relação com a diferença (KESTER, 2011). Assim, é solicitada uma forma de prática curatorial definida por sua abertura e permeabilidade intersubjetiva e de escuta, e que pode eventualmente ir contra a imagem de um curador “heroico”.

Entretanto, a multiplicidade de colaborações (curadoria colaborativa, arquiteta, expografia, assistentes) tem a propriedade paradoxal de diluir as responsabilidades ao mesmo tempo que torna ainda mais visível a autoridade do curador geral da exposição – “autoridade” no sentido de supremacia de poder em ordenar e decidir, e também de indivíduo com grande competência e influência em um campo de atuação. Lisette assume explicitamente esta autoridade, concedendo muitas entrevistas antes e durante a exposição, assumindo um papel de frente na mídia, muito mais do que os outros curadores. Lagnado aponta:

(...) É importante que se saiba, contudo, que **a figura do curador funciona como tampão de proteção entre artista e instituição**, cabendo-lhe uma defesa que muitas vezes esbarra em responsabilidades ambíguas – donde a valorização de qualidades diplomáticas (cordialidade, prudência, discrição etc.). (LAGNADO, 2015b, p.90)

A sua posição de “autoridade” é demonstrada também na predominância de seus textos nos catálogos e na sua assinatura como organizadora das publicações junto a Adriano Pedrosa, além de ensaísta. Curadora e crítica, burocrata e escritora, em competências eruditas, técnicas e diplomáticas são alguns dos papéis assumidos pela curadora.

3.1.3. Dispositivos da curadoria

Como discutido anteriormente, existe hoje uma “discursividade expandida” em muitos projetos contemporâneos de curadoria face à exposição como o lugar principal e privilegiado para a troca na economia política da arte. Este lugar transforma-se, expandindo-se de local exclusivo de apresentação do objeto de arte

para o local de desenvolvimento de práticas discursivas, uma outra maneira de comunicar os conteúdos, de modo a estimular os processos de interação entre autor (os curadores e os artistas) e público, a cidade e a Bienal. Esta discursividade assume o caráter de espacialidades relacionais e dialógicas. Para a curadora Rosa Martínez, “se as bienais representam um diálogo possível, utilizá-las para promover os encontros torna-se uma obrigação, pois são formas de socialização e integração, coexistência e coabitação” (MARTÍNEZ, 2006, p.165). Na 27ª Bienal estas práticas discursivas/relacionais abarcam os seminários, a quinzena de filmes, as residências artísticas, o Programa Educativo e as publicações desta edição, todos brevemente comentados a seguir.

3.1.3.1. Os Seminários e a expansão da mostra no tempo

O programa de seminários da 27ª Bienal foi uma estratégia inédita na Bienal de São Paulo e no contexto brasileiro, abordagem destinada a “compreender o real significado de uma das mostras de maior prestígio internacional” (LAGNADO, 2008b, p.17). Assim como já haviam feito as Documenta X (1997) e 11 (2002), mais do que conquistar um novo suporte, essas plataformas discursivas objetivavam “abandonar o caráter episódico” de uma exposição - com duração de apenas 2 meses e meio na Bienal de São Paulo -, e “transcender as paredes expositivas”. (LAGNADO 2008b, p.17). Com isso, os seminários têm também um papel pedagógico-crítico ao contribuir para a publicização de discussões do mundo da arte, do fazer artístico e curatorial e de suas implicações nas exposições dado um contexto social mais amplo.

Com diferentes pontos de partida, cada seminário levantava questões em torno do tema central “Como Viver Junto” e os tópicos derivaram dos “blocos” que serviram inicialmente de estrutura para a construção da Bienal. Cada membro da equipe de curadores assinou a organização de um seminário: Jochen Volz com “Marcel, 30”, Adriano Pedrosa com “Arquitetura”, Cristina Freire com “Reconstrução”, Lisette Lagnado com “Vida Coletiva”, Rosa Martínez com “Trocas” e José Roca com “Acre”.

Os seminários foram transmitidos e registrados em vídeo pelo Fórum Permanente dos museus via internet. Esta plataforma também editou uma publicação intitulada “Relatos Críticos: Seminários da 27ª Bienal de São Paulo” (2011) e um volume foi publicado pela editora Cobogó (2007) com a transcrição dos textos apresentados nas conferências, revisados por seus autores. Estas são fontes utilizadas para a elaboração desta dissertação.

O primeiro Seminário, “**Marcel 30**”, ocorreu em 27 e 28 de janeiro de 2006 e tratava de temas essenciais presentes na obra do artista Marcel Broodthaers, em homenagem aos 30 anos de sua morte. À luz da produção artística contemporânea foram debatidas questões-chaves como a ficção, a antiteoria, a crítica da instituição, a não-arte, o falso, o papel do artista e do curador, entre outras. Além do curador Jochen Volz, o seminário contou com a participação de Lisette Lagnado, o curador Jürgen Harten, Dorothea Zwirner, Stéphane Huchet, Ricardo Basbaum e Rirkrit Tiravanija.

O curador Jürgen Harten realizou um relato pessoal de seu trabalho com o artista belga, ilustrando sua abordagem da produção artística em geral, bem como os conceitos de autoria, originalidade, bem e coleção. (VOLZ, 2007, p.22) O artista Ricardo Basbaum desenvolveu o conceito de “artista como dispositivo de atuação ou intervenção”. Este conceito de artista contemporâneo se aproximaria da obra de Broodthaers, o qual ampliou sua atuação para além de objetos de arte, desempenhando os papéis de crítico, curador e agenciador. (BASBAUM, 2007). Dorothea Zwirner é historiadora e estudiosa de Marcel Broodthaers. Ela “emprega o termo ‘correspondência’ para descrever a relação entre as obras de artistas, baseada em paralelismos, estratégias semelhantes e aproximações.” (VOLZ, 2007, p.22) No seminário ela compara Broodthaers a Joseph Beuys e Brecht, como “uma tentativa de definir com maior clareza o posicionamento de Broodthaers no contexto da crítica institucional”. (ZWIRNER, 2007, p.77). A partir de uma leitura filosófica o professor e pesquisador Stéphane Huchet ofereceu uma visão “através da linguagem alegórica na obra de Broodthaers, inserida no quadro mais amplo da produção cultural do século XX.” (VOLZ, 2007, p.23). Tiravanija explorou características que sua própria obra e a de Broodthaers compartilhariam, destacando o elemento performático das ações do artista e a capacidade de borrar

as divisões entre público e privado. (TIRAVANIJA, 2007). E a curadora Lisette tratou das aproximações conceituais entre Broodthaers e Oiticica, os quais serviram de pilares para a elaboração do conceito curatorial.

O seminário “**Arquitetura**” ocorreu nos dias 31 de Março e 1º de Abril e convidou Ana Maria Tavares, Beatriz Colomina, Eyal Weizman, Guilherme Wisnik, Jessica Morgan e Marjetica Potrc, para discutir as relações entre arte e arquitetura em reflexões e produções contemporâneas. De forma deliberada, a discussão dos artistas discutidos e convidados para estas apresentações não se limitou àqueles que participaram da 27ª Bienal. Dessa forma foi possível que Jessica Morgan apresentasse 15 artistas contemporâneos cujos trabalhos se relacionam com arquitetura, entre eles Dominique Gonzalez-Foerster, Mauro Restiffe e Armando Andrade Tudela, presentes na mostra, e também Isa Gensken, Carlos Garaicoa, Andrea Fraser, entre outros. A artista Ana Maria Tavares apresentou um de seus trabalhos visuais acompanhado de um texto que desenvolveu “um embate engajado com as questões da arquitetura, da vida e da contemporaneidade” em diálogo com a obra dos arquitetos Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha. A artista Marjetica Potrč, que realizou uma residência no Acre no contexto da 27ª Bienal, mostrou “sua pesquisa sobre arquitetura na Europa e na América do Sul” (PEDROSA, 2008, p.109). A professora Beatriz Colomina apresentou a obra *Alteration to a suburban house* [Alteração de uma casa suburbana] (1978), em que Dam Graham elimina a fachada de uma casa de um típico subúrbio americano e a substitui por vidro, alterando as configurações do que é público e privado. Em um jogo de reflexões, os habitantes da casa passam a ser visíveis para os transeuntes na área externa. E estes últimos passam a serem eles mesmos refletidos, objetos de sua própria vigilância. A conferencista relaciona por fim a obra de Graham com a arquitetura de Mies van der Rohe e Philip Johnson, apontando para “o império de reflexos, transparências e visibilidades na arquitetura do pós-guerra.” (PEDROSA, 2008, p.109). E o arquiteto Guilherme Wisnik apresentou obras de arte de Matta-Clark e de arquitetura de Rem Koolhaas às quais ele relacionou ao conceito de “informe” de Bataille. Em suma, de acordo com Bataille, o caráter informe do mundo está em oposição à razão ordenadora “arquitetônica”. Esta característica do informe mostra-se presente na “negatividade contundente das intervenções ‘anarquitetônicas’ de Matta-Clark” (WISNIK, 2008, p.158) e nos “*fat buildings*” teorizados por Koolhaas,

construções cuja escala incomensurável - complexos multifuncionais, hotéis, estacionamentos, terminais intermodais de transporte, etc. – problematizam a antiga distinção entre edifício e cidade.

Em **“Reconstrução”**, ocorrido em 9 e 10 de junho, Jean-Marc Poinot, João Frayze-Pereira, Minerva Cuevas, Renato Janine Ribeiro, Tony Chakar e Viktor Misiano propuseram uma discussão acerca de deslocamentos e desconstruções subjetivas e físicas. O arquiteto Tony Chakar retoma uma parte da história recente do Líbano para mostrar a discussão acerca da reconstrução da Praça dos Mártires após a guerra. Por trás das discussões sobre a morfologia da praça estava o futuro do Líbano, dividido entre processos de revitalização que fariam com que o país aderisse à nova ordem econômica ou à aceitação da hegemonia árabe síria. Renato Janine Ribeiro aborda a “ruptura” como um imperativo do tempo presente, a partir da “destruição criativa” em Schumpeter e finaliza defendendo a elaboração de uma “ética da separação.” (CHAKAR, 2008). João Frayze-Pereira refere-se Hal Foster que busca a noção psicanalítica de trauma a fim de interpretar uma tendência artística contemporânea que apresenta ao espectador “objetos não-simbolizados, imagens que envolvem repetição, violência e abjeção”. (FRAYZE, 2008, p.193). Com isso analisa trabalhos de artistas que realizam violentas performances com intervenções no próprio corpo, como Gina Pane e Orlan. Viktor Misiano compara a estética relacional a coletivos artísticos na Rússia no final dos anos 1990 que tinham como objetivo “dissolver a prática artística em contatos humanos diretos, construindo comunidades dialogicamente íntimas”, as chamadas “comunidades confidenciais”. (MISIANO, 2008, p.205). Poinot aborda a censura à participação de Daniel Buren na *VI Guggenheim International Exhibition*, que consistia em uma instalação *site-specific* que ultrapassava “os espaços do museu (...) a fim de mostrar os limites da instituição”, rompeu com o duplo regime do olhar proposto por Wright no projeto do edifício do museu; crítica aos novos museus (POINOT, 2008, p.215). E a artista Minerva Cuevas fala do papel dos artistas e dos intelectuais na mudança social.

Em **“Vida coletiva”**, nos dias 4 e 5 de agosto, Catherine David, Celso Favaretto, Jane Crawford, Jeanne Marie Gagnebin, Peter Pal-Pelbart e Yuko Hasegawa.

Jane Crawford e Celso Favaretto haviam respondido à questão da “vida coletiva” apresentando perspectivas históricas, abordando o contexto em que Matta-Clark e Oiticica desenvolveram suas obras-ações coletivas. Jane Crawford, documentarista e viúva de Gordon Matta-Clark conta a experiência do artista no SoHo durante os anos 1970, na reativação dos lofts e a criação de espaços alternativos para a arte. De acordo com Lisette, organizadora deste seminário, esta conferência foi “essencial para nos fornecer o elo perdido do programa ambiental de Hélio Oiticica”, e “sua contribuição nos ajuda a revisar uma perspectiva histórica brasileira repleta de preconceitos morais e a acolher outras medidas de valoração artística, como contraponto à versão de que Oiticica ‘parou de produzir’ nos anos 1970” (LAGNADO, 2008c, p.228). Os artistas estariam interessados em estabelecer uma outra rede. Já Celso Favaretto realizou “um arco entre o histórico e o vivencial” (LAGNADO, 2008c, p.228), retomando experiências alternativas da contracultura como contexto em que Hélio Oiticica propõe a participação coletiva como “uma atividade coletiva, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações.” (FAVARETO, 2008, p.244).

Catherine David, cujo texto apresentado não consta no catálogo¹³⁷, distanciou-se da perspectiva histórica construída por Crawford e Favaretto afirmando que a indiferença e o cinismo de então se distanciavam muito das propostas utópicas dos anos 60/70. Iniciando sua fala com repúdio a cumplicidade do Ocidente aos ataques de Israel e dos Estados Unidos contra o povo iraquiano, palestino e libanês, em seguida ela desenvolveu uma fala sobre o cineasta Pedro Costa, e em particular o seu longa "No quarto da Vanda", aproximando-o do conceito de "distância ativa"¹³⁸ proposto por Jacques Rancière.

¹³⁷ Neste caso as fontes de referência para a dissertação foram unicamente o registro em vídeo disponibilizado no Fórum Permanente
(In: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida/vida-doc/video/conferencia-4-novos-meios-de-expressao-a-partir-dos-filmes-de-pedro-costa)
e o relato crítico de Ana Letícia Fialho
(In: http://forumpermanente.tangrama.com.br/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida/vida-doc/conf4).

¹³⁸ Jacques Rancière, no livro "As distâncias do cinema" (2011), demonstra que a distância entre o visível e o dizível, entre cinema e política, resolve-se nos filmes a partir de suas especificidades. Para o autor, a distância, ou a separação, é a condição mesma de toda relação.
Cf. RANCIÈRE, Jacques. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

A seguir Gagnebin, utilizando-se de George Simmel, abordou “as duas ‘fantasias’ que subjazem na leitura dos cursos de Bathes: ‘o pertencer a uma comunidade e o ser estrangeiro’, ‘o viver-junto e o viver sozinho’” (LAGNADO, 2008c, p.229). E Hasegawa apresentou, entre outras, sua experiência na colaboração para o projeto do Museu de Arte Contemporânea do Século XX, em Kanazawa, no Japão, desenhado pelo escritório SANAA, entre 1999 e 2005. Hasegawa era então curadora-chefe e diretora artística do museu e relatou em sua conferência como foi lidar com o museu de arte como um “metaprograma”, e não como uma “caixa”, fazendo uma referência pejorativa e crítica ao cubo branco (HASEGAWA, 2008). E o filósofo Peter Pal-Pelbart encerrou o seminário realizando entrecruzamentos entre as leituras de Barthes e Deleuze sobre a solidão e a distância.

O seminário “**Trocas**”, nos dias 9 e 10 de outubro, enfocou a ideia de transferência e intercâmbio como um modo mais otimista de organização entre as pessoas. A curadora Rosa Martinez defendeu que desde a comunicação e o amor até a religião e o trabalho, todos os aspectos da vida humana podem ser vistos como integrantes de uma economia de dar e receber, a despeito da equação normalmente desequilibrada entre esses dois pólos seja na esfera política, artística, social ou emocional. Participam deste seminário os conferencistas Maria Rita Kehl, Renata Salecl, Carlos Jiménez, Ernesto Neto, Nicolas Bourriaud e Paulo Herkenhoff.

Renata Salecl, professora da *London School of Economics*, abordou a subjetividade no “capitalismo tardio”, partindo da ideia de viver a vida como obra de arte. Carlos Jiménez, historiador e crítico de arte colombiano residente em Madri, discutiu as ilusões criadas pela mídia através dos *reality shows* e uma arte contemporânea que também “utiliza-se” de pessoas reais, como em Santiago Sierra. A subjetividade humana ancorada nas cidades foi assunto da psicanalista Maria Rita Kehl, que advogou por um planejamento urbano que não esteja a serviço da especulação e da espetacularização, mas dos convívios humanos interpessoais. O artista Ernesto Neto discutiu a capacidade do ser “gentil”, mantendo a diferença de opiniões como meio para o “viver junto”. E Nicolas Bourriaud defendeu sua teoria sobre a “estética relacional”, como capaz de superar a divisão tradicional entre artista-produtor e público-espectador, possibilitando uma “arena de trocas”. Para isso o autor baseou-se no pensamento marxista acerca do trabalho, na psicanálise de Freud e na

necessidade de dispêndio, defendida por Georges Bataille. E Paulo Herkenhoff, curador da 24ª Bienal de São Paulo, discutiu os caminhos percorridos por artistas como Lygia Clark, Oiticica, Cildo Meireles e Bruce Nauman para conciliar a produção contemporânea com os novos rumos da sociedade.

O **Acre** foi tema do último Seminário, nos dias 10 e 11 de novembro de 2006 e reuniu convidados com formações bem distintas: o geógrafo David Harvey, o escritor Francisco Foot Hardman, o indianista José Carlos Meirelles, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha e o filósofo Thierry de Duve debateram questões sobre território e fronteiras. Presente como indicativo de tema desde o anteprojeto para a Bienal, o Acre, com sua distância – geográfica e subjetiva – de São Paulo e sua história particular¹³⁹ foi identificado por Lagnado como um objeto a partir do qual seria capaz falar sobre assuntos relacionados ao viver junto tais como:

a busca por formas alternativas de comunidade e a construção de um espaço comum; justiça ambiental; estratégias de sobrevivência; inclusão do não-artista e do forasteiro como exemplos vitais do processo criativo; a questão das populações indígenas no Brasil; fronteiras políticas; isolamento e a tradição do pensamento; novas formas de coletividade; viagem e deslocamento como formas de conhecimento; (...) (ROCA, 2008, p.345).

Dessa forma, as mesas do seminário foram organizadas “em torno de três premissas que situam a problemática do Acre no contexto histórico e contemporâneo”: o direito à terra, as fronteiras, o território em relação ao discurso de poder. (ROCA, 2008, p.345). Na primeira sessão, Meirelles e Harvey apresentaram visões opostas do território. O primeiro a partir de uma perspectiva local falou sobre a necessidade de se respeitar as comunidades indígenas isoladas e as dificuldades de demarcar seus territórios, enquanto que Harvey demonstrou que neoliberalismo tem efeitos hediondos mesmo para as pequenas comunidades. Lembrando os interlocutores que o neoliberalismo foi uma resposta da classe dominante, em meados da década

¹³⁹ José Rocca aponta o Acre como “um lugar de contestação”. (ROCA, 2008, p.344). O Acre surgiu da exploração e apropriação por seringueiros de territórios pertencentes à Bolívia. Foi proclamado independente em 1899 por seringueiros inspirados em ideias libertários e igualitários. Anexado após três anos ao Brasil, com o fim da indústria da borracha a região passou por dificuldades econômicas e sociais. A partir dos anos 1970 há a construção de rodovias como a Brasília-Acre, conectando o Centro-sul à região norte do país, como parte de medidas governamentais de fomento à economia na Amazônia. Neste sentido, iniciou-se intenso desmatamento na região, com a vinda de colonos que estabeleciam uma nova economia baseada na agropecuária e na extração da madeira. A população local que trabalha a partir de produtos da natureza entra em conflito com a nova população essencialmente extrativista.

de 1970, à crise de acumulação e ao fortalecimento dos setores políticos de esquerda, Harvey falou sobre a constituição de um novo regime de acumulação que ele denomina de “acumulação via espoliação”. Este regime teria efeitos tangíveis no Acre tais como a biopirataria, a desapropriação dos direitos imemorais dos povos da floresta e a entrada das madeireiras. (HARVEY, 2008)

Dentro do tema das fronteiras, Hardman abordou o Acre como um território “à margem da história”, em sentido geográfico e simbólico, ao realizar uma coletânea de diversas narrativas ficcionais e documentais sobre o Acre. Nesse sentido, concluiu o escritor, o Acre estaria na fronteira do que não foi e do vir-a-ser, apontando para a necessidade de vontade política dos “povos da floresta” para empreender mudanças na região. (HARDMAN, 2008). Manoela Cunha, por sua vez, falou sobre as fronteiras entre o conhecimento tradicional e o científico e as possibilidades de convivência dos dois, mostrando iniciativas locais como a Universidade da Floresta, que reuniu o conhecimento de índios e seringueiros no Acre. Para a antropóloga este é um projeto colaborativo que pode se tornar um paradigma para o como viver-junto. (ROCA, 2008).

Por fim, De Duve¹⁴⁰ empreende uma reflexão sobre a função da arte e se ela poderia ensinar a como viver-junto. E Marina Silva, ex-moradora do seringal Breu Velho, perto de Rio Branco e então ministra do Meio Ambiente, falou sobre a complexidade do manejo de assuntos ambientais no Brasil face pressões políticas e econômicas do mundo globalizado. (ROCA, 2008)

Dessa forma, formando um vasto material intelectual, as conferências e seus registros articularam de forma complexa os diversos assuntos que perpassam, na ótica da curadoria e dos conferencistas, o como viver-junto.

¹⁴⁰ O texto de Thierry De Duve não consta no catálogo de Seminários. Dessa forma, as fontes de referência para a dissertação foram unicamente o registro em vídeo disponibilizado no Fórum Permanente.

(In: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-acre/acre-doc/video-acre-conferencia-5-2013sera-que-a-arte-pode-nos-ensinar-a-viver-junto-201d-2013-thierry-de-duve) e o relato crítico de Tina Montenegro.

(In: http://forumpermanente.tangrama.com.br/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-acre/acre-doc/document.2006-11-27.0818045670).

3.1.3.2. As residências e a expansão da mostra no espaço

As residências artísticas são mais uma prática inaugurada na 27ª Bienal e que passaria a ser recorrente na instituição. A maior parte das obras dos 118 artistas convidados para esta bienal foi constituída por novos trabalhos. Porém, dez desses artistas foram convidados a passar de um a três meses no Brasil com apoio institucional da Fundação Bienal. A princípio, de acordo com o anteprojeto para a Bienal (LAGNADO, 2005a, p.7), a distribuição dos artistas pelo território brasileiro se daria em duplas e haveria cinco cidades, uma para cada curador e co-curador, escolhida de acordo com o vínculo da pesquisa. O número de artistas residentes se manteve, mas foram alocados em três cidades: São Paulo, Rio Branco, no Acre, e Recife. Em São Paulo trabalharam a espanhola Lara Almarégui, o peruano Armando Andrade Tudela, o austríaco Florian Pumhösl, o italiano Francesco Jódice e o japonês Shimabuku. Para o Rio Branco foram o colombiano Alberto Baraya, a eslovena Marjetica Potrc e a canadense Susan Turcot, graças a uma parceria com a fundação Elias Mansour. E para o Recife foi enviado o africano Meschac Gaba, através de uma parceria com a Fundação Joaquim Nabuco.

No anteprojeto Lagando aponta para uma “atenção especial no significado de ‘caracterização cultural’ em cada local visitado” que os artistas deveriam ter. (LAGNADO, 2005a, p.7). Este é um denominador que certamente foi atingido, uma vez que a maioria dos projetos feitos pelos residentes evoca a dualidade entre situações locais e as formas de convívio permitidas pela sociedade. Neste contexto, alguns trabalhos são destacados a seguir.

O documentário de cerca de 50 minutos produzido por **Jódice** para a Bienal, “*São Paulo City Tellers*” (Contador de histórias de São Paulo) trata a cidade como um local que desenvolve regras locais “alternativas” ao invés de seguir leis. Neste contexto, catadores de papel, pichadores e usuários de helicópteros são vistos como comunidades com constituições próprias. O documentário era exibido em *looping* na mostra e foi transmitido pela TV Cultura no dia de inauguração da Bienal, ampliando seu público.

Lara Almarcegui em um de seus trabalhos especialmente para a Bienal realizou o “Guia de Terrenos Baldios de São Paulo”, um livreto com 36 áreas catalogadas, no Brás, Santa Cecília, Barra Funda e Mooca. Em contratos com Amsterdã, onde Lara havia feito pesquisa semelhante, São Paulo revelou em seus lotes conflitos entre a vizinhança, grupos de sem-teto e instalações agrícolas. Com a obra “Materiais de construção de São Paulo”, a artista apresenta um cálculo do peso das construções na cidade, realizado a partir de dados do site da prefeitura que diz quantos metros quadrados construídos existem em cada distrito, nos edifícios verticais, horizontais, coletivos e comerciais.

Marjetica Potrc, com a instalação “*Xapuri: Rural School*” se aproximou do bloco “arquitetura”, ao recriar uma escola rural de madeira sobre palafitas, uma referência a seu estudo de caso na cidade de Xapuri, no Acre. O trabalho de Potrc explora modelos sociais de auto-organização dessa região do Acre que favorecem a economias sustentáveis de pequena escala, tais como um novo modelo de cidadania dos acreanos – batizado de florestania; o exemplo socioeducativo da Universidade da Floresta; um entendimento avançado da noção de “propriedade coletiva” e da utilização sustentável dos recursos naturais; a proteção e a preservação do conhecimento e dos territórios. De acordo com a artista:

A educação é (...) tema central neste meu projeto. Existem dois tipos de parceria em curso hoje no Acre. Uma delas envolve a criação de escolas primárias em áreas remotas, uma sociedade entre as comunidades locais e o governo. Uma escola típica é equipada com extensos painéis solares e uma antena parabólica, ou seja, os meios para se conseguir energia e se comunicar.

A outra iniciativa é a Universidade da Floresta, cujo objetivo é articular conjuntamente o conhecimento de seringueiros, populações indígenas, acadêmicos e cientistas, com o intuito de promover o encontro do know-how regional, complexo e “específico”, com o conhecimento “analítico” da ciência ocidental.

Para situar a instalação em um contexto mais amplo, a artista incluiu desenhos, vídeos, objetos e “frases de ordem”, em inglês, à maneira de pichações: “*Complex knowledge and linear thinking need each other*” e “*We know: it's all about shared knowledge, on equal terms with others*”, em referência às aspirações das pessoas que fizeram a Universidade da Floresta se tornar uma realidade. Há também afirmações irônicas, como “*Masp over Brasília. Lina Bo Bardi knew: hope is with the people of the Forest*”.

Susan Turcot além de ter ministrado workshops junto às comunidades florestais que a receberam, realizou uma série de desenhos a lápis para a Bienal, nos quais ela mistura o retrato da realidade indígena com sua experiência subjetiva de deslocamento e imersão em uma história cultural estranha à dela.

Alberto Baraya levou para a Bienal uma árvore feita de látex extraída de uma seringueira que serviu de modelo para a obra. O trabalho foi feito em colaboração com as comunidades envolvidas na exploração do substrato da borracha. Além desta obra, o artista alimentou seu “*Herbário de Plantas Artificiais*”, projeto de longa duração em que ele atua como “taxonomista” de plantas de plástico coletadas em diversas partes do mundo. É um projeto que realiza comentários sobre identidade cultural, consumo e o turismo, através da apropriação de objetos que se tornam souvenirs em uma espécie de peregrinação por sociedades contemporâneas.

Meschac Gaba, artista enviado à Recife, é proveniente de Benim, antiga colônia francesa, revelando-se uma escolha afinada com o histórico da colonização holandesa e escravidão africana no Nordeste do Brasil. O artista realizou para a Bienal o trabalho “*Sweetness*” uma maquete de uma cidade fantasia que reúne edifícios históricos de todo o mundo - todos feitos de açúcar. Ao reunir os prédios sobre o plano da cidade de Recife o artista realiza um comentário sobre a globalização, criando uma “aldeia global”. O material, açúcar, tem sua história ligada ao comércio global e ao desenvolvimento do império europeu, que conecta o artista, a África e o Brasil através da colonização e escravidão dos séculos XV e XVI. E a doçura do material revela um desejo de harmonia no como-viver junto ao mesmo tempo em que realiza um comentário crítico e irônico à história de submissão e poder que une os continentes.

3.1.3.3. A Quinzena de Filmes

Uma mostra de filmes estava nos planos da curadoria desde o início. Em e-mail (6 de julho de 2005) à empresária Cosette Alves, então presidente da Sociedade Amigos da Cinemateca, Lisette afirma existirem cada vez mais artistas fazendo

filmes e este suporte precisava ser pensado e respeitado enquanto tal, não podendo tratar o cinema como uma instalação. A curadoria considerou, portanto, que o espaço expositivo da Bienal prejudicava uma verdadeira compreensão dos filmes cuja duração excedia o tempo médio de obras exibidas em loop de menor duração. Um documento anexado ao e-mail para Cosette, afirma-se que:

A idéia é que as atividades desenvolvidas na Cinemateca associadas a um bar promovam um centro de vivência que funcione nos horários noturnos, inclusive após o funcionamento do prédio da Bienal no parque Ibirapuera. A localização da sede da Cinemateca, nas proximidades do parque favorece o projeto." (LAGNADO, 6 de julho de 2005)

Dessa maneira, a mostra de filmes foi concebida como um espaço dialógico e relacional. Entretanto, a parceria com a Cinemateca não aconteceu e o projeto transformou-se em uma Quinzena de Filmes durante o mês de outubro de 2006, no Cine Bombril (atual CineArte, na Av. Paulista) e no Cine Segall (no museu Lasar Segall. Ao todo foram 39 filmes¹⁴¹ que integraram a mostra, incluindo filmes de

¹⁴¹ A programação no Cine Bombril se organizou da seguinte forma ao longo de outubro de 2006:

5 de outubro, quinta-feira, 14h - **Bregtje Van Der Haak**, "**Saudi Solutions**", 2006, 77 min;
 6 de outubro, sexta-feira, 14h - **Lu Chunsheng**, "**History of Chemistry 2 - The new tool**", 2006, 66 min;
 7 de outubro, sábado, 14h - **Len Lye**, "**A Colour Box**", 1935, 4 min e "**Rainbow Dance**", 1936, 5 min; e **Lawrence Weiner**, "**A First Quarter**", 1973, 85 min;
 8 de outubro, domingo, 14h - **Fastwürms**, "**Red of Tooth and Kaw**", 2001, 27min e "**Soylent Orange**", 2002, 11 min; e **Julio Bressane** "**Matou a família e foi ao cinema**", 1969, 80 min;
 9 de outubro, segunda-feira, 14h - **Gordon Matta Clark** "**Sous-Sols de Paris (Paris Underground)**", 1977, 18 min e 40 seg; e **Tacita Dean**, "**The Uncles**", 2004, 77 min
 10 de outubro, terça-feira, 14h - **Loulou Cherinet**, "**White women**", 2002, 52 min; e **Bregtje Van Der Haak**, "**Life and Work**", 1999, 50 min;
 11 de outubro, quarta-feira, 14h - **Jeanne Faust**, "**Interview**", 2003, 9 min; e **Rainer Werner Fassbinder**, "**Warnung vor einer heiligen Nutte**", 1970/71, 103min;
 12 de outubro, quinta-feira, 14h - **Akram Zaatari**, "**In this house**", 2005, 30 min; e **Lawrence Weiner** "**A Second Quarter**", 1975, 85 min;
 13 de outubro, sexta-feira, 14h - **Jean-Luc Godard**, "**Sympathy for the devil: One plus one**", 1968, 100 min
 14 de outubro, sábado, 14h - **Ivan Cardoso**, "**Dr.Dyonélio**", 1978, 13 min; e **Gordon Matta Clark**, "**Substrait (The Underground Dailies)**", 1976, 30 min; e **Jack Smith**, "**Flaming Creatures**", 1963, 45 min;
 15 de outubro, domingo, 14h - **Len Lye**, "**N or NW**", 1937, 7 min e "**Color Cry**", 1953, 3 min; e **Ivan Cardoso**, "**Hi-Fi**", 1999, 8 min; e **Dominique Gonzalez-Foerster**, "**Atomic Park**", 2004, 9 min, produção de Caméra Lucida/Anna Sanders Films (filme realizado em 35mm com Ange Leccia) e "**Ile de Beauté**", 1996, 70 min, produção de Camera Lucida production;
 16 de outubro, segunda-feira, 14h - **Lu Chunsheng**, "**History of Chemistry**", 2004, 29'27"; e **Gordon Matta Clark**, "**Office Baroque**", 1977, 44 min;
 17 de outubro, terça-feira, 14h - **Len Lye**, "**Trade Tattoo**", 1937, 5 min, "**Rhythm**", 1957, 1 min e "**Free Radicals**", 1979 (revised version), 5 min; e **Francesco Jodice / Kal Karman**, "**Hikikomori**", 2004, 22 min; e **Dominique Gonzalez-Foerster**, "**Malus**", 2004, 21 min e 30 seg, produção de Caméra Lucida production (filme realizado em 35mm com Ange Leccia);

cineastas e de artistas, alguns com obras no Pavilhão. A quinzena contou com estreias dos filmes “Andarilho”, de Cao Guimarães, “*History of Chemistry 2 – The new tool*”, do artista Lu Chunsheng e “*Saudi Solutions*”, da cineasta Bregtje van der Haak.

No anteprojeto da Bienal, Lagnado indicou um esforço conjunto que os curadores deveriam fazer para obter o máximo da filmografia de Broodthaers e Matta-Clark. Indica como proposta também a apresentação de documentários feitos por índios, ou a recuperação dos super-8 de Lygia Pape, Raymundo Colares, Artur Barrio, entre outros (LAGNADO, 2005a, p.13). Destas indicações a única que foi seguida é a presença de filmes de Gordon Matta-Clark. A mostra concentrou-se em filmes contemporâneos e os filmes “históricos” se restringiram a apenas seis autores. Além

18 de outubro, quarta-feira, 14h - **Dominique Gonzalez-Foerster**, “*Riyo*”, 1999, 10 min e “*Central*”, 2001, 10 min, ambos com produção de Anna Sanders Films e “*Plages*”, 2001, 15 min, com produção de Anna Sanders Films/Le Fresnoy; e **Ivan Cardoso**, “*Heliorama*”, 2004, 14 min.

A Programação no Cine Segall, por sua vez, foi:

8 de outubro, domingo, 19h e 21h - **Cao Guimarães**, “*Andarilho*”, 2006, 80 min;

10 de outubro, terça-feira, 21h - **Bregtje Van Der Haak**, “*Saudi Solutions*”, 2006, 77 min;

11 de outubro, quarta-feira, 21h - **Lu Chunsheng**, “*History of Chemistry 2 - The new tool*”, 2006, 66 min;

12 de outubro, quinta-feira, 21h - **Bregtje Van Der Haak**, “*Life and Work*”, 1999, 50 min;

13 de outubro, sexta-feira, 21h - **Rainer Werner Fassbinder**, “*Warnung vor einer heiligen Nutte*”, 1970/71, 103min;

14 de outubro, sábado, 19h e 21h - **Ivan Cardoso**, “*Hi-Fi*”, 1999, 8 min e **Lawrence Weiner**, “*A First Quarter*”, 1973, 85 min;

15 de outubro, domingo, 19h e 21h - **Jeanne Faust**, “*Interview*”, 2003, 9 min e **Dominique Gonzalez-Foerster**

“*Atomic Park*”, 2004, 9 min, produção de Caméra Lucida/ Anna Sanders Films; e **Akram Zaatari**, “*In this house*”, 2005, 30 min;

17 de outubro, terça-feira, 21h – **Fastwürms**, “*Red of Tooth and Kaw*”, 2001, 27min e “*Soylent Orange*”, 2002, 11 min; e **Francesco Jodice / Kal Karman**, “*Hikikomori*”, 2004, 22 min;

18 de outubro, quarta-feira, 21h - **Lu Chunsheng**, “*History of Chemistry*”, 2004, 29 min e 27 seg, e **Dominique Gonzalez-Foerster**, “*Malus*”, 2004, 21 min e 30 seg, produção de Caméra Lucida (filme realizado em 35mm com Ange Leccia); e **Lawrence Weiner**, “*A Second Quarter*”, 1975, 85 min;

19 de outubro, quinta-feira, 21h - **Dominique Gonzalez-Foerster**, “*Ile de Beauté*”, 1996, 70 min, produção de Caméra Lucida (filme realizado em 35mm com Ange Leccia);

20 de outubro, sexta-feira, 21h - **Ivan Cardoso**, “*Dr.Dyonélio*”, 1978, 13 min, e **Loulou Cherinet**, “*White women*”, 2002, 52 min;

21 de outubro, sábado, 19h e 21h - **Dominique Gonzalez-Foerster**, “*Riyo*”, 1999, 10 min, e “*Central*”, 2001, 10 min, ambos com produção de Anna Sanders Films, e “*Plages*”, 2001, 15 min, com produção de Anna Sanders Films/Le Fresnoy; e **Ivan Cardoso**, “*Heliorama*”, 2004, 14 min

22 de outubro, domingo, 19h e 21h - **Gordon Matta Clark**, “*Automation House*”, 1971, 32 min e **Cao Guimarães** “*Andarilho*”, 2006, 80 min

Houve ainda uma exibição de “Ipanema Theories” (1999, 92 min), de Dominique Gonzalez-Foerster no Clube Glória, no domingo 8 de outubro de 2006, às 22h, uma projeção de vídeo em colaboração com DJ Donatinho- RJ.

Fonte: < <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000911.html>>

dos filmes de Matta-Clark havia filmes de Ivan Cardoso que abordam o movimento neoconcretista e a vida de Hélio Oiticica; um filme de Godard; o filme *"Flaming Creatures"* (1963), de Jack Smith, grande referência do cinema experimental dos anos 1960, considerado obsceno em sua época; filmes de Len Lye, considerado um dos grandes mestres do cinema abstrato; e *"A Second Quarter"* (1975), de Lawrence Weiner, figura central na formação da arte conceitual dos anos 1960 nos EUA.

3.1.3.4. O Programa Educativo

Tomando como pressuposto que a Bienal tem melhor proveito quando mediada por uma preparação prévia e retomando o projeto do Núcleo Educação da 24ª Bienal, desenvolvido pela equipe de Evelyn Ioschpe, a curadora de educação Denise Grinspum¹⁴² concebeu um projeto educativo para a 27ª Bienal com dois programas. O primeiro, *Bienal-Escola*, voltado para o público escolar, foi elaborado analogamente ao Projeto Educação Pública da 24ª Bienal. O segundo, *Centro-Periferia: como viver junto*, foi um programa inédito.

O Programa *Bienal-Escola* foi estruturado em três eixos: oferta de material educativo, curso de capacitação de professores e visitas monitoradas ¹⁴³ (GRINSPUM, 2008, p.392).

O material educativo, distribuído aos professores e escolas, foi pensado de modo a ter boa portabilidade. Era uma caixa onde constavam folhas com imagens de obras de 24 artistas, e um livreto de 116 páginas com uma sobrecapa com índice das imagens e do cartaz da 27ª Bienal. "Para cada imagem, havia uma orientação

¹⁴² Denise Grinspum é assessora técnica dos Museus Castro Maya desde 2012. Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística pela FAAP (1981) e mestrado em Artes (1991) e doutorado em Educação (2000), ambos pela Universidade de São Paulo. Ela também realizou estágio no Museu Britânico e cursos no Departamento de Estudos Museológicos da Universidade de Leicester em 1989 e estágio no Departamento Educativo do MoMA de Nova York em 1997. À época do convite para dirigir o programa educativo da 27ª. Bienal ela era diretora do Museu LAsar Segall (2002 a 2008), onde também havia implementado e coordenado a Área de Ação Educativa (1985 a 2002). Fonte: Plataforma Lattes. In: <http://lattes.cnpq.br/0087710881975586>

¹⁴³ Cf. GRINSPUM, Denise. A 27ª Bienal de São Paulo e seu projeto educativo. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. 27ª Bienal de São Paulo Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 391-400.

didática contendo textos com reflexões sobre as obras e os artistas e também sugestões de atividades que podiam ser adaptadas para qualquer faixa etária.” (GRINSPUM, 2008, p.392). De acordo com Denise Grinspum, “a seleção dos artistas levou em conta os princípios curatoriais da mostra”. Embora ela não explicita quais são estes princípios curatoriais, ela continua:

foram escolhidos quatro artistas “histórico-contemporâneos”¹⁴⁴ (Ana Mendieta, Feliz-Gonzalez-Torres, Gordon Matta-Clark e Marcel Broodthaers), cinco brasileiros (Hélio Melo, Laura Lima, Marepe, Marilá Dardot e Paula Trope), cinco residentes (Lara Almarcegui, Marjetica Potrc, Meshac Gaba, Minerva Cuevas e Shimabuku) e dez artistas de diferentes nacionalidades (Dan Graham, Haegue Yang, Rirkrit Tiravanija, Shaun Gladwell, Tomas Saraceno, Didier Faustino, Long March Project, Jane Alexander e Dominique González-Foerster). (GRINSPUM, 2008, p.392).

Já o material de formação dos mediadores, denominado “Curso de Formação de Monitores – Projeto Educativo da 27ª Bienal de São Paulo” contava com fragmentos da obra de Roland Barthes e os textos dos curadores e de alguns especialistas e artistas – Leon Ferrari, Zayd Minty, Marcos Moraes, Gianni Vattimo, Teresa Caldeira e Ali Behdad - que seriam publicados no livro *Como viver Junto* com algumas modificações. Além disso, ao final a apostila trazia fotocópias de escritos de Hélio Oiticica – o texto “Brasil Diarréia” (1970), publicado na Arte em Revista, e textos em que ele fala sobre o Crelazer e o Barracão (1986) -, um texto de Celso Favaretto (1989), publicado originalmente na Revista Gaia, texto de Guy Brett (2005) sobre Oiticica e sua obra, um trecho de Sobre as Ruínas do Museu (2005), de Douglas Crimp, um excerto de “Arte Conceitual” (2002), de Paul Wood e trechos de “Arte contemporânea: uma história concisa” (2005), de autoria de Michael Archer. Estes textos subsidiaram a preparação dos monitores e demonstram atenção a uma produção então muito nova na teoria da arte e a sintonia de referências entre a curadoria e o Educativo. O contato entre curadoria e equipe educativa ocorreu

¹⁴⁴ Esta expressão também é usada pela curadora Lisette Lagnado. Enquanto apresenta Catherine David ao público, fazendo sua introdução ao seminário “Vida Coletiva”, Lisette refere-se a ela como uma “figura histórica-contemporânea”, arrematando que a convidada foi “curadada da Documenta X de Kassel, um divisor de águas na história das Documentas”. Com isso pode-se inferir que este termo estava sendo usado entre os curadores para se referir a pessoas que mesmo tendo realizado suas obras – artísticas ou curatoriais – em tempos recentes, já possuíam importância para uma história da arte. Cf. Conferência 4: Novos meios de expressão a partir dos filmes de Pedro Costa. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida/vida-doc/video/conferencia-4-novos-meios-de-expressao-a-partir-dos-filmes-de-pedro-costa>

inicialmente com a participação de Denise Grinspum em reuniões dos curadores e cada um dos curadores realizou uma fala para a equipe de cerca de 200 educadores. (GRINSPUM, entrevista 2017, APÊNDICE 3).

Foram realizadas cerca de 4 mil visitas orientadas, sendo em torno de 75% delas agendadas e 25% espontâneas. As visitas tinham como objetivo principal a facilitação do contato dos visitantes com as ideias curatoriais e se davam em torno da vivência de algumas obras consideradas paradigmáticas no que diz respeito aos conceitos-chave da mostra. (GRINSPUM, 2008, p.394).

O segundo vetor do projeto educativo, o “Programa Centro-Periferia: como viver junto”, implementado por Guilherme Teixeira, ofereceu 109 encontros em parcerias com ONGs, em unidades dos Centros de Educação Unificados (CEUs), sendo duas na Zona Leste (CEU Aricanduva e CEU Parque São Carlos), uma na Zona Sul (CEU Casa Blanca) e uma na Zona Noroeste (CEU Vila Atlântica), além do JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube. Nestes encontros, cinco educadoras especialmente preparadas para o programa realizaram oficinas e debates para 1148 pessoas das comunidades, entre jovens e adultos. De acordo com Denise Grinspum:

O programa *centro periferia: como viver junto* tinha a intenção de desenvolver ações educativas nas periferias da cidade em função do conceito do projeto educativo em diálogo com o conceito do próprio projeto curatorial daquela edição. A ideia nasceu da análise que fiz do perfil de público das edições anteriores, que demonstrava que 75%¹⁴⁵ dos visitantes eram das classes A e B, mesmo com a gratuidade instituída. Isso revelava que o ingresso não era a única barreira para a inclusão social. Fizemos várias atividades preparatórias nas periferias, mas não conseguimos trazer essas comunidades porque a Bienal não viabilizou a verba para contratarmos o transporte, item fundamental para a conclusão da ação. (Denise Grinspum, entrevista, APÊNDICE 3).

Com este programa, portanto, o projeto educativo caminhou em direção a um novo terreno, ao lidar com as fronteiras entre centro e periferia, a Bienal e a cidade,

¹⁴⁵ Embora a 26ª Bienal tenha sido gratuita, a pesquisa de perfil de público realizada pelo Datafolha apontou que 75% de seus visitantes eram das classes A e B. Outra pesquisa, realizada em 2003 pelo Cebrap e pelo Centro de Estudos da Metrópole, apontou que um conjunto de 20 distritos entre os rios Tietê e Pinheiros, na área que abrange o centro expandido, concentra renda e escolaridade, além de concentrava a maior parte dos equipamentos culturais e de infra-estrutura como transporte. (GRINSPUM, 2008, p.394). Dessa forma, as barreiras de acesso são econômicas, mas mais profundas e enraizadas culturalmente, de modo que a gratuidade por si só não amplia consideravelmente o público.

adotando com isso, uma perspectiva mais claramente transformadora e crítica institucionalmente. Sobre o diálogo desta proposta com ações educativas em outras exposições contemporâneas à 27ª Bienal, Grinspum afirma que:

As bienais, a meu ver, são sempre conectadas em rede. O que uma faz, reverbera na outra e assim vão se formando ondas que adensam o pensamento crítico. (...) Durante a concepção da 27ª eu não tinha ouvido falar em virada educacional, termo que vim a conhecer uns anos depois. A perspectiva pedagógica das exposições atende à necessidade de aproximá-las das mais variadas dimensões das recepções sensível e cognitiva dos diversos visitantes. (Denise Grinspum, entrevista, APÊNDICE 3)

A perspectiva pedagógica que começava a se apresentar como uma tendência nas grandes exposições internacionais de arte era ainda descontínua na Bienal de São Paulo, com as ações educativas sendo desenvolvidas de acordo com o valor que o curador dava a ela. Isto justifica a descontinuidade do programa educativo nas 25ª e 26ª Bienais após o importante programa educativo da 24ª. Dessa maneira, a valorização de processos educativos não se deu, na opinião de Denise Grinspum, a partir de uma edição específica da Bienal e sim a partir da mudança da gestão organizacional. “A 28ª edição escancarou a crise institucional que a Bienal vivia há muitos anos, com gestões ensimesmadas e pouco preocupadas com a viabilidade financeira das mostras.” Então, apenas a partir daí “houve uma mudança na presidência e foi isso o que permitiu que se instituisse um programa educativo mais permanente.” (Denise Grinspum, entrevista, APÊNDICE 3).

Com isso, a ideia de institucionalizar a educação artística através da nomeação de um diretor educativo na Fundação Bienal, tal como foi formulada por Herkenhoff em 1998, foi colocada em prática apenas em 2011 com a criação de uma equipe de educação permanente. Isto deu mais espaço para que o programa se desenvolvesse através das edições seguintes da Bienal. Entretanto, a institucionalização e a consolidação do trabalho da educação artística não alterou alguns modos de operação. O Educativo Permanente tem sua própria gestão, dada a necessidade de justificar os investimentos públicos através da contrapartida na formação de público. Este modelo de gestão faz com que a ação educativa autônoma que é, nem sempre estabeleça contato profundos com a curadoria de cada edição da bienal, o que faz com que a educação seja por vezes apenas uma

ferramenta que “explica a arte”, não atingindo seu potencial de transformação e fomentadora de cidadania.

3.1.3.5. As Publicações: memória e produção de conhecimento

O curador Adriano Pedrosa (2008, p.86) salienta que o conjunto de publicações da 27ª Bienal não se trata de catálogos de exposição como eram tradicionalmente concebidos, com meras imagens e por vezes descrições das obras expostas, e sim trata-se de um conjunto de livros.

O primeiro é o **Guia**, publicado em 2006, antes da exposição no pavilhão da Bienal. Concebido para que o visitante acompanhe a mostra com ele em mãos, é destinado a todo o público da Bienal. Nele relacionam-se todos os artistas da Bienal: os que expuseram no pavilhão, os artistas da Quinzena de Filmes, os que realizaram projetos especiais para a publicação “Como Viver Junto” – tal como Jorge Macchi e seu “Guia da Imobilidade” e Rivane Neuenschwander com a série de fotos “Canteiros” - e os que realizaram performances, como a banda Konono nº1, que fez o show de encerramento da Bienal, e a dupla Angela Detanico e Rafael Lain, que apresentou uma versão “sonora” de “Separação”- projeto feito para a publicação -, ocupando o interior da obra *Palm Pavillion*, do artista Rirkrit Tiravanija. A inovação do Guia está na publicação de pequenas entrevistas, a maioria feita especialmente para o Guia. As entrevistas têm como objetivo de algum modo aproximar público e artistas, uma vez que “o visitante poderá ler o que dizem os artistas sobre seus trabalhos (em vez de palavras do crítico ou do curador)” (PEDROSA, 2006, p.86).

O segundo volume é o **Como Viver Junto**. Mais voltado para o público especializado, foi publicado após a mostra, em 2008. Inclui textos dos curadores e de especialistas que abordam temas relacionados ao viver-junto, projetos de artistas elaborados especialmente para a publicação e “um caderno de imagens que foi pensado como um percurso pela exposição mediante reprodução de imagens de todos os artistas.” (PEDROSA, 2006, p.86).

O terceiro volume é a reunião da transcrição de **Seminários**, publicado em 2008 com os textos revisados por seus autores. Cada conjunto de textos é introduzido por um texto do curador responsável pela concepção daquele bloco de seminário.

É interessante notar que até a criação dos Seminários como ferramenta de ampliação do debate sobre as questões tratadas pela Bienal, as ideias dos curadores existiam apenas de forma implícita na mostra e em textos de parede ou guias que auxiliavam o entendimento. Em sua forma mais explícita, as ideias dos curadores passaram a aparecer nos catálogos. Usualmente, a preparação de uma exposição era regida por dois prazos: primeiramente “o do catálogo a ser enviado para a impressora” e depois “a da noite de abertura”. (SMITH, 2012, Posição 455. Edição Kindle). O espaço entre essas datas podia ser de muitos meses, o que privava o curador da chance de aprender com a própria exposição e de compartilhar esse conhecimento com o visitante. (SMITH, 2012, Posição 455. Edição Kindle). Isto aparentemente não ocorreu na 27ª Bienal, que teve a publicação de “Como Viver Junto” quinze meses¹⁴⁶ após o fim da mostra, o que permitiu apresentar um detalhado registro fotográfico da exposição. A forma que adquire a escrita dos curadores demonstra que as publicações foram realizadas com a preocupação pelo registro de uma memória da exposição e da produção de um conhecimento teórico fomentado pela exposição. Isto fica explícito no trecho em que Adriano Pedrosa localiza sua fala no tempo, na introdução do Seminário “Arquitetura”: “Passados dois anos do seminário Arquitetura, ao finalizar esta introdução para a publicação, com o volume *Como viver junto* prestes a ser impresso na gráfica (...)” (PEDROSA, 2008, p.110). Em nota ele ainda diz que escreve em Janeiro de 2008.

No âmbito das publicações dessa exposição que privilegia o discurso cabe lembrar ainda que o cartaz da Bienal foi escolhido mediante concurso, vencido pelo argentino Jorge Macchi, e que contou com o design de Rodrigo Cerviño. O cartaz é um pedaço da obra “*Speakers Corner*” e representa frases de jornais recortadas, de modo que sobram apenas as aspas. Este gesto convida cada leitor a completar o

¹⁴⁶ No entanto, mesmo com a publicação sendo prevista para após a mostra, especula-se que o atraso tenha ocorrido por irresponsabilidades administrativas Cf. CYPRIANO, Fabio. Catálogo da 27ª. Benal sai com 15 meses de atraso. Folha de São Paulo, 10 de março de 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200816.htm>>

espaço entre as aspas como desejar, enfatizando o discurso e relação dialógica que se pretende estabelecer entre público, artistas e curadoria.

3.2. Artistas na 27ª Bienal

Com o fim das representações nacionais na 27ª edição da Bienal, a atenção da curadoria voltou-se para os artistas. O anteprojeto para a Bienal conclamava destacado em negrito: **“Pensar em ‘artistas’ em vez de pensar em ‘países”** (LAGNADO, 2005a, p.18). Ademais, havia a proposta de diminuir¹⁴⁷ o número de artistas e aumentar o número de obras de cada um, de modo que cada um fosse “devidamente representado” (LAGNADO, 2005a, p.19).

Cada artista selecionado deverá comparecer com um conjunto imponente de obras, como se fosse um *mini survey*. É de suma importância que o público entre na sala, podendo percorrer um recorte farto e consistente dentro de uma trajetória (que ele geralmente desconhece), que o permita reconstruir a linguagem do artista em sua mente, compreender a real visada daquele trabalho em questão. (LAGNADO, 2005a, p.19)

Esta proposta está de acordo com o desejo de instruir a audiência brasileira sobre artistas que já eram conhecidos internacionalmente e o mesmo poderia ser pensado sobre artistas brasileiros vistos pela primeira vez por uma audiência não brasileira. É também uma proposta alinhada com o perfil discursivo da curadoria. Nesse sentido, “a exposição (...) é uma configuração dialógica. Uma metáfora mais precisa diria a semântica da exposição, que é como ela gera significado através da relação entre as suas partes.” ¹⁴⁸ (SMITH, 2012, Posição 504, Edição do Kindle).

¹⁴⁷ A 27ª Bienal contou com 118 artistas, incluindo os que expuseram no Pavilhão Bienal, os autores dos filmes da Quinzena de Filmes, aqueles que realizaram trabalhos especiais para o catálogo “Como Viver Junto” e os que realizaram performances no Pavilhão. Para se ter uma ideia, na primeiro Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1951, havia 729 artistas de 25 países diferentes com um total de 1854 obras. Em edições mais próximas à 27ª Bienal: na 25ª edição foram 190 artistas de 70 nacionalidades e na 26ª foram 135 artistas de 62 países. Na última edição até o momento, a 32ª Bienal (2016), este número caiu ainda mais, para 81 artistas com 380 obras. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bienal_Internacional_de_Arte_de_S%C3%A3o_Paulo>

¹⁴⁸ Do original: “*The exhibition is (...) is a conversational setting. A more accurate metaphor would call up the semantics of the exhibition, that is, how it generates meaning by the relationship between its parts.*” (SMITH, 2012, Posição 504, Edição do Kindle)

Assim, em uma analogia com a linguagem escrita, “esforços para definir uma gramática são tentativas de discernir se há um conjunto de regras (sintaxe) que funcionam na matéria-prima (a prática artística (...)) para moldar a linguagem da exposição.”¹⁴⁹ (SMITH, 2012, Posição 501, Edição do Kindle). Em um esforço de reconstituir esta gramática, no início da pesquisa que gerou a presente dissertação foi feito um levantamento sobre todos os artistas presentes na 27ª Bienal. Através especialmente da leitura do “Guia” publicado por esta Bienal, em que cada artista em entrevista descreve questões-chave de sua obra, e também da leitura do “Como viver junto” e de materiais secundários, cada artista foi relacionado a uma série de palavras-chaves. Havia ali uma reincidência de palavras-chaves, denotando um “universo” de temas a que os artistas, como enunciadores, se reportavam. Os temas que mais apareceram nesta coleta foram transformados em uma tabela, mostrada a seguir (páginas 178 e 179).

A referência a temas não se trata de uma instrumentalização do conceito curatorial nem tem a pretensão de esgotar os sentidos presentes nas obras destes artistas. Os temas são indicativos, enunciações que perpassam a questão “como viver junto”. Não há, portanto, uma relação direta entre o conceito curatorial da exposição e o seu conteúdo manifesto, mas uma hipótese hermenêutica que é problematizada com diferentes abordagens dos artistas.

As temáticas selecionadas - cotidiano, conflito social, identidade cultural, humor/ironia, ficção X real, modernidade/modernismo, colonialismo, arquitetura, espaço público, natural X artificial, participação, colaboração, interação, ativismo, crítica institucional, arquivo, educação – por vezes aparecem explícitas e enfaticamente também no discurso da curadoria. É o caso, por exemplo, de “arquitetura” e “cotidiano”. “Arquitetura” é inclusive, título de todo um seminário da 27ª Bienal. Nas palavras do curador Adriano Pedrosa:

¹⁴⁹ Do original: “Efforts to define a Grammar are attempts to discern whether there is a set of rules (syntax) that works on the raw material (art practice, or some aspect of the world, seen as a generative base) to shape the language of the exhibition (on analogy to written or spoken language).” (SMITH, 2012, Posição 501, Edição do Kindle).

Talvez mais do que qualquer outro dos campos vizinhos da arte, a arquitetura tenha desenvolvido uma relação com as artes visuais que proporciona um rico e variado número de cruzamentos e produções. Pensamos em instalações e obras escultóricas que estabeleçam uma relação formal com a galeria ou o espaço de exposição, bem como intervenções em edifícios e no panorama urbano. Pensamos em críticas ao modernismo, na exploração de histórias e narrativas de edifícios, arquiteturas e cidades; em plantas, maquetes, vídeos, filmes, projeções de slides e fotografias (de interiores ou exteriores, vazias ou povoadas, reais ou imaginárias) e instalações *site-specific*; de obras mais representacionais a outras mais propositivas.” (PEDROSA, 2008, p.107).

As estratégias artísticas são, portanto, muito variadas. Entre os artistas que exploram a arquitetura como meio ou tema estão, por exemplo, Marwan Rechmaoui com uma escultura-instalação por assim dizer; Dominique Gonzalez-Foerster e Atelie Bow-Wow com instalações *site-specific* com lógicas arquitetônicas dentro do Pavilhão; e Tommi Gronlund e Petteri Nisunen e Renata Lucas que realizam intervenções fora do Pavilhão da Bienal. “*Spectre (The Yacoubian Building, Beirute)*”, de Marwan Rechmaoui é uma réplica exata do antigo edifício de apartamentos do artista. O edifício foi evacuado em 2006 durante o conflito militar com Israel. O vazio na instalação fala sobre o fim abrupto do uso do edifício, as mudanças culturais representadas na deterioração da arquitetura moderna do prédio, e mudanças econômicas e políticas que transformaram a localidade. Em “*Double terrain de jeu (pavillon-marquise)*”, Dominique Gonzalez-Foerster replica as colunas de concreto da marquise, em um diálogo com o prédio modernista da Bienal projetado por Oscar Niemeyer. “*Monkey way*” do escritório de arquitetura japonês Atelier Bow Wow propunha um percurso percorrível através de pontes de madeira que ligavam três copas de árvores do parque Ibirapuera e o próprio pavilhão da Bienal. Os finlandeses Tommi Grönlund e Petteri Nisunen realizaram uma intervenção nas torres de ventilação das estações de metrô Vergueiro, São Joaquim e São Bento. Tratava-se de um sistema de iluminação interior acionado por fotocélulas, assinalando a arquitetura peculiar das torres. E “Matemática rápida, matemática lenta” da brasileira Renata Lucas era uma calçada sobre a calçada existente, com postes de iluminação e canteiros “fora do esquadro”, na Rua Brigadeiro Galvão, perto da estação Barra Funda do Metrô, desordenando o desenho urbano. Embora essas cinco obras possam ser enquadradas dentro de “arquitetura”, cada uma possui aproximações e estratégias particulares à temática. E cada uma delas pode ser relacionada a outras temáticas. Dessa maneira, Marwan Rechmaoui e Renata Lucas falaram sobre “cotidiano”; o Atelie Bow Wow e

Gonzalez-Foerster demandava “participação” no contato com suas instalações; Grönlund e Nisunen e Gonzalez-Foerster realizaram comentários ao “modernismo” materializado nas arquiteturas modernas do Pavilhão e das estações de metrô; Grönlund e Nisunen e Renata Lucas inseriram-se e comentaram o “ambiente urbano”.

Aparecem em destaque na tabela as três estratégias artísticas – participação, crítica institucional e educação – que são utilizadas também pela curadoria da 27ª Bienal. Dessa forma, os capítulos 3.2.1, 3.2.2 e 3.2.3 comentam como as estratégias da curadoria estavam presentes também no fazer artístico de muitos artistas daquela bienal.

Os artistas que se utilizam destas três estratégias foram reunidos em um mapa conceitual que visa demonstrar visualmente as relações múltiplas que são estabelecidas, ocorrendo convergências e intersecções entre estas três aproximações artísticas e outras relacionadas, como a interação, a colaboração e o ativismo, comentadas mais adiante no capítulo 3.2.2..

Juntos, os 40 artistas que foram relacionados no mapa conceitual representam numericamente pouco mais de um terço (33,90%) dos artistas desta edição da Bienal. É uma quantia que pode não parecer muito expressiva. Entretanto, quando a expografia da 27ª Bienal é analisada, percebe-se que o espaço ocupado pela obra destes artistas é bastante significativo. Elas têm lugares de destaque no térreo, próximo à entrada, ocupam grande parte do primeiro e do terceiro pavimento e cerca de um terço do segundo pavimento. Isto é um aspecto muito relevante, dado que a construção da gramática da exposição é feita com base em operações espaciais. Nesse sentido, a instalação é ao mesmo tempo “apresentação e comentário, documentação e interpretação.” (SMITH, 2012, Posição 493, Edição do Kindle). Terry Smith vai mais adiante com a analogia da exposição como discurso e compara:

Galerias são parágrafos, as paredes e subdivisões formais dos pisos são frases, grupos de trabalho são as cláusulas e trabalhos individuais, em diferentes graus, funcionam como substantivos, verbos, adjetivos,

advérbios, e muitas vezes como mais de uma destas funções de acordo o contexto deles. (SMITH, 2012, Posição 493, Edição do Kindle).¹⁵⁰

Figura 26 - Mapa conceitual: artistas da 27ª Bienal que utilizam a crítica institucional, a participação e a educação como estratégia em suas práticas artísticas.

Fonte: Produção da autora, 2017.

¹⁵⁰ Do original: "Installations is both presentation and commentary, documentation and interpretation. Galleries are paragraphs, the walls and formal subdivisions of the floors are sentences, clusters of work are the clauses, and individual works, in varying degrees, operate as nouns, verbs, adjectives, adverbs, and often as more than one of these functions according to theirs context." (SMITH, 2012, Posição 493, Edição do Kindle).

Esta analogia em adição às declarações da arquiteta responsável pela expografia da 27ª. Bienal, Marta Bógea, sobre o conceito de “porosidade” informam que cada aproximação ou distanciamento que é estabelecido na expografia tem significado.

O raciocínio de porosidade, que estava presente no projeto original apresentado por Lisette Lagnado à Bienal (...), neste caso, significa um espaço de continuidade, que não acontece por uma única circulação, e um convívio permanente, em que você avista vários acontecimentos ao mesmo tempo. Significa também que o território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio. (BOGÉA, 2006, s.p.)

Estes aspectos da expografia e destas “constelações”¹⁵¹ de artistas que se relacionam são explorados a seguir em breves análises de algumas obras que se relacionam com as estratégias selecionadas: participação, crítica institucional e educação.

Figura 27 - Planta térreo com a expografia da 27ª BSP. Em destaque artistas que tem a crítica institucional, a participação e/ou questões educacionais como parte de suas estratégias artísticas

¹⁵¹ O curador Jochen Volz utiliza esse termo em ensaio publicado no livro “Como viver junto” (2007) ao se referir a uma série de artistas que fazem referência à obra de Marcel Broodthaers, deliberadamente ou não. Aqui o termo é usado pensando na constelação como uma forma de organização em que cada artista mantém sua individualidade na especificidade de sua obra, mas pode relacionar-se – formando em uma espécie de rede – com outros artistas, através de questões, temáticas e estratégias presentes nas práticas artísticas.

Fonte: Fundação Bial. Programa Bial Escola. Alterado pela autora (2017)

Figura 28 - Planta do primeiro pavimento com a expografia da 27ª BSP. Em destaque artistas que tem a crítica institucional, a participação e/ou questões educacionais como parte de suas estratégias artísticas

Fonte: Fundação Bial. Programa Bial Escola. Alterado pela autora (2017)

Figura 29 - Planta do segundo pavimento com a expografia da 27ª BSP. Em destaque artistas que tem a crítica institucional, a participação e/ou questões educacionais como parte de suas estratégias artísticas

Fonte: Fundação Bial. Programa Bial Escola. Alterado pela autora (2017)

Figura 30 - Planta do terceiro pavimento com a expografia da 27ª BSP. Em destaque artistas que tem a crítica institucional, a participação e/ou questões educacionais como parte de suas estratégias artísticas

Fonte: Fundação Bial. Programa Bial Escola. Alterado pela autora (2017)

3.2.1. Artistas e crítica institucional

Como tratado anteriormente, Broodthaers é uma presença importante no conceito curatorial da 27ª Bienal de São Paulo devido especialmente à sua ligação à crítica institucional. As referências são, sobretudo, ao seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias], em que o artista criou uma instituição de arte conceitual como um dispositivo ficcional para estudar o museu como instituição. Organizado em doze seções, o museu de Broodthaers ficou conhecido graças a uma série de exposições entre 1968 e 1972.

Tal importância refletiu-se na expografia como um lugar de destaque, um projeto curado pelo curador convidado Jochen Volz em colaboração com Lisette Lagnado,

ainda que debatido com toda a equipe de curadores.¹⁵² O “Núcleo Broodthaers”, como se refere a arquiteta Marta Bogéa, foi “apresentado curatorialmente como um núcleo que tem uma identidade muito clara, por outro lado, ele ativa e é ativado pela vizinhança de algumas obras. Então, ele não deveria estar isolado.” (BOGÉA, 2006, s.p.) Além disso, outra condicionante era a necessidade de climatização para as obras¹⁵³ de Broodthaers, as quais foram emprestadas do MACBA.

Bogéa conta que uma série de fatores foram se agrupando: ao ser questionada por Lisette como configuraria um espaço sem fronteiras, a arquiteta respondeu que trabalharia com os pisos da Bienal. Acrescido aos fatos de o território de climatização na Bienal ser bastante restrito - apenas no terceiro piso, que possui pé-direito menor e uma espacialidade mais fechada – e o acesso aos espaços climatizados acontecer pela escada rolante, expografia e curadoria encontraram o lugar e a tradução espacial para o projeto Núcleo Broodthaers.

O Jochen explicou que não entendia o Broodthaers como uma narrativa unidirecional e linear, e sim como algo que acontece numa praça. Bom, ele deu a chave para um arquiteto entender este espaço, porque praça nós sabemos desenhar.

Uma praça tem uma configuração clara, ela de fato não pode ser contínua, mas ela terá a reverberação de uma obra na outra o tempo todo, e naturalmente isso nos fez compreender que essa praça vai ocupar (...) a extensão transversa do Pavilhão (...).

A praça configura um corpo que terá relação direta entre o terceiro piso e o segundo. (...) Ele nasce no segundo pavimento, numa grande extensão que abraça a escada rolante, e o mesmo piso de madeira sinaliza a presença do Broodthaers no terceiro piso. (BOGÉA, 2006, s.p.)

A condição dada por determinadas obras, aliada à atenção aos percursos possíveis que o visitante da Bienal encontraria, as vistas, sequências, enquadramentos,

¹⁵² Cf. Entrevista a Jochen Volz. APÊNDICE 3.

¹⁵³ As obras de Broodthaers apresentadas na 27ª Bienal incluem: “Correspondance – Briefwechsel” [Correspondência] (1972); “Comment va la mémoire et La Fontaine?” [Como vai a memória e La Fontaine?] (1973); “Ein Eisenbahnüberfall (Une Attaque de chemin de fer)” [Um assalto à ferrovia] (1972); “Garniture symbolique” [Guarnição simbólica] (1975), “Gedicht - Poem - Poème / Change - Exchange – Wechsel” [Poema / Troca] (1973); “Je hais le mouvement qui déplace les lignes de Charles Baudelaire” [Eu odeio o movimento que tira do lugar as linhas de Charles Baudelaire] (1973); “Lettre ouverte [Carta aberta] (1972), “La pluie (projet pour un texte) [A chuva (projeto para um texto)] (1979); “La Signature Série 1 Tirage illimité [A assinatura Série 1 Tiragem ilimitada] (1969); “Pense-bête” [Pensa-besta] (1964); “Musée d'Art Moderne à vendre - pour cause de faillite” [Museu de Arte Moderna à venda – por causa de falência]; “Museum – Museum” [Museu-Museu] (1972); “Six lettres ouvertes Avis” [Seis cartas abertas Aviso / Six open letters Notice] (1972); “Six lettres ouvertes Avis” [Seis cartas abertas Aviso] (1969); “Tractatus logico-catalogicus” (1972) e “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” [Um lance de dados jamais abolirá o acaso] (1969), entre outras. Fonte: Arquivo Bienal Banco de Dados. <<http://xxxdnn2989.locaweb.com.br/collectiveaccess/>>

constroem a narrativa da exposição. Assim, Broodthaers é posicionado ao lado de Haegue Yang no terceiro pavimento e não muito distante de Gordon Matta-Clark e Dan Graham, artistas ligados à crítica institucional que realizam desconstruções de espaços constitutivos do cotidiano urbano.¹⁵⁴ Descendo pela escada rolante relacionam-se com Broodthaers os artistas Juan Araujo, Marilá Dardot, Rirkrit Tiravanija, Tacila Dean, Mabe Bethônico, Meschac Gaba e Goshka Macuga.

Jochen Volz propôs duas entradas para relacionar estes trabalhos. A primeira através de obras que, assim como as de Broodthaers, trabalham com a ideia de modelo e ficção. A segunda por meio de obras com “poesias distintas” que remetem a Broodthaers, nem sempre deliberadamente.

(...) Broodthaers descreve seu museu como sendo fictício. "De um lado faz o papel de paródia política das instituições de arte, e de outro de paródia artística dos eventos políticos." ¹⁵⁵ Em outras palavras, Broodthaers usa a ficção do museu para alertar sobre uma realidade de política ou institucional. Ele separa e demonstra a estrutura existente do museu, para em seguida voltar a estruturá-la, permitindo intervenções sutis que provocam reflexão. Cria o modelo fictício de um museu, e talvez seja esse modelo, e não o museu, o que se considera a ferramenta, o meio. (VOLZ, 2008, p.186)

Volz identifica na descrição do museu como modelo a contribuição valiosa da obra de Broodthaers que explicaria o artista ser influente até os dias de hoje. O modelo como uma representação abstrata de um sistema, implica em reduções e abstrações – é uma ficção, entretanto, “ajuda a simular a realidade, questioná-la e compreendê-la” (VOLZ, 2006, p.186).

A ideia de um museu fictício está presente em “Museumuseum”, projeto de Mabe Bethônico em colaboração com artistas de Belo Horizonte, que trabalha em diálogo com arquivos e instituições, com interesse por ficcionalização de fontes referenciais, viabilizando acesso através de meios como jornais, *posters*, internet, palestras e exposições. A artista constrói novas narrativas a partir de documentação que coleta, evidenciando como a informação pode ser construída e retrabalhada continuamente, questionando assim narrativas ditas oficiais e verdades instituídas. As produções são incorporadas em um arquivo flexível que mantém na internet

¹⁵⁴ Matta-Clark e Dan Graham aproximam-se ainda, na expografia, de Marjetica Potrc e Vangelis Vlahos, artistas que também trabalham com modelos arquitetônicos.

¹⁵⁵ Release da exposição Section des figures (Der Adler vom Oligozän bis heute), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, maio de 1972. Citado por VOLZ, 2006, p.186)

(www.museummuseum.art.br) e se estendem por diferentes ações e intervenções temporárias em diferentes espaços e instituições, até voltar ao mesmo site, modificando a estrutura e as relações entre as partes a cada novo elemento incorporado. Para a 27ª Bienal Bethônico explorou o Arquivo da Bienal, Wanda Svevo, o qual, apesar de sua importância como instância permanente de memória da Fundação Bienal, é uma ferramenta e um espaço utilizado, sobretudo internamente e entre pesquisadores, sendo desconhecido pelo público que frequenta os eventos, apesar de estar localizado no segundo andar do edifício. O trabalho foi feito em três eixos:

primeiramente registramos como o arquivo é abordado por telefone, colecionamos as perguntas dirigidas por pesquisadores e curiosos, buscando identificar o que é normalmente procurado, as demandas e entendimento geral que se tem a seu respeito. Em segundo lugar, fizemos uma campanha através de série de cartazes anunciando endereço, contato, etc. Finalmente, durante a exposição fizemos visitas guiadas, levando o público a conhecer o arquivo pela porta acessível pelo pavilhão. O trabalho serviu para o reconhecimento da Bienal sobre esse espaço, foi preciso adequá-lo fisicamente para visitação de público e cada instância de negociação para a execução do projeto foi um processo de questionamento. (BETHÔNICO, 2014, p.248).

Neste processo em que a obra Museummuseum é realizada, a artista, tal qual nas propostas da crítica institucional da década de 1970, busca questionar a instituição “museu” de dentro dela mesma, procurando “lacunas” nos discursos e modos de produção da instituição. Ela o faz de forma a criar relações com seus agentes, adentrando e ativando seus conteúdos e convidando, por fim, o público a participar. É um trabalho que une em sua prática, portanto, crítica ao museu, participação e um desejo educativo no oferecimento e divulgação do museu, este local que resguarda o patrimônio cultural de uma sociedade, como uma ferramenta para atingir novos conhecimentos.

Goshka Macuga por sua vez, trabalha menos com a questão da participação do público ativando a obra. Ela também adentra os arquivos do museu, desenvolvendo narrativas alternativas, que são baseadas em associações pessoais, ficcionais e semifictícias. Para a 27ª Bienal ela recria o “*Museum of Contemporary African Art*”, uma instituição fictícia organizada em doze salas e apresentada em partes em exposições de arte, tal como fez Broodthaers com o seu Musée d'Art Moderne, Département des Aigle. “No conceito específico de Meshac Gaba, esse aspecto tem

um foco adicional nas condições pós-coloniais da cultura não-ocidental.” (VOLZ, 2006, p.189).

Figura 31 - A instalação Museummuseum, de Mabe Bethônico, na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: Site do projeto Museummuseum¹⁵⁶ (2006)

Figura 32 - Instalação do "Museum of Contemporary African Art", em de Meschac Gaba(1997-2002), em 2013 na Tate Gallery

Fonte: Tate Gallery (2013)¹⁵⁷

¹⁵⁶ Disponível em: < www.museummuseum.art.br/ > Acesso em abr. 2017.

Jochen Volz cita ainda o filme de Tacila Dean “*Section cinema*” (2002) feito no estúdio de Broodthaers, em Düsseldorf, no qual a artista gravou os registros do modelo explicativo de Broodthaers que se mantém nas paredes do local. E oferece uma interpretação da obra de Rirkrit Tiravanija que a resgata da margem apolítica da estética relacional. Para o curador,

(...) embora pareça que as instalações de Tiravanija normalmente coloquem, dentro das instituições de arte, o que se chama de “Vida real”, a situação criada pelo artista sempre tem um personagem-modelo e pode ser considerada uma experiência entre o que é a vida e a ficção, realidade e arte. (VOLZ, 2006, p.188).

Sob esta perspectiva, o modelo de Tiravanija seria as plataformas que cria, sempre baseadas em algum arquétipo da arquitetura: casas, plataformas, cozinhas, palcos, estúdios. Para a 27ª Bienal o artista criou o “*Palm Pavillion*” [Pavilhão das Palmeiras], uma adaptação da famosa *Maison Tropicale* (1951), do arquiteto francês Jean Prouvé (1901-1984). Esta construção foi pensada por Prouvé como um tipo de moradia pré-fabricada para os burocratas e comerciantes residentes nas colônias africanas. A réplica produzida por Tiravanija tinha em seu interior variadas espécies de palmeiras e vídeos e objetos relacionados à planta. Com isso, ao se reportar a um ícone da história da arquitetura moderna e à palmeira como ícone do exotismo tropical, o artista faz uma sutil referência social, assim como o fez Meschac Gaba, à colonização, que teria unido Brasil e África em um passado não muito distante.

Há também uma clara alusão à instalação *Un Jardin d’Hiver* [Jardim de Inverno] de Marcel Broodthaers, que fora apresentada em 1974 em uma exposição¹⁵⁸ coletiva no *Palais des Beaux Arts* de Bruxelas. *Jardin d’Hiver* fazia “alusão ao lugar de encontro favorito de uma burguesia pré-guerra, o *Palm Court*” (REISE, 1974, p.117)¹⁵⁹, grandes átrios com palmeiras que costumavam existir em hotéis de prestígio. A

¹⁵⁷ Disponível em: < <http://iraaa.museum.hamptonu.edu/page/Zoe-Whitley's-Art-World>> Acesso em 8 fev. 2018

¹⁵⁸ Participaram desta exposição os artistas Carl André, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long e Gerhard Richter no Paais des Beaux Arts em Bruxelas. A exposição ocorreu 9 de janeiro e 3 de fevereiro de 1974.

¹⁵⁹ Barbara Reise nos conta que *Jardin d’Hiver* [Jardim de inverno] “(...) não só ampliou a noção de 'museu' para incluir jardins botânicos do século XIX, jardins zoológicos e museus de história natural - em resumo, natureza - mas também acentuou a atmosfera de 'conservatório' do ambiente de estufa das outras exposições ao fazer alusão ao lugar de encontro favorito de uma burguesia pré-guerra, o *Palm Court* - onde palmeiras em vasos isolavam áreas de conversações e violinos sentimentais encantavam os ouvidos durante *refreshment* cortesias, por exemplo, cafés e bolos. Como “instalação”

montagem continha vasos com palmeiras e também vitrines com uma coleção de gravuras que realizavam uma crítica aos discursos coloniais e à autoridade das instituições culturais. Além das palmeiras e do tema do colonial, a arquitetura translúcida do *Palm Pavillion* de Tiravanija remete aos tetos de vidro do *Palais des Beaux Arts* que ambientava parte da instalação de Broodthaers.

Em Tiravanija, a referência ao colonial no *Palm Pavillion* acontece através da arquitetura e as vitrines dão lugar a material sobre as espécies de palmeiras. A *Maison* de Pouvry é um ícone da arquitetura moderna que, com sua racionalidade, estandardização e funcionalidade, foi vista em seu tempo como uma ferramenta poderosa para transformações sociais. A ideia universalista moderna de que através da tecnologia modelos de arquitetura poderiam ser incorporados em qualquer lugar com igual eficácia gerou esta casa tropical na África baseada em técnicas construtivas ocidentais. No *Palm Pavillion* ocorre um choque entre as estruturas pré-fabricadas de alumínio e a natureza.

Figura 33 - Palm Pavillion, de Rirkrit Tiravanija, na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: LAGNADO e PEDROSA, 2006, p.402-403.

era devastadoramente espirituosa em si: e o que era um comentário sobre a experiência do espectador dentro da exposição foi sublinhado pela tela da TV, que retornava a imagem do espectador na sala - antes que um vídeo-tape fosse adicionado mostrando a entrada de um camelo (como espectador) na exposição." Cf.: Barbara Reise. 'Incredible' Belgium: Impressions. *Studio International Journal of Modern Art*. Outubro, 1974. Disponível em: <http://www.welcometosalon.be/datas/rearview/ra-131218-barbarareise/text/Studio_International_Journal_October_1974.pdf> Acesso em 26 fev. 2018.

Hoje é sabido que a *Maison Tropicale* é um objeto colonial, instrumento de dominação cultural, lugar do colonizador, do dominador, aquele que produz a exotificação do tropical. A exotificação trabalha a partir da estereotipação e da generalização. Ao trazer as diversas espécies de palmeiras, as especificidades, Tiravanija combate esta exotificação. Mas este gesto quase científico fica no limiar do puro colecionismo e mais uma vez uma plataforma de Tiavanija pode ser lida como um espaço sem política, que faz conviver em harmonia o dominador – na imagem da arquitetura -, e o dominado – na figura das palmeiras, mesmo que elas estejam representadas em sua alteridade.

Na segunda vertente de artistas que se remetem à Broodthaers estariam, segundo Jochen Volz, Marilá Dardot, Juan Araujo e Haegue Yang. A primeira, na obra “Entre nós” (2006) propõe um jogo de dados de letras. Treze filmes mostram duas pessoas tentando formar palavras com os dados, em um esforço de composição e diálogo regido pelo acaso. A obra seria um comentário ao “*Untitled Poem*” [Poema sem título] (1966-1968) de Broodthaers, um poema feito na máquina de escrever.¹⁶⁰ (VOLZ, 2006, p.189). Juan Araújo pinta representações de catálogos de museus, capas de livros e revistas. Ele pinta, portanto, reproduções gráficas em uma reprodução com suporte tradicional – a pintura, controvertendo a noção de original e autoria, questões amplamente presentes na obra de Broodthaers¹⁶¹. (VOLZ, 2008). E em “*Storage piece*” [Peça armazenada] (2004) - uma pilha de objetos empacotados sobre estrados de madeira -, Haegue Yang reúne seus trabalhos anteriores, como se estivesse de mudança ou não possuísse lugar para armazená-los. É um trabalho que confunde as noções de público e privado, obra e autor, arte e vida. Os paralelos com a obra de Broodthaers são muitos: o autor também realizou

¹⁶⁰ “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard...
(L'alphabet est un dé à 26 faces)
Un dé à 26 faces, Modèle: L'alphabet
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ...
- MARCEL BROODTHAERS”

“Um lance de dados jamais abolirá o acaso.../(O alfabeto é um dado de 26 lados)/Um dado tem 26 lados, Modelo: O alfabeto/ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ... Marcel Broodthaers, “Untitled poem, 1966-1968” In: Marcel Broodthaers, Minneapolis, Walker Art Center, 1989, p.5 apud VOLZ, 2006, p.189.

¹⁶¹ Cf. PANEK, Bernadette. Mallarmé, Magritte, Broodthaers: Jogos entre palavra, imagem e objeto. ARS (São Paulo) vol.4 nº8 São Paulo 2006

este embaralhamento entre arte e vida quando criou a primeira seção de seu Museu de Arte Moderna, a *Section XIXe siècle* [Seção século XIX] (1968), que permaneceu um ano em sua própria casa; Yang fala de arquivos e guarda de obras, processos museológicos simulados por Broodthaers em seu museu fictício; e Broodthaers, assim como Yang, transformou parte de sua obra, as últimas cópias do livro *Pense-bête*, em uma escultura.

Figura 34 - Instalação de "Alterity Display", parte do projeto Storage Place, de Haegue Yang, na Galeria Lawrence O'Hana, em Londres, 2004

Fonte: Galeria Lawrence O'Hana¹⁶² (2004)

Figura 35 - Instalação "Entre nós", de Marilá Dardot, na 27ª Bienal de São Paulo.

Fonte: Site da artista¹⁶³

¹⁶² Disponível em: < <http://www.heikejung.de/work-storage.html> > Acesso em 26 fev. 2018.

Distanciando-se de Broodthaers, outro aspecto da crítica institucional pode ser encontrado no confronto que ocorreu entre o coletivo de artistas dinamarquês Superflex e a Fundação Bienal, tendo a curadoria como mediação. O “*Guaraná Power*”, trabalho do coletivo apresentado pela primeira vez na 50ª Bienal de Veneza (2003), foi vetado pelo presidente da Fundação Bienal, Manoel Pires da Costa. O trabalho consistia em uma colaboração do coletivo de arte com uma cooperativa de agricultores de Maués, no Amazonas. Os agricultores forneciam as sementes da planta para a produção do guaraná, apresentado como projeto e distribuído para degustação na instalação do Superflex. Tal como outros projetos do coletivo de arte, este é um trabalho que convidava as pessoas a participar do desenvolvimento de modelos experimentais que alteram as condições de produção econômica. A participação ocorreu entre os agricultores em auto-organização e um engajamento contra forças econômicas, cartéis de empresas cujo monopólio na compra da matéria-prima baixou o preço pago pelas sementes de guaraná em 80%, enquanto o valor dos produtos finais aumentou. A crítica do Superflex é, em última instância, à “instituição” capitalismo e sua intrínseca desigualdade social.¹⁶⁴

Figura 36 - Instalação de Superflex na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: LAGNADO e PEDROSA, 2006, p.501-502.

¹⁶³ Disponível em: < <https://mariladardot.com/artwork/entre-nos-between-us/> > Acesso em 26 fev. 2018.

¹⁶⁴ Cf.: < https://www.superflex.net/tools/guarana_power_at_sao_paulo_biennial >

Manoel Francisco Píres da Costa afirmou à época da 27ª Bienal que Guaraná Power não se tratava de uma peça artística, mas sim de comércio. Com isso, a presidência interviu em decisões curatoriais. Pires da Costa se defendeu afirmando que a decisão de recusar a obra partiu do Departamento Jurídico da Fundação, que informou que a obra não estava de acordo com as regras da legislação brasileira – a palavra “guaraná” seria marca registrada de uma empresa. A curadoria, em um gesto de crítica à instituição na figura do presidente, posicionou-se contra esta ingerência e manteve a obra na Bienal. A censura foi assumida como um elemento do projeto. Assim, tarjas pretas foram colocadas em substituição ao nome da bebida na embalagem, bem como no Guia da Bienal, em lugar de uma entrevista com o grupo. Assim, foram sustentados os conflitos, permitindo o dissenso e com isso, fomentando ainda mais o debate em torno da obra do Superflex.

3.2.2. Artistas e participação

A participação é tema de um bloco no anteprojeto de Lagnado para a 27ª. Bienal. "Novas formas de participação na arte: parcerias, colaborações e trocas" é um segmento que corresponderia à sequência natural do primeiro bloco – “Conglomerado em construção” - de acordo com Lagnado.

(...) o 'sonho' do construtor é poder operar na dimensão social. Um grande léxico, aparentemente sinônimo, precisa ser cuidadosamente mapeado e diferenciado: cooperação não é igual a parceria, que não é equivalente a co-autoria, e assim por diante. Ora, temos visto o ressurgimento de uma vontade de "agir conjunto", expressão harendtiana, que também carrega uma conotação humanista: de "como viver juntos"?

Claire Bishop (2012) identifica este grande léxico usado por estas práticas “pós-estúdio” e denomina algumas: “arte socialmente engajada, arte baseada em comunidade, comunidades experimentais, arte dialógica, arte intervencionista, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e - mais recentemente - *social practices* (práticas sociais)” (BISHOP, 2012, p.10). Dado o amplo léxico que se tem atribuído às formas de participação em arte, foi proposto no âmbito da pesquisa desta dissertação uma subdivisão de “participação” que opera

nas práticas artísticas presentes nesta Bienal. Esta é uma forma inicial de aproximação à questão, já que não é pretensão deste trabalho esgotar as discussões sobre o assunto que é complexo e ainda se delineia nas práticas artísticas e na história da arte.

Dessa forma, na presente dissertação, a “interação” seria uma subdivisão da “participação”. A interação opera em trabalhos que tem como elemento fundamental um dispositivo relacional. Este dispositivo pode ser uma instalação espacial, como em Tomás Saraceno¹⁶⁵ ou Didier Faustino¹⁶⁶, ou um objeto, como em Laura Lima – artistas reunidos de forma muito próxima no térreo da Bienal. No contato com estas obras a participação se dá via experiência sensorial. Outras obras da Bienal, por sua vez, estavam relacionadas a aspectos mais variados de colaboração entre artista e público. Esta colaboração é de diferentes níveis, desde uma contribuição com o artista, fornecendo dados que são manipulados pelo artista, como em Esra Ersen¹⁶⁷, passando por uma colaboração em que o projeto artístico conta com a colaboração de não-artistas que interferem diretamente no resultado formal da obra, como em Paula Trope, até a projetos colaborativos que se inserem no real reconfigurando-o em certa medida, como em Minerva Cuevas, flertando com o ativismo ou no projeto JAMAC.

Um paralelo entre estas formas de participação pode ser feito com a nomenclatura proposta por Bishop. A autora propõe que o processo de participação, principalmente aquele que inicia nos anos 60, possui pelo menos uma das três tendências: ativação, autoria e comunidade. A primeira tem a ver com criação de um espaço para um sujeito ativo, em que a estética de sua participação deriva das

¹⁶⁵ A instalação “*Cumulonimbus, air-port-city*” de Tomás Saraceno consistia em uma enorme bolha de plástico, que atravessava os três andares da Bienal e onde os visitantes podiam entrar e escalar os andares através de uma escada.

¹⁶⁶ “*Les racines du mal*” [As raízes do mal], obra de Didier Fiuza Faustino, é uma escultura, espécie de poste gigante com ramificações em sua base à semelhança de tentáculos, os quais formam uma cúpula sob a qual o artista coloca algumas peças de mobiliário urbano. A obra gera, segundo o autor, um pequeno “espaço público” para pequenas reuniões ao mesmo tempo em que impede agrupamentos massivos de pessoas. Fala, dessa forma, sobre os espaços controlados da contemporaneidade.

¹⁶⁷ Em “*If you could speak Swedish*” [Se você pudesse falar sueco], por exemplo, Esra Ersen pergunta a várias pessoas estrangeiras e refugiadas o que elas gostariam de falar se soubessem falar sueco. Depois as filma aprendo a pronunciar em sueco aquilo que desejavam, atento às suas feições e dificuldades.

Figura 37 - Instalação de Tomás Saraceno na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: LAGNADO e PEDROSA, 2006, p.361.

Figura 38 - Instalação de Didier Fiuza Faustino na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: LAGNADO e PEDROSA, 2006, p.356-357

Figura 39 - Novos Costumes, de Laura Lima, na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: LAGNADO e PEDROSA, 2006, p.333

Figura 40 - Instalação de "INERS: *Training for moving space*", de Antal Lakner, na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: Acax¹⁶⁸ (2018)

¹⁶⁸

Disponível em: http://www.acax.eu/index.php?searchengineUrl=hirek%2Fsao_paulo_biennale_2006.160.html&language=hu&language=en Acesso em 26 fev. 2018.

relações causais colocadas pela experiência da qual o sujeito participa. Nesse sentido, a “ativação” é característica das práticas artísticas da 27ª Bienal que foram aqui nomeadas por “interação”. Seguindo o rastro de Bishop, a questão da autoria é uma problemática que surge a partir de uma herança moderna de entendimento do papel do artista e é transformada por este tipo de prática por meio de modelos sociais não hierárquicos. Por fim, os trabalhos caracterizados pela “comunidade” é a produção identificada pela busca da restauração dos laços sociais através de uma elaboração coletiva de sentidos (BISHOP, 2012, pg. 11-12). Estas duas últimas tendências são as que aparecem com formatos mais variados de colaboração nas obras da Bienal. Da relação dinâmica dos três pontos - ativação, autoria e comunidade - deriva o que a Claire Bishop chama de “estética da participação”.

Assim, no primeiro grupo proposto nesta dissertação, da “interação”, Laura Lima e sua instalação “Novos costumes” (2006) destacam-se por suas semelhanças com a linguagem de Hélio Oiticica. O trabalho recria uma loja com diversas peças disponíveis aos visitantes para serem vestidas. Feitas em vinil transparente, estas roupas são esculturas que, tal como nos Parangolés vestíveis de Oiticica, só tem seu sentido completado quando ativadas pela participação do público ao vesti-las. A metáfora que aproxima Novos costumes e o funcionamento do mercado da moda mantém a tensão entre familiaridade e estranhamento, dado que nem sempre as roupas são fáceis de usar e não pertencem ao repertório usual do vestuário. Em muitos casos as roupas impõem posturas, limitam movimentos e obrigam ligações com outras pessoas. Novos Costumes é um trabalho que fala sobre um mercado da moda que impõe novos costumes, fabricando necessidades e estimulando o consumo.

Antal Lakner também fala sobre a imposição de uma disciplina ao corpo. De forma irônica, em “INERS: *Training for moving space*”, o artista subverte os meios de transporte urbanos, como o elevador e o metrô, transformando-os em academias temporárias de ginástica, de modo a “evitar o sedentarismo” imposto pelos modos de vida contemporâneos. Com estas obras, os bólides e penetráveis de Hélio são ressemantizados, passando a servir “não como instrumentos de crítica institucional ou promotores de inauditas experiências vivenciais, mas como crítica irônica e

resfriada de como tudo termina por transformar-se em meios disciplinadores e conformadores do 'bem viver'." (GENIOLI e LOPES, 2006, s.p.).

Estas mudanças estão de acordo com o formulado por Lisette em seu anteprojeto para a Bienal, já que ela afirma que em um diagnóstico da cena artística contemporânea identifica muitos artistas que estavam trabalhando com a "vontade de 'ativação' do espectador" e que os conceitos de "Supra-sensorial" e de "crelazer¹⁶⁹", formulados por Hélio Oiticica, são fundamentais no entendimento desse tipo de ação. No entanto, ela alerta, "não se trata de ilustrar o que o artista escreveu nos anos 1960-70, pela simples constatação que cerca de 35 anos nos separam daquelas experiências." (LAGNADO, 2005a,p.9)

Entre as práticas artísticas na 27ª Bienal que trabalham com um aspecto mais amplo de colaboração, realizando a inclusão do não-artista como parte de um processo ou projeto artístico, o trabalho de Paula Trope destaca-se como contribuinte para uma micro-política do poder. A série "*Traslados*" consiste em pares de fotografias elaboradas com câmeras pinhole¹⁷⁰ por crianças de comunidades pobres. Por meio de uma parceria com o Projeto Morrinho, no qual discutia a situação das comunidades dos morros do Rio de Janeiro, as crianças que participavam do projeto – em Havana e no Rio de Janeiro - trocavam as fotos entre si.

Práticas artísticas como a de Paula Trope e as destacadas a seguir, no item 3.2.3., conjugam a "tentativa de formular uma 'ética coletivista'" e a "redefinição do que é um 'artista' na sociedade contemporânea", questões propostas por Lagnado (2005a, p.8). O artista, a exemplo de Oiticica, torna-se um propositor, inserindo-se em contextos reais, selecionando discursos além do mundo da arte.

¹⁶⁹ Crelazer é um "neologismo que combina criação, crescimento, lazer, prazer e, talvez, crioulo". Constitui-se em seu conjunto como um campus ou "mid-settlement", como o chamava. Propunha vácuos abertos para serem penetrados e habitados. Seu ambiente trabalhava com uma sensação rítmica que permitia a "exploração da relação entre o subjetivismo e o social, entre e o material." (BRETT, 2005, p.46).

¹⁷⁰ A câmera pinhole é uma câmera sem lente, um tipo de dispositivo fotográfico econômico e simples, pois utiliza uma caixa qualquer em que a luz não penetre.

Figura 41 - Reprodução de fotografias do Projeto Morrinho, de Paula Trope, presentes na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: LAGNADO e PEDROSA, 2006, p.390-391.

3.2.3. Artistas e educação

A perspectiva em que as práticas artísticas se inserem na realidade da vida se adensa nesta vertente de trabalhos que lidam com questões educativas. Em muitos deles está presente o sentido de comunidade apontado por Bishop. Por meio da partilha de formas do saber, técnicas e espaços sociais, trabalhos como os do Taller Popular de Serigrafia, do coletivo Eloisa Cartonera e do JAMAC elaboram um novo “viver junto” fora das paredes do museu.

O Coletivo Eloisa Cartonera, com sede em Buenos Aires, é um projeto social e comunitário dirigido por Washington Cucurto, Barilaro e Fernanda Laguna. O grupo tem como proposta um trabalho colaborativo entre artistas e catadores de papel. O papel comprado dos catadores é transformado em livros, em uma elaboração comunitária, que são vendidos a preços baratos nas ruas, em espécies de atos-performances e em algumas livrarias, e com sua venda o projeto se mantém. Os textos publicados são de escritores latino-americanos que autorizam a publicação.

Na Bienal de São Paulo o modelo foi reproduzido com cooperativas de catadores que já existiam no local. De acordo com Javier Barilaro, desenhista e responsável pelos projetos gráficos dos livros do Eloísa,

Trabalhamos todos os dias na Bienal, comprando papel dos catadores paulistanos, e através do Movimento Nacional de Catadores de Materiais Recicláveis, três filhos de catadores trabalham conosco fazendo livros. Vendemos os livros a R\$ 5, com a intenção de gerar um projeto auto-sustentável que continue trabalhando depois que nós voltamos para a Argentina

De forma semelhante, o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) é um grupo criado em 2003 e que incluía artistas, paisagistas e universitários junto a moradores do Jardim Miriam, na periferia da Zona Sul de São Paulo. A artista Mônica Nador é a figura líder do projeto, que se mantém ativo até os dias de hoje. Assim como o coletivo Eloisa Cartonera, o JAMAC possui uma cede e local de trabalho que congrega os atores participantes e que é também, desde 2005 é uma OSCIP¹⁷¹ e um Ponto de Cultura¹⁷² vinculado ao Ministério da Cultura, o que demonstra reconhecimento de sua inscrição no social.

Mônica Nador foi uma das protagonistas do chamado retorno a pintura no Brasil nos anos 1980. Nos anos 1990 a artista alterou o suporte de sua obra e com isso saiu do museu. O ponto de inflexão foi o projeto Parede, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocupado pela artista como se fosse um mural. A partir de 1999 ela voltou-se para a produção de grandes pinturas murais, em comunidades carentes, onde passou a residir. Neste contexto desenvolvia pinturas em fachadas de residências, em trabalho conjunto com seus moradores, partindo de motivos decorativos e obtendo grande motivação da população.

¹⁷¹ Uma OSCIP - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, é a forma jurídica definida pela Lei 9790/99 que caracteriza organizações sem fins lucrativos que se destacam pelo interesse público de suas atividades e objetivos; somente são qualificadas como OSCIPs as organizações que têm por objetivo social, pelo menos uma das finalidades previstas no artigo 3º da Lei 9790/99 – tal como a promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico - e que prestem serviços gratuitos; podem celebrar Termos de Parceria com o setor público.

¹⁷² Pontos de Cultura são grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades e em redes, reconhecidos e certificados pelo Ministério da Cultura por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva.

A partir disso nasceu o JAMAC, ambiente no existem oficinas de estêncil, o Café Filosófico, lugar de interação e reflexão, e o Cinema Digital, um laboratório de experimentação em mídia digital. No compartilhamento dos saberes entre artistas e os moradores da comunidade participantes das atividades, os limites de autoria são borrados.

O caráter político e social do projeto está explicitado em seu estatuto, que diz no Artigo 2:

O JAMAC tem por finalidade lutar contra a exclusão social; desenvolver a consciência crítica e trabalhar a noção de cidadania dos moradores do bairro Jardim Miriam; constituir-se como centro de trabalho de arte social, onde artistas interessados possam desenvolver essa atividade de tirar as artes plásticas do “circuito protegido” das artes, explorando efetivamente seu potencial transformador. (*apud* CYPRIANO, 2014, p.102)

Mais adiante, no capítulo 3 é especificado o objetivo da associação: a criação “de um núcleo gerador de ações artísticas que visem melhorar a qualidade de vida do Bairro, oferecendo uma opção de lazer e cultura para a comunidade e capacitar seus moradores nas suas habilidades artísticas. (*apud* CYPRIANO, 2014, p.102)

Durante a 27ª Bienal foram programadas 22 visitas ao JAMAC, com duração de cerca de duas horas. A programação era aberta à comunidade e entre outras atividades foram previstos workshop com o coletivo Eloísa Cartonera, exibição de filmes em cartaz na própria Bienal e uma festa organizada por Jarbas Lopes, um dos artistas da Bienal.

A 27ª Bienal levou para o espaço institucional um projeto que funcionava na periferia da cidade, tornando mais fluidos os intercâmbios entre bienal e cidade, instituição e sociedade. No Pavilhão da Bienal houve um esforço para que condições de convívio e continuidade aparecessem também no espaço expográfico, entre as obras que estabelecem contatos, e entre o espaço institucional e o espaço expositivo. Marta Bogéa (2006) conta que os serviços, balcões de apoio, guarda volumes, atendimento ao público, café e livraria estavam junto às obras. Esta relação era às vezes tão imbricada que as obras se confundiam com a natureza dos serviços, declarando que arte e vida viviam juntas.

Figura 42 - Instalação do coletivo Eloisa Cartonera na 27ª Bienal de São Paulo

Fonte: LAGNADO e PEDROSA, 2006, p.363.

Figura 43 - Imagens do trabalho no JAMAC, fora da Bienal

Fonte: Radio Lixo @1m^{a173}

¹⁷³ Disponível em: < <https://atelier1m2.wordpress.com/category/uncategorized/> > Acesso em 26 fev. 2018.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As exposições tem ganhado, a partir da década de 1990, inaudito reconhecimento como objeto de estudo para pesquisadores e historiadores da arte na medida em que influenciam o modo como as práticas artísticas são exibidas e recebidas, influenciando todo um circuito cultural, da crítica de arte ao mercado. Nesse sentido, em determinadas exposições existe uma dimensão artística e intelectual própria, definida pelas proposições de curadores, arquitetos, mediadores. Dessa forma, a presente dissertação foi concebida como uma contribuição ao campo acadêmico da História das exposições que vem muito recentemente se constituindo, especialmente no que concerne aos estudos no contexto do Brasil e da América Latina.

As exposições de arte no modelo bienal são hoje tão difundidas pelo mundo e se tornaram uma instituição em si mesmas e um dos principais veículos de comunicação da arte contemporânea. Apesar de institucionalmente diversas, elas se relacionam por meio de redes de agentes que nelas atuam, como os curadores. Nesse sentido a partir dos anos 2000 algumas tendências começaram a se delinear globalmente. Um aparato discursivo foi desenvolvido pelas curadorias - que passaram a se compor como equipes colaborativas -, ampliando o espaço e a importância de seminários, conferências, simpósios, workshops, publicações e de programas dispersos geograficamente, ocupando as cidades onde as bienais se inscrevem ou mesmo outras cidades.

Neste contexto, a 27ª edição da Bienal de São Paulo em 2006 realizou importantes transformações que vem reverberando nas estruturas dessas exposições até os dias de hoje. Com o trabalho colaborativo entre Lisette Lagnado na figura de curadora geral, e os co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martinez, e o curador convidado Jochen Volz, a curadoria institucionalizou o fim das representações nacionais e concebeu a mostra como uma plataforma discursiva para além da exposição das obras artísticas no Pavilhão Bienal. Isto se deu por meio de dispositivos que ampliaram a mostra no tempo e no espaço e que são essencialmente dialógicos: os Seminários, a Quinzena de Filmes, as Residências artísticas, as Publicações e o fortalecimento do setor educativo colocado em comunicação com a curadoria. Estas ferramentas estabeleceram relações entre diversos agentes como curadores, artistas, historiadores da arte,

filósofos, psicanalistas e cientistas políticos, de modo a publicizar e instaurar um debate sobre as questões propostas pela curadoria.

Nesse sentido, esta dissertação apontou a predominância de três estratégias curatoriais na 27ª Bienal de São Paulo que envolvem a crítica institucional, a participação e a educação e que juntas delineiam uma prática dialógica e potencialmente antagonista com as estruturas da instituição bienal, desde a instauração do fim das representações nacionais até o conflito da curadoria com a presidência da Fundação Bienal, representado na censura desta última ao coletivo artístico Superflex. Uma perspectiva antagonista é aquela em que os conflitos são sustentados, não anulando o dissenso e possibilitando um horizonte democrático.

Os curadores articularam as três estratégias – crítica institucional, participação e educação - a partir de um conceito curatorial que relacionava os artistas Hélio Oiticica e Marcel Broodthaers, e tendo como pano de fundo a teoria de Roland Barthes em seu livro intitulado “Como viver Junto”. O interesse na proximidade desses dois artistas abrangia um panorama de atuações que ampliaram as práticas artísticas e que podiam ser tomadas como porta de entrada para grande parte da produção contemporânea em suas mais variadas possibilidades. Entre estas atuações destacamos reimaginar as relações entre artista e público, repensar o papel dos museus (e, por extensão, das bienais) e a realização de práticas colaborativas e que se imbricam na realidade da vida.

Com isso, a partir de ideias que surgiram nas práticas artísticas entre as décadas de 1960 e 1970, a curadoria articulou uma posição que interrogou a história artística e social local ao mesmo tempo em que a colocou em relacionamento com um horizonte global que é premissa da Bienal. As residências artísticas, por exemplo, propunham o estabelecimento de trocas em locais carentes de instituições culturais em um contexto extra-Bienal e conjugavam aspectos pessoais dos artistas estrangeiros com demandas locais de Recife, São Paulo e Rio Branco.

A recepção controversa da mostra pela mídia pareceu refletir o debate da própria bienal, sobre “como viver junto”. Segundo o filósofo Roland Barthes, viver junto pressupõe a elaboração da adequada distância em que cada um possa aceitar o

outro em sua individualidade. Na exposição isto poderia ser pensado como a adequada distância entre cada obra de arte, visto que cada obra é um mundo em si mesma que articula contextos, ideias, referências. Na mídia as manchetes eram tão opostas como “Em Bienal bem morna, artistas vivem junto, mas falam sozinhos” (HIRSZMAN, 2006) e “Mostras individuais valorizam Bienal” (PILEGGI SÁ, 2006). A primeira matéria afirmava que “apesar de romper com limitações geográficas ou temáticas, edição não estabelece sintonia entre obras”, enquanto a segunda dizia de forma positiva: “As particularidade foram maiores do que a soma do conjunto exposto, como um todo.” (Folhas 2, p.6). Esta última compreendeu a proposta da curadoria de estimular o dissenso, e não o consenso como forma de viver junto. O dissenso para Jacques Rancière não é simplesmente a divergência de opiniões ou o antagonismo social que deveriam ser respeitados, mas “a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política¹⁷⁴ e a sua racionalidade própria.” Sob esta hipótese, o mundo seria tornado comum, e o viver junto tornado possível, com a instituição da política como a atividade que permite a divisão, que dá voz aos excluídos, que permite a igualdade.

É precisamente em visões conflitantes sobre o que é política e sobre o papel social da arte em que se alicerçam as opiniões da mídia e da crítica à época da 27ª Bienal. A crítica de arte Juliana Monachesi (2006), no artigo “Na mostra, a ética eclipsou a estética”, escreveu:

A prerrogativa ética em detrimento da estética é ainda mais evidente nos projetos colaborativos: Tadej Pogacar & Daspu, Eloisa Cartonera, Taller Popular de Serigrafia, Long March Project. Causas nobres -defesa de minorias, de economias paralelas, do direito à manifestação política, das práticas artesanais etc.- cuja apresentação em um espaço dedicado à arte peca pela **ausência de qualquer tipo de transcendência**. (MONACHESI, 2006, D6, grifo nosso)

¹⁷⁴ Cabe lembrar que para Jacques Rancière o que “Chamamos geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição.” (RANCIÈRE, 1996, p.41) O filósofo propõe que a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações seja dado o nome de política. Política, por sua vez, em Rancière, é uma atividade que permite o dissenso, “um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parcela dos sem-parcela que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante.” (RANCIÈRE, 1996, p.43).

O que Monachesi chama de projetos colaborativos, Bernardo de Carvalho (2006) compara ao terceiro setor, organizações privadas sem fins lucrativos prestadoras de serviços públicos (ONG's). Para ele a 27ª Bienal é o mundo “onde já não é concebível nem revolução nem utopia”, **“o contrário do encantamento da arte moderna, quando ainda se acreditava no impossível e no inominável, na potência libertária de uma individualidade autoral e irredutível”** (2006, p.190, grifo nosso). Seria segundo o autor, um tipo de arte que ao imiscuir estética e política, desta última restaria presente nas obras “a retórica, o assistencialismo, a banalidade do consenso, o lugar-comum e as pequenas iniciativas” (2006, p.190)

Tanto Monachesi quanto Carvalho evidenciam uma leitura moderna e idealizada do que seja (boa) arte, exaltando uma razão idealizada, baseada na autonomia da arte, e com caráter transcendente. Entretanto, a revisão do conceito curatorial da 27ª Bienal realizada por esta dissertação demonstrou que as questões levantadas e perseguidas pelos curadores são de outra ordem, anunciando questões que seriam importantes para uma revisão institucional¹⁷⁵ e que reverberariam no contexto de todo um sistema de arte no Brasil. Isto indica a vitalidade do discurso desta curadoria, sua estreita cooperação com a prática da arte de seu tempo, e sua vontade de lidar com as mudanças na vida contemporânea. Dessa forma, a divergência de opiniões na mídia permite inferir que as mudanças do papel do curador, apesar de vislumbradas no discurso, permaneciam ainda mal compreendidas.

É certo, contudo, que a mostra inova no discurso, mas é pouco experimental na soma dos trabalhos artísticos expostos, ou ainda, não explora propriamente o “exercício experimental da liberdade” no conjunto das obras. Isto ocorre desde a escolha por um Hélio Oiticica mais “comportado”, teórico, “paradigma conceitual”, e

¹⁷⁵ Um processo de renovação institucional foi instituído oficialmente na Bienal de São Paulo a partir de 2009. Ele foi articulado em torno do fortalecimento e ampliação da atuação do setor Educativo, aprofundamento de parcerias com instituições culturais que levariam a mostra para além do pavilhão no Parque Ibirapuera, visando fortalecer o diálogo com o contexto cultural principalmente da capital e cidades do interior do estado de São Paulo, bem como a profissionalização da instituição com a incorporação de profissionais especializados em museologia e restauro de obras (a partir de 2012) e reforço das estratégias de gestão cultural, dentro dos âmbitos da comunicação, *branding*, *marketing* e captação de recursos. Cf. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2011-2012. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/relatorio_gestao_2011_2012> Acesso em 26 fev. 2018.

não de suas obras, de grande potência estético-experimental ainda hoje. Mesmo no campo discursivo a escolha é pelo Oiticica propositor de teorias artísticas e menos de crítica social. Não está presente no catálogo, por exemplo, a “diarreia” que propõe Oiticica, de teor questionador a concepções modernas então cristalizadas. Em seu texto “Brasil Diarréia” (1980) Oiticica realiza a defesa da criação de uma linguagem artística brasileira, afirmando a necessidade de “assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa ‘cultura’” anulando a condição colonialista ao “assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evita-los como se fossem uma miragem”. (OITICICA, 1980, p. 27) O uso do termo “deglutir” estabelece diálogo direto com a antropofagia modernista. Segundo Oiticica, a deglutição implicaria a digestão de nossa própria cultura e de uma cultura mundial, de maneira muito mais consciente do que aquela que o modernismo havia realizado. Na opinião do artista, não houve “deglutição”; o que ficou foi só diarreia: “A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser *construir* (...) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda” (OITICICA, 1980, p.27).

Tal construção tão radical não esteve presente no discurso da 27ª Bienal. Para Lisette Lagnado, a exposição estava situada na intersecção de duas linhas de pensamento desenvolvidas por Hélio Oiticica: o sentido da “construção”, que está na base da experimentação neoconcreta, e o ‘adeus à estética’. Na exposição são poucos os trabalhos que atingem uma radicalidade de experimentação que elabore simultaneamente o “inconformismo social” e “inconformismo estético” (FAVARETTO, 2007) de que trata Oiticica.

Na contramão desta proposição, diversas obras da 27ª Bienal – notadamente obras que não estão incluídas na seleção que lida com as três estratégias curatoriais destacadas aqui: crítica institucional, participação e educação -, trabalham na chave do espetáculo. Nas palavras de Bishop:

A maior parte do piso térreo é espetáculo vazio: a instalação com guarda-chuvas de Marepe e o trabalho de Nikos Charalambidis assim como o mercado de Meschac Gaba em um piso superior são fracos conceitualmente.

Há muita fotografia documental que funciona como espaço reservado para problemas políticos em países específicos, em vez de serem escolhidas

como fotografias narrativa ou visualmente complexas. Muitos dos trabalhos comissionados são decepcionantes: Vladimir Arkhipov e Antoni Miralda, em particular, parecem resultado de uma fórmula. (BISHOP, 2006, s/p).

Guy Debord define como “espetáculo” qualquer informação que é dada pronta e cuja enorme positividade torna-se algo indiscutível e inacessível. Dessa forma, “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. (DEBORD, 1997, p.14). Para Debord, o sensível deve ser vivenciado e não apreendido por mediação espetacular. De forma semelhante, Oiticica busca o supra-sensorial, que é “o investimento em uma experimentação direta dos participantes no mundo-ambiente, o incentivo ao descondicionamento dos sentidos e à expansão perceptiva” (DONADEL, 2007, p.116-117), de forma que haja uma transformação do espectador em participante, que agora é também um elaborador de sentidos da prática artística.

Para que esta transformação ocorra é necessário, de acordo com Oiticica (1969, p.4) uma mudança na lógica do que se entende por exposição, a ideia de uma “representação objetual”.¹⁷⁶ Para o artista, de nada adianta existir “participação”, se não houver uma mudança completa na relação objetual. A chave para essa mudança, segundo Oiticica, era “ver a possibilidade de um processo em vez de uma estrutura-objeto impondo relações metafóricas”.¹⁷⁷ (OITICICA, 1969, p.4).

Como imprimir a lógica do processo em uma exposição? O investimento nos dispositivos dialógicos que ampliaram a mostra no tempo e no espaço, tais como os Seminários, a Quinzena de Filmes, as Residências artísticas, as Publicações e a ampliação do setor educativo, são certamente uma resposta a esta questão. Por outro lado, a 27ª Bienal trouxe algumas obras cujas práticas artísticas trabalham com uma expansão dos limites espaciais e temporárias da galeria. São obras que tem a forma de projetos engajados socialmente, transdisciplinares, em geral em colaborações com não-artistas ou outros especialistas, como comunidades, arquitetos, geógrafos, ativistas. Um bom exemplo foi Marjetica Potrc e sua recriação,

¹⁷⁶ So original: “*The exhibition room refers always to an old idea of “displaying objects”, to an “objectal representation” (...).*” In: OITICICA (1969, p.4).

¹⁷⁷ Do original: “*Here we can see the possibility of a process rather than an object-structure imposing metaphorical relations (...)*” In: OITICICA (1969, p.4).

na exposição, de uma escola rural de madeira sobre palafitas, uma referência a seu estudo de caso na cidade de Xapuri, no Acre.

Assim, quando vemos uma obra não estamos necessariamente vendo todo o trabalho, mas parte de um projeto - como diria Robert Smithson, um "non-site" que existe em relação dialética com o "site" (BISHOP, 2006). Com isso, o trabalho ancora-se entre o domínio da arte contemporânea e a realidade da vida. Para que este tipo de arte não considere apenas as justificativas morais ou políticas de sua existência, é preciso pensar em sua apresentação, recepção e circulação dentro do domínio da arte contemporânea (BISHOP, 2006). A instalação "Xapuri: Rural School", Marjetica Potrc, por exemplo, incluiu desenhos, vídeos, objetos e "frases de ordem", em inglês, à maneira de pichações, não se eximindo de seu pensamento estético. O resultado, entretanto, ainda incomodava opiniões da mídia e da crítica à época.

A 27ª Bienal comporta, portanto, uma curadoria discursivamente rica, que se posiciona no campo da história da arte e que, na totalidade do gesto, é precisa na construção de seus sentidos. A curadoria assumiu uma "*posição crítica* que implica em inevitáveis ambivalências" (OITICICA, 1980) que indicam limites institucionais que foram tensionados, mas permanecem.

No entanto, é inegável a contribuição da 27ª Bienal para as bienais seguintes, abrindo outras possibilidades para o modo de se fazer exposições, através de seu conceito curatorial e sua aplicação nas escolhas das obras e na montagem, além de sua metodologia colaborativa. Assim, de formas e em proporções variadas, cada bienal seguinte apostou em formatos dialógicos ou com teor de crítica institucional em seus conceitos curatoriais e formatos expográficos.

A **crítica institucional** foi um dos alicerces da proposta curatorial da 28ª Bienal (2008) que, sob a curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, apresentou um andar inteiro sem obras e ficou conhecida como a "Bienal do Vazio" e tem sido relacionada às "bienais discursivas" (Ferguson), propondo uma pausa retórica, um momento para questionar o sistema da arte e a missão original da bienal.

A **participação** foi fator constituinte do projeto curatorial e expográfico da 29ª Bienal (2010), cujos curadores-chefes foram Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, além de Chus Martinez (Espanha), Fernando Alvim (Angola), Rina Carvajal (Venezuela), Sarat Maharaj (África do Sul/Inglaterra) e Yuko Hasegawa (Japão) como curadores convidados. A mostra destinou cerca de quatrocentas atividades a áreas intituladas “Terreiros”, espaços com diversas atividades que faziam alusão a espaços públicos como praças, entendidos como o lócus da ação política. Esta proposta se mostra em relação com a ideia de que a arte relacional promove encontros intersubjetivos, cujos significados são construídos coletivamente e não numa esfera de consumismo individual e que, ao contrário de uma obra autônoma que transcende o seu contexto, a arte relacional está condicionada ao seu ambiente e ao seu público. Intitulados “Dito, não dito interdito”, “O outro, o mesmo”, “Longe daqui, aqui mesmo”, “Eu sou a rua”, “Lembrança e esquecimento” e “A pele do invisível”, os terreiros eram espaços para práticas discursivas, organizados de forma não hierárquica em palestras, ações de artistas, mesas-redondas, entrevistas públicas, sessões de leituras e exibições de filmes ou mesmo ainda para descanso e reflexão, criando pausa no ritmo da exposição, conhecer pessoas e iniciar uma conversa. O terreiro como um espaço de convívio cotidiano que possui várias finalidades procura enfatizar a indissociabilidade da arte com a vida.

A 30ª Bienal (2012), sob curadoria de Luis Pérez Oramas, Homi K. Babha, Andre Severo, Isabela Villanueva e Tobi Maier debatia a mudança das obras de arte contemporânea, cada vez mais pautadas por **estratégias discursivas**. Intitulada “A iminência das poéticas”, esta bienal propôs um olhar sobre os processos criativos de artistas de várias procedências e gerações. Além da exposição principal no Pavilhão da Bienal no Parque Ibirapuera, a mostra também esteve presente no Museu da Cidade (Casa Modernista, Casa do Bandeirante e Capela do Morumbi), no MASP, no Museu de Arte Brasileira da FAAP (MAB-FAAP) e no Instituto Tomie Ohtake, bem como em intervenções pela cidade – na avenida Paulista, na Estação da Luz e em diversos eventos e intervenções pelas ruas de São Paulo, sugerindo a não-separação entre arte e vida no imbricamento de obras de arte com lugares emblemáticos do espaço urbano da cidade de São Paulo.

A 31ª Bienal (2014) teve como tema “Como falar de coisas que não existem”, título que tenta evocar de forma poética a arte como capaz de incitar reflexões e atuar

sobre a vida cotidiana, num processo que faria da bienal um local de intercâmbio, de natureza essencialmente pedagógica, e de receptáculo de projetos - mais do que de obras - com o objetivo de ter uma incidência na situação cultural e social do Brasil, para além do contexto artístico. Esta edição apresentou um esforço acentuado na realização de conversas públicas, “encontros abertos” por todo o Brasil, que tocavam nas questões da arte e sua relação com a vida nas cidades, discutiam com artistas e outros profissionais locais sobre educação e infraestrutura cultural, dinâmica social local e lutas políticas correntes. E, de acordo com os curadores, essas informações foram fundamentais para o modo como a curadoria se desenvolveu. Durante o evento foram oferecidos workshops, oficinas, saraus, ateliês coletivos, além das atividades do Educativo Bienal, ação educativa que vem crescendo a cada edição. Cabe notar ainda que todos os cinco curadores da 31ª Bienal – Charles Esche, Pablo Lafuente, Nuria Mayo, Galit Eliat e Oren Savig -, tem no centro de suas pesquisas repensar o formato dos museus, centros culturais, bienais e o papel da arte na sociedade hoje, em estrita relação com uma crítica institucional.

Sob o título “Incerteza viva”, a 32ª Bienal (2016) buscou pensar as condições da vida atual e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas, refletindo também um clima de instabilidade política e econômica brasileiro. Sob a curadoria de Jochen Volz e dos cocuradores Gabi Ngcobo (África do Sul), Júlia Rebouças (Brasil), Lars Bang Larsen (Dinamarca) e Sofía Olascoaga (México), a mostra abordou a crise ambiental e a crise dos valores humanos. Sua plataforma dialógica foi a itinerância, que selecionou obras que viajaram para as cidades de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Pernambuco, Tocantins, Ceará e também para fora do Brasil, em Bogotá na Colômbia e Porto, em Portugal. Uma de suas publicações reuniu ensaios de autores convidados, continuando o papel de produtora de conteúdos e conhecimento.

Foi mostrado ainda nesta dissertação como as estratégias destacadas utilizadas pela curadoria da 27ª Bienal – crítica institucional, participação e educação – estavam presentes em uma parcela considerável das práticas artísticas presentes nesta Bienal. De acordo com Terry Smith, “quando se trata da renovação radical de

formas de exibição, os curadores seguiram principalmente os artistas” ¹⁷⁸ (SMITH, 2012, Posição 835. Edição do Kindle). A história da arte registrou que as práticas radicais de exposição dos curadores foram precedidas pelo trabalho de certos artistas que reimaginaram as maneiras de fazer exposições, como Marcel Broodthaers e seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias], em que o artista criou uma instituição de arte conceitual como um dispositivo ficcional para realizar uma crítica ao museu.

Dessa forma, a exposição se transformou após os artistas mudarem. O posicionamento do artista mudou, pressupondo cada vez mais a apropriação, diálogo e, em certa medida, transformação de contextos. Esses contextos podem ser, por exemplo, espaciais - como em obras *site-specific*, seja no espaço da galeria, no ambiente natural ou em áreas urbanas; sociais, em que estratégias artísticas se imiscuem com ações sociais e políticas de forma a problematizar causas ou reivindicações sociais; e ainda históricos no que se refere à própria arte, indo ao encontro da teoria de Arthur Danto (2006) de que a arte só se constitui plenamente como arte a partir da teoria de arte com que dialoga e faz referência, impedindo que o objeto artístico se desfaça no objeto real que é.

Neste sentido, Lisette Lagnado (2005b) afirmou em entrevista que esta Bienal discutia a definição de artista. Contemporaneamente presencia-se uma acentuada quantidade de obras discursivas. Não se trata mais do discurso de autoridade da tradição ocidental, que trata o artista como “excepcionalmente dotado” e “inarticulado” do contexto da vida. Os artistas contemporâneos revelam agora uma posição de “‘estar entre’ pontos pré-fixados”. As obras passam a ser interpenetradas por outros textos e aparentemente “substitui-se a onipotência do autor, sua autoridade identificada como o lugar da criação” (RODRIGUES, 2008, p.125.), por histórias já existentes.

Ou seja, o valor “arte” se desloca do objeto “para o discurso de um indivíduo que se declara artista e que declara algo, uma ação” (RODRIGUES, 2008, p. 129), uma

¹⁷⁸ Do original: “When it comes to the radical renovation of exhibition forms, curators have mostly followed artists.” (SMITH, 2012, Posição 835. Edição do Kindle).

situação, como arte. No momento atual importam menos – ainda que isso não seja totalmente descartado – as qualidades intrínsecas e técnicas da arte (linhas, planos, luminosidade, textura, etc.) do que a construção de um questionamento que convida o espectador à reflexão. Como consequência se imiscui arte e sociedade na presença, na arte, de comprometimentos com a “ação política, (...) as relações sociais, a ocupação do espaço geográfico e urbano” (RODRIGUES, 2008, p. 130).

Esta discursividade passou a informar e dar a tônica também do trabalho do curador que se não atua como artista, é certamente um autor. Como uma figura de autoridade ele seleciona os enunciados que apresentará na exposição, relacionando-os a um conceito e negociando com os enunciadores, os artistas. O curador como autor é, no sentido de autoria em Barthes (2004), sinônimo de autoridade, centralização, dono de um império muito poderoso. Esta autoridade é pretensamente destruída ou diminuída em curadorias colaborativas. Entretanto, o fato de o curador ser hoje “uma celebridade perseguida tanto por artistas quanto por galerias, e que age como corretor de influências entre colecionadores, o mercado e agências de financiamento.” (BISHOP, 2015, p.279) serve para desmistificar algumas ideias a respeito tanto da colaboratividade quanto da independência ou autonomia atribuídas à atuação do curador nos dias de hoje. Dessa forma, este sentido de independência é simbólico, pois é alimentado por uma autoridade que só existe afirmada no pertencimento destes agentes a um sistema da arte em rede. E a participação em curadorias colaborativas serve para o agenciamento de informações, contatos e do *status* do curador construído dentro deste sistema. O caráter da curadoria como processo autoral precisa ser compreendido, portanto, diante dessa multiplicidade de pretextos: simultaneamente à emergência de novas formas de linguagens para a exposição e ao reposicionamento da função do curador nos dias de hoje, conectado globalmente e em rede.

Neste cenário, modelos curatoriais como o da 27ª Bienal de São Paulo e que se seguiram a ela colocam-se na tênue linha entre a atuação política no campo da vida, sendo sua prática e pensamento um veículo para isso, e “a necessidade de gerar novas formas de conceber e fazer arte dentro dos domínios da arte” (GONÇALVES HOFF, 2006, p.111), em que a crítica institucional, a participação e a educação são apenas ferramentas para um método interessante para efetuar tal empreitada. Seria

esse apenas um processo estrategicamente bem colocado considerando os interesses do mercado institucional? O curador Simon Sheikh nos alerta:

O perigo é o de já não haver nenhum tipo de interação entre crise e crítica nas problematizadas exposições. Daí a necessidade de se fazer uma crítica da crítica institucionalizada, questionando não somente a instituição em si mesma, mas também a maneira como a crítica institucional vem se convertendo em um “mecanismo de controle dentro dos novos modos de governabilidade”. (SHEIKH, 2006).

A renovação constante que o mercado de arte pede de artistas e curadores para se sobressair e vencer a saturação provocada pela circularidade da informação é também uma repetição, que quando explorada ao extremo, leva a uma banalização, uma espetacularização. A saída, afirma Bishop (2011, s.p.): “é necessário que haja uma posição, uma sensação de urgência sobre o relacionamento da arte com o mundo e com os valores de mercado que se aproximam, em vez de um problema silencioso para o bom gosto consensual”¹⁷⁹ Nas palavras da curadora geral da 27ª Bienal,

Nós achamos que a Bienal tem ainda que imprimir um padrão ético para sua estratégia curatorial que demonstre sua independência da metrópole ou qualquer outra força que expresse poder. Lamentavelmente, mesmo a abolição das representações nacionais não pode constituir o desejado horizonte de autonomia: hoje os imperativos do mercado ameaçam afogar contribuições, incluindo os trabalhos mais radicais, em águas sempre sujas. (LAGNADO, 2015a, p.62)

A curadoria e as bienais de arte encontram-se, portanto, em caráter paradoxal: ao contestar a instituição, liberam a arte reconhecendo sua inscrição no mundo, e, por fim, submetem seu discurso e suas obras à escravidão do mercado. Nenhuma teoria da arte é capaz de resgatá-las. A questão da autonomia que trata Lagnado exige redimensionamento de nossa estrutura social, bem como do tipo de chave econômica que a norteia.

¹⁷⁹ Do original: “(...) there needs to *be a position, a sense of urgency about art’s relationship to the world and to the market values that loom over it, rather than a quiet paeen to consensual good taste.*”

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G.. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 91 páginas. ISBN 978-85- 7897-005-5
- ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, K. S., Dimenstein, M., e SEVERO, A. K. (2010). Empowerment and psychosocial care: notes on a mental health association. *Interface - Comunic., Saude, Educ.*, 14(34), 577-589 *apud* ROSO e ROMANINI. **Empoderamento individual, empoderamento comunitário e conscientização**. *Revista Psicologia e Saber Social*, V. 3, N. 1, 2014, pp. 83-95. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/psi-sabersocial/article/view/12203/9505>> 26 fev. 2018.
- ANDRADE, O. de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990. - (Obra completa de Oswald de Andrade)
- ARANTES, O. **A “virada cultural” do sistema das artes**. In: *Margem Esquerda*, nº6, 2005.
- _____. Uma estratégia fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O.; Vaimer, C.; Maricato, E. **A cidade do Pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- ALVES, C. et al. Curadoria & pesquisa. In: Tejo, Cristiana (coord.). **Programa do pensamento emergente**. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BACAL, E. **Art Work: Santiago Sierra and the Socio Aesthetics of Production**. *SHIFT Graduate Journal of Visual and Material Culture* Issue 6, 2013. Disponível em: <<http://shiftjournal.org/wp-content/uploads/2014/11/bacal2.pdf>> Acesso em: 26 fev. 2018.
- BARBOSA, A. M. T. B. **O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1990.
- BARTHES, R. **A morte do autor**. In: BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. In: LAGNADO, L. e PEDROSA, A. (orgs.) *Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal de SP.
- BASBAUM, R. Deslocamentos rítmicos: O artista como agenciador, como curador e como crítico. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo: Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.57-74.

BASUALDO, C. **The Unstable Institution**. *Manifesta Journal*, n. 2, winter 2003–spring 2004, p. 50-62. Disponível em: <<http://zkm.de/en/carlos-basualdo-the-unstable-institution>> Acesso em 26 fev. 2018.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

BEECH, D. Weberian Lessons: Art, Pedagogy and Managerialism. In: O'NEILL, P.; WILSON, M. **Curating and the educational turn**. Londres: Open Editions; Amsterdam: De Appel, 2010, p.47-60

BETHÔNICO, M. Entrevista. In: **Museologia & interdisciplinaridade**. Vol. III, nº5, maio/julho de 2014, p.247-251. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/10959/7840>> Acesso em 26 fev. 2018.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Regulamento da XVI Bienal de São Paulo. In: **16ª Bienal de São Paulo – Catálogo geral**, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p.23-24.

BISHOP, C. **Antagonismo e Estética Relacional**. Revista Tatuí 12, 2012, p.111-132. Disponível em: <<https://issuu.com/tatui/docs/tatui12/124>> > Acesso em 26 fev. 2018. Originalmente publicado na Revista OCTOBER. Nova Iorque: MIT Press. n.110, 2004, p. 51–79.

_____. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. Verso: Londres, 2012.

_____. **O que é um curador?** A ascensão (e queda?) do curador *auteur*. Revista Concinnitas. Ano 16, volume 02, número 27, dezembro de 2015.

_____. **Resenha sobre 54ª Bienal de Veneza "ILLUMinations"** (2011). Artforum, set. 2011. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/201107/claire-bishop-28835>> Acesso em 26 fev. 2018

BOGÉA, M. **Entrevista**. "Marta Bogéa: 'O território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio'" In: Entretenimento UOL, 2006. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u8.jhtm>>

BOURDIEU, P. Espaço Social e Gênese das “classes”. In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BORTULUCCE, V. B. **O Manifesto como poética da modernidade**. Revista Literatura e Sociedade n.21. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i21p5-17>

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, P. Por que juntar Broodthaers e Oiticica na 27ª Bienal? Relato da palestra "A instituição artística sob suspeita", de Lisette Lagnado, 2006. In: FIALHO, A. L.e

KUNSCH, G. (org.) **Relatos Críticos**: Seminários da 27ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fórum Permanente, 2011.

BRETT, G. Hélio Oiticica. In: MACIEL, Katia (org.) **Brasil experimental**: arte/vida:proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p.32-83.

BUDEN, B. Crítica sin crisis, crisis sin crítica. In: BUDEN et al. **Producción cultural y prácticas instituyentes**. Líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficante de Sueños, 2008, p.169-178.

BUDEN, D. (1979). Function of the museum. In: IHERTZ, R. **Theories of Contemporary art**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985, p.189-192. Disponível em: <http://www.veramaurinapress.org/pdfs/buren_function-of-museum.pdf> Acessado em 2 de maio de 2016.

BUERGEL, R. **Leitmotifs**. [tradução livre]. Disponível em: <<http://www.documenta12.de/index.php?id=leitmotive&L=1>>. Acesso 27 de set. 2017

BUNCHLOH, B. e ZEGHER, C. 'Ver America: A written exchange', in America: Bride of the Sun, 500 Years Latin America and the Low Countries (exh. cat), Antwerp and Ghent: Royal Museum of Fine Arts and Imschoot Books, 1991 *apud* LAGNADO, Lisette. (2015a) **Antropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo**. In: LAGNADO, Lisette et all. *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo* 1998. Exhibition Histories Volume 4 (Afterall Exhibition Histories). Londres: Afterall Books em associação com o Center for Curatorial Studies, Bard College. Outubro de 2015, p.58-64.

CARVALHO, Bernardo. (2006) Arte, terceiro setor. In: VENÂNCIO, Paulo (org.) **30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição**. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2013, p.190.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CHAKAR, Tony. A praça dos Mártires revisitada. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.181-187.

COELHO NETTO, J. T. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia. In: **50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo**, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002.

_____. **Entrevista concedida ao UOL**, 2006. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u9.jhtm>>

COLI, Jorge. (2006) A vanguarda do tédio. In: VENÂNCIO, Paulo (org.) **30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição**. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2013, p.191.

COSTE, C. Prefácio. In: BARTHES, R. **Como Viver Junto** (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CRAWFORD, J. Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970. In RANGEL, Gabriela; Cuevas, Tatiana (Org.). Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010 *apud* LEAL, André. **Cruzamentos entre Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark: das neovanguardas ao "contemporâneo"**. Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 30, dezembro de 2015.

CYPRIANO, F. e OLIVEIRA, M. M. (org.) **História das exposições**. Casos exemplares. São Paulo: EDUC, 2016. ISBN 978-85-283-0530-2

DANTO, A. (1981). **A transfiguração do lugar-comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac-Naify, 2006.

DEBORD, G. (1969) **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

De DUVE, T. Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité (Paris: Minuit, 1989 *apud* LAGNADO, Lisette. **Anteprojeto para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo**, 2005. In: Arquivo Bienal? Anexo 1.

DONADEL, Beatriz D'Agostin. **Hélio Oiticica e o Sentido da Participação do Público na Arte Brasileira dos anos 60**: da "Obra Aberta" ao "Exercício Experimental da Liberdade". Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas [dissertação de mestrado], 2007.

ENWEZOR, O. The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes. In: STIMSON, B. e SHOLETTE, Gregory (editores). **Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

ESCHE, C. What's the Point of Art Centres Anyway? - Possibility, Art and Democratic Deviance. Republicart, 2004. Disponível em: <http://republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm> Acesso em 26 fev. 2018.

ESCHE, C. et al. (org.) (2014). **Catálogo da 31ª. Bienal de São Paulo**. São Paulo, Fundação Bienal de SP.

FABBRINI, R. N. **Arte relacional e regime estético**: a cultura da atividade nos anos 1990. IN: VI EHA – Encontro de História da Arte – Unicamp, 2010.

FAVARETTO, C. **Inconformismo estético, inconformismo social**, Hélio Oiticica. In: Revista Gaia - Arte e Revolução. São Paulo: USP. Setembro/Dezembro de 1989. Ano 1, nº2, p.24-32

FERRAZ, T. S.. **Quanto vale a arte contemporânea?** In: Novos estudos – CEBRAP nº.101 São Paulo Jan./Mar. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100117> Acesso em 31 mai. 2016.

FOSTER, H. El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001 *apud* FABBRINI, R. N.. **Arte relacional e regime estético**: a cultura da

atividade nos anos 1990. IN: VI EHA – Encontro de História da Arte – Unicamp, 2010.

FOWLE, K. Who cares? Understanding the role of the curator today. In: RAND, S. R. e KOURIS, H.(org.) **Cautionary Tales: critical curating**. Nova York: apexart, 2007, p.26-35

FRASER, A. **O que é crítica institucional?** In: Revista Concinnitas, ano 15, vol. 02, nº 24, dezembro de 2014. Tradução de Daniel Jablonski.

FRAYZE-PEREIRA, J. Arte e trauma: restauração ou subjetividade. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.193-203.

FREIRE, P.; e SHOR, I. (1986). Medo e ousadia. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra *apud* ROSO e ROMANINI. **Empoderamento individual, empoderamento comunitário e conscientização**. Revista Psicologia e Saber Social, V. 3, N. 1, 2014, pp. 83-95. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/psi-sabersocial/article/view/12203/9505>> Acesso em 26 fev. 2018.

FOUCAULT, M. **The Use of Pleasure**: Volume 2 of the History of Sexuality. Trans. Robert Hurley. Nova York: Vintage Books, 1985.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (2005a) **27ª Bienal de São Paulo Como Viver Junto**. In: Arquivo Bienal, 2005?, 4 páginas. Anexo 2.

_____. (2005b) **Carta-convite aos curadores**. 1º de Abril de 2005, s.p. Anexo 3.

_____. Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2011-2012. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/relatorio_gestao_2011_2012> Acesso em 26 fev. 2018.

GENIOLI, A. A. e LOPES, R. S. **Como ser útil se reconhecendo inútil?** - Uma oportunidade de refletir sobre os trabalhos da 27ª Bienal de São Paulo. Canal Contemporâneo, 11 de dezembro de 2006. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001063.html>> Acesso em 26 fev. 2018.

GONÇALVES, H. M. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

_____. **Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela "aparentemente" não está**. Trama interdisciplinar - v.4 - n.1 - 2013. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5543>> Acesso em 26 fev. 2018.

GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE. **Thinking about exhibitions**. Nova Iorque: Routledge, 1996.

GREGORCIC, M et al. **Between Radical Pedagogic and Participatory Art Practices**. In: Maska Performing Art Jornal, 2007. Entrevista cedida a Adela Zeleznik. Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/74853/Between_Radical_Pedagogic_and_Participatory_Art_Practices_-_Adela_Zeleznik.pdf> Acesso em: 17 agos. 2017.

HARDMAN, F. F. A Amazônia como voragem histórica: Impasses de uma representação literária. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 365-374.

HARVEY, D. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. O Acre numa perspectiva global. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 355-364.

HASEGAWA, Y. Criando lugares e espaços para viver juntp. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 261-266.

HEINICH, N. e POLLAK, M. From Museum curator to Exhibition Auteur: Inventing a singular Position. In: NAIRNE, S.; GREENBERG, R. et al. **Thinking About Exhibitions**. Londres: Routledge, 1996, pp. 166-179.

HERKENHOFF, P. Introdução Geral. In: Bienal de São Paulo. **24ª Bienal de São Paulo Núcleo Histórico I**. São Paulo: Fundação Bienal, 1998a, p.22-34. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name208154>> Acesso em 25 de Setembro de 2017.

_____. Ensaio de diálogo. In: Bienal de São Paulo. **24ª Bienal de São Paulo**. Representações Nacionais. São Paulo: Fundação Bienal, 1998b, p.22-28. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2100>> Acesso em 22 de Setembro de 2017.

_____. Ir e vir. In: Bienal de São Paulo. **24ª Bienal de São Paulo. Roteiros**. São Paulo: Fundação Bienal, 1998c, p.22-25. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/nameec1494/16>> Acesso em 22 de Setembro de 2017.

HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano. **The Brazilian Curator Private / The Carioca Curator**. TRANS>, nº6, 1999, pp.6–15, Disponível em: <http://transmag.org/nuevo_transmag/contents/vols.php?vista=issue&tipoproy=Cultural%20Conditioning&proyeccion=10> Acesso em 13 de set. de 2017.

HIRSZMAN, Maria. Em Bienal bem morna, artistas vivem juntos, mas falam sozinhos. **O Estado de S. Paulo**, 28 de Outubro de 2006, Caderno 2, D6.

HONORATO, C. **Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política**. In: ARS (São Paulo) vol.5 no.9 São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000100010>> Acesso em 10 de Dezembro de 2016.

IOSCHPE, E. Projeto Núcleo Educação Bienal/SESC. In: Bienal de São Paulo. **24ª Bienal de São Paulo**. Arte Contemporânea Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p.202-207 Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name423574>> Acesso em 22 de set. de 2017.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1998.

KASTRUP, V. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André (Org.). **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2013. ISBN: 978-85-205-0373-7

KESTER, G. H. **The one and the many: Contemporary Collaborative Art in Global Context**. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

KRAUSS, R. (1979). **A escultura no campo ampliado**. In: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1984, p.87-93.

LAGNADO, L. (2005a). **Anteprojeto para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo**, 2005. In: Arquivo Bienal? Anexo 1.

_____. (2015a) *Antropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo*. In: LAGNADO, L. et al. **Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo** 1998. Exhibition Histories Volume 4 (Afterall Exhibition Histories). Londres: Afterall Books em associação com o Center for Curatorial Studies, Bard College. Outubro de 2015, p.58-64.

_____. (2008a). De quem sou contemporâneo? In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.97-104.

_____. (2005b). Entrevista concedida a Fabio Cypriano. In: CYPRIANO, F. **Bienal enxuga blocos e questiona a arte**. Folha de S. Paulo, 19 de dezembro de 2005.

_____. (2005c). **Entrevista concedida ao Fórum Permanente**. Novembro de 2005. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/lisette-lagnado>> Acesso em 26 fev. 2018.

_____. O “além da arte” de Hélio Oiticica. Revista Trópico, 2007 Disponível em:<<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>> Acesso em 22 jul. de 2016.

_____. (2015b) **Por uma revisão dos estudos curatoriais**. Revista Poiésis, n 26, Dezembro de 2015, p.81-97.

_____. (2008b). Seminários: Introdução. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.17-18.

_____. (2008c). Vida Coletiva: Introdução. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 227-231

LAGNADO, L. e PEDROSA, A. (orgs.) (2006a) **27ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de SP, 2006.

_____. (orgs.) (2006b). **27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto**. São Paulo: Fundação Bienal de SP.

_____. (orgs.) (2007) **Como viver junto: Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó.

LAMIZET, B. **La médiation culturelle**. Paris: L'Harmattan, 1999.

LEAL, A. **Cruzamentos entre Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark**: das neovanguardas ao "contemporâneo". Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 30, dezembro de 2015.

LEIRNER, S. Introdução. In: **Catálogo Geral 18ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985. p.13-16.

_____. **Para Sheila Leirner, as bienais marcam memória sensível coletiva**. Entrevista. 2006. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u15.jhtm>> Acesso em 27 jul. 2017.

MALZACHER, F. Putting the Urinal back in the Restroom – The Symbolic and the Direct Power of Art and Activism. In: MALZACHER, F. e HERBST, S.(Eds). **Truth is concrete**. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics. Berlin: Sternberg Press, 2014.

MARTÍNEZ, R. Trocas: Introdução. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 279-283.

MASCARÓ, P. V. Not in My Name: Reality and Ethics in the Work of Santiago Sierra *apud* BACAL, E.. **Art Work**: Santiago Sierra and the Socio Aesthetics of Production. SHIFT Graduate Journal of Visual and Material Culture Issue 6, 2013.

MOUFFE, C. Strategies of radical politics and aesthetic resistance. In: **Thuth is concrete** handbook, 2012. Disponível em: <<http://truthisconcrete.org/texts/?p=19>> Acessado em 6 maio 2016.

MOURA, R. **Existe crítica de arte hoje no Brasil?** Revista Select. 31 de Junho de 2015. Disponível em: <<http://www.select.art.br/existe-critica-de-arte-hoje-no-brasil/>> Acesso em 14 jun. 2016.

MORTON, T. **Are you been served?** In: Issue 101, setembro de 2006. Disponível em: <<https://frieze.com/article/are-you-being-served/>> Acesso em 17 de Agosto de 2017.

MINERINI NETO, J. **Educação nas bienais de arte de São Paulo** - Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente [tese de doutorado]. São Paulo: Escola de Comunicação e Arte - Universidade de São Paulo - ECA-USP, 2014.

MISIANO, V. Como viver junto. Das “comunidades confidenciais” às “comunidades operacionais”. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.204-213.

MONACHESI, Juliana. Altos e baixos da Bienal. Entrevista a Claire Bishop. **Folha de São Paulo**, 10 de dezembro de 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>> Acesso em 9 de Julho de 2018.

_____. Na mostra, a ética eclipsou a estética. **Folha de São Paulo**, sábado, 02 de dezembro de 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0212200615.htm>> Acesso em 21 de Junho de 2018.

MÖRSCH, C. (2009). **Numa encruzilhada de quatro discursos**. Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. Tradução de Mônica Hoff. Originalmente In: MÖRSCH, Carmen (Org.). Vol. 2. Documenta 12 education II. between Criticam Practice and Visitor Services Results of a Research Project. Institute of Art Education /Diaphanes, Zurich, Berlin, 2009, pp. 9-31.

MÖRSCH, C. e SEEFRAZ, C. Arte e educação na 24ª Bienal de São Paulo (1998). In: **Agítese antes de usar: desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina**. 01ed.Buenos Aires: MALBA, 2016, v. 01, p. 45-62

OLIVARES, Rosa. *Ahora es necesario olvidar la historia: Entrevista a Paulo Herkenhoff*. Lápis, no.149/150, January–February 1999, pp.153–61 *apud* OLIVEIRA, M. M. de. The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo. In: **Agítese antes de usar: desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina**. 01ed.Buenos Aires: MALBA, 2016, v. 01, p.176-187.

O'NEILL, P. **The Culture of curating and the curating of culture(s)**. Cambridge: MIT Press, 2012, pp. 51-85.

O'NEILL, P.; WILSON, M. **Curating and the educational turn**. Londres: Open Editions; Amsterdam: De Appel, 2010.

O'CONNOR, J. **Las industrias creativas y culturales: una historia crítica.** Ekonomiaz nº78, 2011. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/291572>> Acesso em 4 de Abril de 2016.

OITICIA, H. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade.** Rio de Janeiro, 05/08/1962, p.6 - 7. [datação atribuída por Lisette Lagnado mediante leitura dos Notebooks do artista para a constituição de seu arquivo in: www.itaucultural.org.br]

_____. **Aparecimento do suprassensorial na arte brasileira.** In: Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **Brasil Diarréia.** 1970. In: Fundação Bienal de São Paulo. Projeto Educativo da 27ª Bienal de São Paulo. Material de apoio para o Curso de Formação de Monitores, 2006.

OLIVEIRA, F. **"Mensagem para o futuro".** In: Revista Bravo. 1º de Outubro de 2006. São Paulo: Editora Abril, p.26-41.

PEDROSA, A. (2006). Como curar junto, 2006. In: LAGNADO, L. e PEDROSA, A. (orgs.) (2006b). **27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto.** São Paulo: Fundação Bienal de SP.

PILEGGI SÁ, Rubens. Mostras individuais valorizam Bienal. **Folha de Londrina**, 20 de Dezembro de 2006, Folha 2, p.6.

PITTA, F. Borrando Fronteiras: arte como experimento social. Relato da palestra "Arte e mudança social", de Minerva Cuevas. In: FIALHO, A. L. e KUNSCH, G. (org.) **Relatos Críticos da 27ª. Bienal de São Paulo.** São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum Permanente) Edição Bilingue Inglês/Português, p. 116-119.

POINSOT, Jean-Marc. Uma companhia para a reconstrução Pintura/Escultura, 1971, uma obra eliminada. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 214-221.

POTRC, M. **Entrevista concedida a Fernando Oliva.** n: Canal Contemporâneo, 6 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001084.html>> Acesso em 26 fev. 2018.

QUINTELA, P. **Estratégias de mediação cultural:** Inovação e experimentação no Serviço Educativo da Casa da Música. Revista Crítica de Ciências Sociais, n.94, 2011, p.63-83.

RANCIÈRE, J. **Malaise dans l'esthétique.** Paris: Galilée, 2004.

_____. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: Editora 34/EXO experimental, 2005.

REISE, Barbara. **'Incredible' Belgium: Impressions**. Studio International Journal of Modern Art. Outubro, 1974. Disponível em: <http://www.welcometolesalon.be/datas/rearview/ra-131218-barbarareise/text/Studio_International_Journal_October_1974.pdf> Acesso em 26 fev. 2018.

ROCA, J. Acre: Introdução. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 343-349.

ROCHA, P. M. Newsletter: To all curators and institutions responsible for National Representations, 9 January 1998, Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo apud LAGNADO, Lisette. *Antropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo*. In: LAGNADO, L. et al. *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998. Exhibition Histories Volume 4 (Afterall Exhibition Histories)*. Londres: Afterall Books em associação com o Center for Curatorial Studies, Bard College. Outubro de 2015, p.58-64.

RODRIGUES, L. C.. **A arte para além da Estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 119-131, jul.2008.

ROGOFF, I. Turning. In: O'NEILL, P.; WILSON, M. **Curating and the educational turn**. Londres: Open Editions; Amsterdam: De Appel, 2010.

ROSO e ROMANINI. **Empoderamento individual, empoderamento comunitário e conscientização**. Revista Psicologia e Saber Social, V. 3, N. 1, 2014, pp. 83-95. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/psi-sabersocial/article/view/12203/9505>> Acesso em 26 fev. 2018.

SEABRA, J. **Estratégias de mediação cultural na Bienal Internacional de Artes de São Paulo: entre a gestão do público e a mediação artística**. Artigo aceito para publicação nos anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016.

SHEIKH, S. **Notas sobre la crítica institucional**. Revista online EIPCP, 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>> Acesso em 8 de Setembro de 2015.

SMITH, T. **Thinking contemporary curating**. Nova York: Independent Curators International, 2012. Edição do Kindle.

SPRICIGO, V. Da reconstrução do comum. Relato dos debates do seminário Reconstrução. In: FIALHO, A. L.; KUNSCH, G. (org.) **Relatos críticos da 27ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Hedra, 2011 (Coleção Fórum Permanente) Edição Bilingue Inglês/Português.

_____. **Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural**. [tese de doutorado] São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

STIGGER, V. **A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna.** Revista Porto Arte: Porto Alegre, v.14. nº 24, maior de 2008, p.95-106

TIRAVANIJA, R. Hyde Park Corner, nos mínimos detalhes. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.89-96.

TEJO, C. (coord.). **Panorama do pensamento emergente.** Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

VAN HAL, M. **Rethinking the Biennial.** Royal College of Art, London, Reino Unido 2010. Disponível em: <<http://researchonline.rca.ac.uk/1350/1/VAN%20HAL%20Marieke%20Thesis.pdf>> Acesso em 26 fev. 2018.

VENÂNCIO, Paulo (org.) 30 x Bienal : transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

VOLZ, J. (org) (2003) **GASTHOF 2002 Book.** Frankfurt: Städel Schul, 2003. Disponível em: <<https://issuu.com/dirkfleischmann/docs/gasthof>>

VOLTZ, J. (2008). Marcel, 30. Introdução. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.21-25.

_____. (2006). Vida e ficção, realidade e arte. In: LAGNADO, L. e PEDROSA, A. (orgs.) (2006b). **27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto.** São Paulo: Fundação Bienal de SP, p.p.183-191.

WARD, M. What's Important about the History of Modern Art Exhibitions? In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B. W.; NAIRNE, S. (ed.). **Thinking about Exhibitions.** London/New York: Routledge, 1996.

WISNIK, G.. O "informe" e a ponte truncada entre arte e arquitetura. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.155-165.

WOOD, P. **Arte Conceitual: movimentos da arte moderna.** São Paulo: Cosac Naif, 2002.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80.** Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZANINI, W. Introdução. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 17ª, 1983, São Paulo, SP. **Catálogo geral.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983, p. 103-150.

ZWIRNER, D. Marcel Broodthaers: Correspondência além do silêncio. In: LAGNADO, L. e PEDROSA A. et al. **27ª Bienal de São Paulo Seminários.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p.75-88.

APÊNDICE 1

Entrevista – Jochen Volz – concedida pessoalmente à autora em 7 de Abril de 2017.

Meu trabalho tem como hipótese a relação entre a 27ª. Bienal de Artes de São Paulo e outras exposições internacionais de arte mais ou menos contemporâneas à 27ª. Bienal, como a Manifesta 6 e as Documentas de Kassel 10, 11 e 12. Haveria na 27ª Bienal uma afinidade de temáticas, autores e modos de pensar exposições presentes no cenário artístico internacional que ainda eram pouco conhecidos no Brasil. São elas:

- A **crítica institucional** - conceito advindo das neovanguardas artísticas da virada da década de 1960 -70 e que foi absorvido a partir da década de 1980 por muitos museus ao começarem a desenvolver estratégias críticas e reflexivas através do diálogo estabelecido com os próprios artistas que questionavam os sistemas de poder estabelecidos que emergiam nas práticas museológicas, revelando a existência de narrativas múltiplas e colocando em cheque a própria historiografia das instituições;

- A **participação** – relacionada às práticas relacionais, à estética relacional, ao diálogo como formato, à ação coletiva, ao engajamento com órgãos e grupos ativistas, “propostas que ora tentavam estabelecer micro-unidades de interação humana no âmbito da arte, ora encenavam novas formas de arte através de estruturas e ações microutópicas no campo da vida.” (GONÇALVES HOFF, 2006, p.93);

- A chamada “**virada educacional**”, que foi teorizada anos mais tarde, e segundo a qual tanto no campo da prática artística como na atividade curatorial é assumida uma perspectiva pedagógica, em que a educação é assumida para além de seu entendimento como serviço, supostamente ampliando o potencial de crítica social da arte.

E estas três seriam elementos que delineiam um mesmo cenário e ao serem estudados juntos ajudam-se mutuamente na compreensão um do outro, como parte

do que Dave Beech chama de “um campo discursivo da prática relacional, antagonista e dialógica” (BEECH, 2010, p.51).

1. Primeiramente gostaria de saber se você concorda com essa relação da 27ª Bienal de Artes de São Paulo com a Manifesta 6 (2006), as Documentas de Kassel 10 (1997) e 11 (2002) e com outras exposições que você conseguir fazer uma relação. Elas foram uma influência?

É uma tese acho que muito importante, muito curiosa, porque são dois opostos de exposições. (...) São todas exposições que eu vi, na realidade, menos Cipres. O que o projeto da X Documenta, da Catherine David, que ela trouxe, foi uma ideia de um momento de globalização e de entender diálogos e comparar produções, sem comparar, entender uma produção mais global e não tão eurocentrista, americana, isso foi uma proposta que a Catherine David fez, e ela mudou, influenciou com certeza todas as exposições que foram feitas depois. Eu acho que teve uma ressonância muito forte e uma preocupação no processo curatorial na 27ª. Bienal que acho que sim estava totalmente ancorado nessa pesquisa. Então acho que sim, teve uma consciência e uma discussão de pensar muito preciso o que significa essa ideia de uma representação mundial e como conseguir. Viagem de pesquisa dos curadores... Eu fui curador convidado, eu não fui pesquisar, meu projeto era mais específico. Mas os outros foram de fato pensar o mundo como um todo e pensar quem pode ir pra onde. Eu acho que é uma, teve na pesquisa da Catherine David e na pesquisa e até na biografia da própria Lisette, tem um cruzamento que é uma forte influencia africana, uma forte influencia do Oriente Médio. Então acho que essa... tem cruzamentos importantes, que isso hoje parece mais, quase que um dado: sempre as exposições eram muito globalizadas, etc. Mas isso na verdade não foi o caso. (...) Assim, nos anos 90 não era assim. (...) Na Documenta de 1997 tinha uma ideia de uma narrativa norte-americana/ europeia, com alguns diálogos, pra outros continentes e outros países. Mas foi um pensamento. Era o tipo de artistas que se olhava. Era diferente. Então acho que é importante... assim, primeiro de tudo acho que isso foi a radical mudança. Isso foi, assim, lembrando como foi a Documenta da Catherine David, como foi recebida e criticada na época, foi muito violento. Acho que isso é altamente interessante estudar, como ela foi altamente criticada na época em que aconteceu. Hoje ela é reconhecida como uma grande e importante exposição que mudou os paradigmas de exposição e de entender o

circuito de arte mundial. Mas na época ela foi um pouco uma revolta. E o que era interessante é que ela também partia de alguns artistas fora do Canon comum, como pilares, como referências: Gordon Matta Clark, que reaparece na 27ª. Bienal, no caso da Catherine David: Fastwürms, que no Brasil só apareceu também logo na Bienal do Mercosul em 2007 e na nossa Bienal em 2006. É curioso que o Marcel Brodthaers também estava presente em 1997 na Documenta, e tem um momento tão forte na 27ª. Bienal. Tem outras figuras históricas que não vou lembrar de todas. Mas tem uma ligação que é um pouco contar a história não a partir dos nomes grandes dos anos 80/90, mas a partir desses outros caras, dessas outras figuras, que experimentaram talvez uma outra forma de arte. Pensando no projeto da Lisette que é totalmente baseado num pensamento Oiticia. Assim, o próprio Oiticia tava presente na Documenta da Catherine Davi *[ah é?]*. Eu acho que sim, mas isso tem que verificar. Então acho que tem uma *[Um ponto]*. Sua pergunta tinha tantas referências... a Documenta 11 é muito diferente da *[mas tem a questão das Plataformas como esses ambientes paralelos e de certa forma que tem a ver com a virada educacional. Eu fiz uma comparação com os seminários na 27ª. Bienal e com outras ações externas que foram feitas]*. Sim, acho que isso sim, sim, as Plataformas do Okwui acho que foi uma, o que foi bonito e nesse sentido algo que foi importante também para o projeto da 27ª. E muito paralelo a ela, (...) essa ideia de produzir conteúdo, a produção de conteúdo, e a ideia de entender uma bienal não somente como um evento que acontece 3 meses, mas é uma coisa que já o ano inteiro, essa ideia de antecipar o evento, já introduzindo assuntos, questões, pesquisas, e compartilhar isso com o público, isso foi um desejo muito importante no projeto da Lisette e muito importante também no projeto do Okwui Enwezor. Só que a forma de fazer isso foi diferente, obviamente, o processo da Documenta de 2002 foi muito um desejo de descentralizar. Algo que acho que agora com a Documenta *[Documenta 14]* que abriu hoje, chegou num ponto máximo possível de dividir a exposição. Mas a partir da de 2002, a partir desse projeto do Okwui, acho que isso é talvez mais, essa ideia, esse incomodo com a cidade de Kassel, e tentar achar formas de... não a cidade como cidade, mas esse incomodo com o lugar na Alemanha, central, no centro da Alemanha, no centro da Europa, a ideia da autoridade que a Documenta tem, o que é arte do nosso tempo. Na hora que você dissolve isso, essa centralidade, você coloca em questão essa ideia de afirmação da autoridade. *[E eu acho que isso tem muito a ver com crítica institucional, né?]* Sim. Eu acho

interessante pensar então, fazendo o link com a crítica institucional, quais são as figuras históricas que foram importantes pra Catherine David, e talvez algumas outras configurações também para Lisette, né. São todas figuras que na verdade antecipam a crítica institucional. O próprio Oiticica, o próprio Broodthaers, a própria Ana Mendieta, o Gordon Matta Clark. São todas figuras que ou criticaram de dentro da instituição ou totalmente negaram a ideia da instituição, do espaço expositivo, da galeria, dissolvendo isso tudo. Eu acho que isso é um, é Esse reconhecimento desses artistas, vamos dizer, surgem a partir do momento que artistas começam a fazer o que eles fazem. Sim, é muito... no caso da 27ª e do que eu trabalhei, eu sei por exemplo do Rirkrit Tiravanija, um dos protagonistas da crítica institucional e estética relaciona, dos anos 90, ou 90 e 2000. Ele foi uma figura chave obviamente, também na nossa Bienal de 2007. E ele já sempre usava a imagem mais ou menos do Marcel Broodthaers como uma figura com quem ele dialogava. Ele morreu em 76, mas é uma figura que tinha esse papel entre poeta, sendo meio um diretor de museu ficcional, criando uma coleção a partir... enfim...

(...)

Acho interessante pensar que são os artistas que começam trazer as novidades. Assim, como você citou... Nicolas Bourriaud e a estética relacional, ele falou sobre isso nos anos 2000 muito abertamente: “eu não inventei nenhum nome, só comecei a tentar entender o que meus amigos estão fazendo”. Acho que ele começa o livro assim. E é importante entender isso. Isso também a Catherine Davi fez, porque ela escutou o que os artistas que estava pesquisando. É importante e acho que a Lisette incorpora isso totalmente. Realmente entender que a gente tá aprendendo com artistas. A pesquisa dos artistas leva você a entender.

Agora com a ideia da escola, eu não sei. *[É muito radical, né?]* Eu não sei porque não funcionou. É um pouco isso. Eu acho que era o Florian [Waldvogel], o Anton Vidokle e a Mai [Abu ElDahab], era um grupo internacional de... a Mai é uma curadora egípcia, enfim... Não sei, o projeto não aconteceu. Gerou muita discussão interessante. *[Mas a discussão você acha que em certa medida se relaciona, com a discussão curatorial da 27ª Bienal de Artes de São Paulo? Essa questão educacional, estava bastante presente, foi uma referência pra você?]* Estava bastante presente, mas eu acho que pra uma instituição brasileira como a Bienal de

São Paulo que tem um dos mais antigos educativos, assim, desde a segunda Bienal. Acho que desde a primeira teve um educativo, mas o material educativo está sendo produzido desde a segunda Bienal de São Paulo. Então acho que tem uma história muito mais profunda do que eles estavam tentando lá fazer. Então eu acho que isso pode ser uma... tanto o foco na educação na 27ª e a ideia de criar uma escola em Chipre, tem a ver com sim a importância dos processos educativos dentro das instituições, surgiu a ideia do tal *education turn*, foi nesses anos, entre 2004 até 2010 mais ou menos, e muitas publicações: a “*Multicultural educational*”¹⁸⁰, (...) lançado em 2011, mas descreve mais ou menos a prática nesses anos. E de novo acho que são os artistas que começaram a olhar pra outras formas de entender o contato entre a obra de arte e público. E a ideia da escola, assim, eu, por exemplo, organizei um projeto de escola em 2002, durante a Manifesta em Frankfurt, que foi de uma certa forma talvez uma influência para o projeto de 2006, porque o Anton Vidokler, o Florian Waldvogel e a Mai, dos três que eu lembro agora que estavam na equipe, todos estavam em 2002 participando do que a gente produziu. A Mai ainda era estudante de curadoria no *The After* [After Berkeley], o Florian era de Frankfurt e o Anton Vidokler participou... enfim, como participante, esse projeto chamava Gasthof. Assim, é interessante, um pouco esquecido na história da arte, mas era muito importante. Era a escola de arte de Frankfurt, durante a Manifesta de 2002.

(...)

2. Você acha pertinente a hipótese de que estas “tendências” curatoriais (a crítica institucional, a participação e a virada educacional) estiveram presentes em edições posteriores da Bienal de Artes de São Paulo? (28ª, 29ª, 30ª, 31ª, 32ª edições).... Você pode falar apenas da sua Bienal [32ª], se não se sentir confortável de comentar as outras.

(...) A 27ª era totalmente uma influência 10 anos depois. Então depois de “Como viver junto”, pensar qual é o momento que nós estamos vivendo e trabalhar a partir disso, sobre a incerteza viva, de novo pensando qual é o papel do educativo, qual é o papel do artista no educativo, assim, como se mudou a estética relacional, que talvez começou nos anos 90, se desenvolveu como uma prática, uma consciência

¹⁸⁰ BANKS, James A. e BANKS, Cherry A. McGee (ed.) *Multicultural Education: Issues and Perspectives*. Seattle: University of Washington, Bothell, 2010.

mais coletiva, do que não só práticas individuais, que já tem desde os anos 70, (...) foi... fazer um restaurante, “Restauro”, foi uma proposta de como revisitar uma práticas que começaram nos anos 90/2000, mas dez anos depois ver: “E agora? Como a gente faz um restauro?” E é diferente, era totalmente diferente, não era mais uma proposta pra ter uma convivência social, um relacionamento entre pessoas. Era uma outra agenda. Era uma agenda muito mais holística talvez, como... pensar sobre o potencial político dos atos comuns, como por exemplo se alimentar. Eu acho que tem muitas formas... assim, a gente fez cinco dias de estudo, totalmente é uma mistura entre as Plataformas do Enwezor e os seminários da 27ª. Bienal. A gente fez dias de estudo em Gana, na África, em Santiago do Chile, em Peru, e em Cuiabá, para falar em lugares muito específicos sobre assuntos que eram importantes para o nosso projeto. Acho que tem muitos paralelos. A gente teve uma programação de mais de 150 eventos paralelos à Bienal que também foi algo importante na 27ª e mais, talvez mais ativo ainda na 28ª. Uma programação assim pulsante o tempo inteiro. Então são... é, assim, pra mim, como eu participei nos dois, pra mim era muito claro, era uma matriz. A aula principal de como fazer uma Bienal eu aprendi lá, com a Lisette. Foi nesse sentido... ela foi muito presente, as questões eram presentes, era muito pouco, assim, bastante pensando como... o que se mudou, o que mudou desde os anos 90, 2006 e 2016. Assim, qual são as questões... a prática mudou um pouquinho. As questões estão presentes (...) A questão é muito simples... o Rirkrit Tiravanija, artistas com quem eu trabalhei - e eu trabalhei com muitos dos artistas relacionados à estética relacional, Tobias Rehberger... - Em 2009 eu fiz uma Bienal de Veneza, e a gente fez um café, uma livraria desenhada por Rirkrit Tiravanija, etc. Trabalhei muito com ele. Desde os anos 90. Mas eu acho que no caso do Rirkrit, quando ele fazia um restaurante, a comida só era o pretexto, tudo que era importante era o afeto que se criava entre pessoas, a ideia de uma alimentação comunitária, a ideia da mesa, sentar à mesa, discutir, criar um relacionamento, é muito direto. Isso é um supro do, vamos dizer, na ideia do Jorge Mena Barreto. A ideia de criar uma economia, uma rede de colaborações como agricultores fora, a ideia de uma consciência sobre a alimentação, tudo parece por fora parecido, mas a metodologia é totalmente diferente. Não é mais a ideia de ah, vamos fazer uma café. O café nos anos 90 ou início dos anos 2000 era um exercício de design um pouco, agora é uma engenharia alimentar. Acho que são outros... o ativismo que hoje tá presente nesses projetos

não era uma coisa presente da mesma forma dez anos atrás ou quinze anos atrás. Então eu acho que isso, eu acho interessante isso. A situação mudou né.

3. Como se deu a curadoria colaborativa? Como ocorreram as discussões e a concepção conjunta da proposta curatorial? Qual era a dinâmica entre a curadora e os co-curadores, os curadores convidados? Qual o nível de autonomia de cada um na proposição e aplicação de ideias? Ai você pode falar só do seu caso, da sua relação com a curadoria.

Todos nós, que eu falei, que eu acho que é importante isso, foi a metodologia da Lisette, todo mundo trabalhou junto o projeto inteiro. E isso, isso foi muito importante pra Lisette. Embora eu estivesse trabalhando (...) com um projeto muito específico com onze artistas, eu participei sim em todas as discussões sobre todos os outros artistas. A curadora-educadora Denise [Grinspum] participou em todas as discussões sobre todos os artistas, e a arquiteta [Marta Bogéa] também. Isso foi uma ideia da Lisette, uma construção mesmo em conjunto. Tanto de construção de conhecimento em conjunto, assim, de construção de uma exposição em conjunto, mas também de construção de uma retórica, uma ideia discursiva em conjunto. E foi um processo muito bonito, muito forte e muito rico pra todos. Em termos de autonomia, acho que isso não é uma... quando se decide que se trabalha em conjunto, a autonomia não é uma questão. Você decidir que você opta por um caminho em conjunto. No meu caso era um pouco diferente porque o projeto “A volta de Brodthaers”, foi uma ideia que a Lisette tinha me convidado pra colaborar com ela sobre este projeto para uma outra exposição em outra instituição, e quando ela foi convidada pra apresentar um projeto para a curadoria da 27ª. Bienal, ela incorporou esse projeto pra dentro, e então junto com isso me convidou. Mas isso foi um projeto que nós tínhamos já discutido muito... assim, sobre a relevância do Marcel Brodthaers, o diálogo da produção de artistas no Brasil e no mundo conscientemente e inconscientemente com a obra e as questões do Marcel Brodthaers. Então tinha um pretexto que nós já tínhamos sondado, pensado. Quando ela me convidou pra integrar a equipe da Bienal a gente integrou esse projeto. A partir disso ele foi discutido como um todo. Assim, quando a gente chegou no momento “vamos falar de artistas”, eles também foram apresentados pra todos e

todo mundo opinou, e sugeriu, e criou esse projeto em conjunto. (...) Obviamente tinha curadores que tinham relacionamento mais forte com um artista, outros com outros artistas. Naturalmente, isso sempre acontece. Mas no meu caso era uma região dentro da exposição. Então tinha até uma marca, uma plataforma. Ela era levantada, tinha assim uma marca arquitetônica. Que essa sessão era um pouco diferente das demais apresentações. (...) Nesse sentido era o único bloco que você entendia, “isso é uma coisa a parte”. Não a parte, mas uma exposição que tem uma lógica em si. E no desenvolvimento dessa curadoria eu tinha muita autonomia, mas também muita discussão com Lisette e os outros curadores. (...) Como eu disse, a questão não foi autonomia, a questão foi colaboração e, assim, um projeto em conjunto.

4. Em que medida suas experiências anteriores contribuíram na co-curadoria da 27ª Bienal de Artes de São Paulo? Como por exemplo na *Portikus Frankfurt am Main* e na *Galeria Neugerriemschneider*, ou outras experiências também, como o projeto que você citou antes.

Acho que tem uma coisa muito específica que eu trabalhei com alguns desses artistas já desde os anos 90. Assim, principalmente... dos artistas que participaram dentro da exposição... com quem eu já tinha trabalhado... acho que principalmente foi o Rirkrit Tiravanija, a Superflex Taller... enfim... acho que essa experiência com artistas foi uma. Mas que tem vários outros que participaram desse... ah, com Dominique Gonzalez-Foerster, já tinha trabalhado, tem vários outros. É uma questão. Acho que a outra questão era talvez ter trabalhado numa mini-kunsthalle Portikus ¹⁸¹, vinculado a uma escola de arte em Frankfurt e ter feito esse Gasthof, que é esse projeto em 2002. (...) O projeto era o seguinte, a gente convidou 35

¹⁸¹ *Kunsthalle* ou *Kunsthau*s é um termo em regiões de língua alemã para uma instalação que monta exposições de arte. O termo significa mais ou menos "Galeria de Arte" em inglês, mas com um significado um pouco mais específico. Uma *Kunsthalle* é muitas vezes operada por um *Kunstverein* ("Associação de Arte") sem fins lucrativos e uma *Kunsthau*s ("Casa de Arte") se refere mais a uma galeria ou museu com artistas associados, simpósios, estúdios e oficinas. Uma *Kunsthalle* também é semelhante a um *Kunstmuseum* ("Museu de Arte"), mas os termos significam coisas diferentes historicamente. No sentido mais estrito, um *Kunstmuseum* tem sua própria coleção permanente e um *Kunsthalle* não.

Hoje as fronteiras entre estes termos são de fluxo livre. Em países de língua alemã existem muitos *Kunstmuseen* que são chamados *Kunsthalle* e vice-versa. Além disso, as atividades de um *Kunsthau*s tradicional são encontrados em todas as formas dessas instituições de arte.

escolas de arte da Europa e do mundo inteiro, mas todo mundo tinha que pagar a viagem, então principalmente da Europa. Acho que vieram mais que 350 estudantes de arte. A gente limpou a escola de arte de Frankfurt, todo mundo deitava no chão, e se tornou um hotel-in, uma pousada, a gente alugou uma tenda de circo, com o auditório, e a gente convidou entre 50 e 60 tutores, por uma semana. E todo mundo viveu junto, assim, por oito dias, programação 24 horas. É... loucura... total... Acho que dessa experiência, que disso eu podia passar para dentro do projeto. Mas eu acho que é uma ideia de arte e de produzir arte em conjunto, isso talvez eu podia contribuir, não sei... Eu tinha feito um projeto sobre o Gordon Matta Clark, então, de novo, foi importante no projeto da Lisette, etc. Acho que tem, era uma formalidade com alguns artistas, algumas questões dessa época. (...) Rirkrit é alguém que eu conheci em 96, então desde 96 a gente tá trabalhando junto.

5. Em que medida os Seminários que aconteceram antes da exposição serviram para debater temas e conceber a mostra? Ou os artistas já haviam sido escolhidos e os trâmites de empréstimos, projetos comissionados, transportes de obras de arte, etc. já estavam ocorrendo à época dos Seminários?

(...) Acho que são dois projetos, duas coisas em paralelo. (...) Eu entendo pelo menos, dos seminários que eu participe... eu não participei em todos, eu não pude estar em todos. Mas daqueles que eu participei, eu acho que não foi uma questão de moldar a colaboração com os artistas, o que se moldou, o que se elaborou, foi um conhecimento. E uma discussão, introduzir uma discussão, e gerar questões, questionamentos, dentro de uma sociedade. Uma sociedade acadêmica, dentro de um público geral, um público acadêmico, artístico, etc. É... eu acho que, eu entendo hoje que os seminários também serviram como uma, um termômetro, pra testar algumas questões. Como, pelo menos isso pra mim, agora em 2016, 2015-2016, foi muito importante. Eu acho que isso em certo sentido, a urgência de uma questão, se comprovou nos seminários, de uma certa forma. Ou por exemplo, um dos seminários, bem importantes, todos foram muito importantes, mas um muito bonito foi o seminário sobre Acre, e sobre essa mistura entre a ideia Acre, o estado Acre, a ideia da floresta, o ser vivo floresta, a floresta como escola. Isso foi um seminário fenomenal, muito rico, mas era um teste da urgência de algumas questões. Isso foi importante para a bienal, mas também eu acho que toda a discussão com artistas andou em paralelo. Até por razões práticas: o primeiro seminário foi o que eu

organizei, a volta de Marcel Brodthaers em janeiro. Mas os outros andaram até novembro. Então já alguns, pelo menos dois dos seminários aconteceram durante, um ou dois, aconteceram durante a bienal. E alguns aconteceram em Junho. Nesse momento todos os artistas já foram convidados. Então não há uma causalidade entre um e outro, acho que é mais, seria mais conteúdo.

6. Como se deu a relação entre a curadoria da 27ª. Bienal de Artes de São Paulo e o seu setor educativo? Os curadores contribuíram na escolha de Denise Grinspum para ser a curadora do setor educativo? Os curadores se fizeram presentes nas reuniões de formação dos mediadores? Os curadores permitiram que os mediadores tivessem acesso à exposição durante sua montagem? Houve ações que conferiram valor à ação educativa no âmbito da concepção da exposição?

Acho que a única coisa que eu posso responder é que a Lisette convidou a Denise. (..) Eu também não lembro (...) se existia nesse momento uma equipe fixa do educativo dentro da bienal, ou se a Denise montou essa equipe. Isso eu não vou lembrar, não lembro. *[Pelo que eu sei ela montou, ela chamou, fez a formação, e daquela formação selecionou as pessoas pra serem mediadoras.]* Eu sei que todos os curadores participaram na formação. Assim, não diariamente, mas assim, entre todos nós, introduzimos as questões que a gente trabalhou, eu lembro que a gente podia dar palestra no auditório pra 150 educadores, e... gerar discussões. Isso aconteceu. Se eles participaram durante a montagem, não sei, não lembro. É... acho que é isso.

7. Em que medida a presença de financiamentos públicos e a existência de políticas culturais que se consolidavam interferiram na concepção da curadoria da 27ª. Bienal? Pra além dessa questão educativa né, de formação de público, você acha que tem alguma interferência.... Tem coisas que vocês deixam de fazer, mudam, pensando na questão das políticas culturais?

Acho que não. Mas também era, assim, os melhores anos em muito tempo do Brasil. Assim, 2004-2005-2006 era o momento econômico forte, com um presidente, um PT

forte, e um entusiasmo de todos. Foi um momento muito diferente do que a gente vive hoje. E... e era um momento de muita discussão, não foi assim... Eu sei, isso você tem que perguntar a Lisette, dentro da Bienal foi muito complicado, foi muito mais difícil, mas você tem que falar isso com ela. São as políticas da própria Fundação na época, foi muito difícil. E não foi fácil pra ela isso. Teve momentos de conflito sim, mas do ponto de vista do projeto curatorial, não. Não existia assim, é... não que eu me lembre pelo menos. Momentos que você fala, não a gente devia fazer isso diferente, mas a gente não pode porque tem uma dependência de recursos, alguma coisa. Tem um processo sim, teve alguns momentos de intervenções, vamos dizer assim, mais uma conduta da própria Fundação, presidência da Fundação na época. Melhor a Lisette contar porque eu não tinha nada a ver com isso.

APÊNDICE 2

Entrevista – Cristina Freire – concedida à autora via telefone em 27 de Abril de 2017

1. Como você vê a relação entre as exposições Manifesta 6 e Documentas de Kassel 10, 11 e 12 com a 27ª Bienal?

Olha, o Jessica, eu não poderia te dizer que eu tenho uma visão clara dessa relação porque eu não visitei essas exposições internacionais que você tá relacionando com a Bienal, né, com a 27ª. Em relação a essa questão educacional pra mim ela não faz nenhum sentido porque eu venho de uma trajetória de curadora docente, quer dizer, pra mim não existe uma curadoria que não fosse educacional. No sentido de que eu desenvolvi, desenvolvo minha prática curatorial a partir do ensino universitário e da produção de conhecimento acadêmico. Então quando a Lisette Lagnado me convidou pra participar do projeto da 27ª eu até estranhei, uma vez que eu não a conhecia pessoalmente, eu conhecia o trabalho dela, mas não pessoalmente. Eu não tinha nenhuma relação com esse circuito das grandes exposições mais diretamente a não ser por trabalhos acadêmicos. Então eu não vinha de uma trajetória das grandes exposições, mas vinha justamente do contexto universitário e acadêmico na USP, né. Então as linhas, vamos dizer assim, da sua hipótese, elas podem fazer algum sentido de uma linguagem mais ampla de associação de forma de pensar exposições a partir do século XXI, mas dentro das trajetórias individuais dos curadores que participaram desse projeto, acho que são diferentes os percursos.

2. Do ponto de vista das referencias que vocês curadores tiveram, nos debates durante o processo curatorial, a concepção da mostra, falava-se, por exemplo, em crítica institucional, em participação, você acha que foi pensado a partir dessas linhas de alguma forma?

Não *a priori*. Isso apareceu depois quando a gente, você sabe, você já deve ter conversado com a Lisette, imagino, mas a ideia era justamente a gente fazer visitas a ateliers, *Studio visits* assim, né, como a gente fez. Não foi um convite para os artistas participarem por nacionalidade, mas a gente saiu pesquisando quem seriam os artistas interessantes no mundo inteiro, entendeu? E ao fazer essa pesquisa a

gente acabou encontrando projetos né, e isso convergiu pra sensibilidade daquele grupo, que estavam relacionados de uma maneira ou de outra a essas grandes linhas aí que você citou: a participação, a questão de um ativismo social, a interface com a antropologia, quer dizer, tudo isso, apareceu a partir do convite aos artistas que nos interessavam. Não era uma linha mestra a priori do trabalho curatorial de busca e de pesquisa de artistas. Mas aparece depois no conjunto dos escolhidos quando a bienal se apresenta. Entendeu?

3. E você acha que essas tendências, essas linhas curatoriais, elas tem alguma continuidade, elas aparecem - a questão da crítica institucional, da educação, da participação - na curadoria das bienais seguintes?

Ah, isso eu não sei. Porque eu não fiz uma análise assim um pouco o que aconteceu com as bienais seguintes digamos assim. Eu fiz esse trabalho na bienal, foi bem intenso. E voltei pro meu trabalho acadêmico. Mas por exemplo, em relação a essa perspectiva do trabalho do ativismo social, isso foi muito importante nos artistas que eu convidei, por exemplo. Eu viajei pra Eslovênia e convidei o Tadej Pogacar, que trabalhava com as trabalhadoras do sexo em vários lugares do mundo. E quando ele veio pro Brasil, ele veio com essa perspectiva. Quer dizer, foi um trabalho encontrar o pessoal da Daspu¹⁸², que seria a Gabriela Leite, com quem ele trabalhou, etc. E foi toda uma perspectiva de trabalho dialógico com artista que envolvia a questão dos grupos sociais organizado, né. E isso foi bastante intenso no trabalho com este artista. E isso eu acho que ainda não existia. Sobretudo essa questão das prostitutas, da organização social, de grupos marginalizados, de uma maneira tão forte e no contexto da Bienal de São Paulo, eu não tenho notícia. E não sei como é que ficou depois também. Mas foi um trabalho muito forte que eu, por exemplo, me envolvi muito, trabalhando com esse artista depois, ele me convidou pra escrever textos pra ele lá na Eslovênia. Foi um trabalho muito intenso né. Esse é um dos

¹⁸² Daspu é uma grife de roupas femininas criada em 16 de dezembro pela ONG Davida com o propósito de viabilizar financeiramente seu projeto pelo reconhecimento legal da prostituição e, consequentemente, pela adoção de políticas públicas que diminuam a vulnerabilidade das prostitutas. A ONG Davida foi criada em 1992 pela prostituta Gabriela Leite com o propósito de, por meio de ações culturais, atrair a atenção da mídia e do mundo político para a questão da prostituição. Uma vez que o projeto ressentia-se de uma base financeira, surgiu a ideia de criação da grife de roupas específicas para o trabalho das prostitutas. Um dos apoiadores da ONG Davida foi o designer Sylvio de Oliveira, quem sugeriu o nome Daspu, em uma ironia com a marca Daslu, grife de luxo paulistana que à época enfrentava problemas na justiça, diante das acusações de contrabando e fraude, feitas a sua proprietária Eliana Tranches. (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Daspu>)

exemplos que eu vejo que depois meio que aconteceu de vários outros trabalhos depois aconteceram em outros contextos, não só na Bienal, nessa direção, do ativismo, né? Áhn... outro trabalho que foi bastante interessante foi o grupo *Long March Project*, que também trouxe também toda aquela prática dos *paper cuts* na China e não era um grupo que tava... que envolvia antropólogos, sociólogos, etc. e que não era da lista dos oficialmente convidáveis pela China. Mas que também fez parte dessa pesquisa *in loco*. Eu estive na China, conheci outros curadores que não eram do circuito oficial e esse grupo que também tem uma questão do ativismo, das práticas tradicionais ligadas à antropologia nas regiões mais remotas da China, que não faz parte de um perfil do que a China quer vender da arte contemporânea chinesa. A gente convidou e teve até uma resistência da Bienal que acabou... não, a Bienal aceitou muito bem, teve uma resistência do governo chinês, que não quis pagar como representação oficial, mas a Bienal bancou e a gente conseguiu trazer, né. Então não tinha nada, você não podia definir aquilo como obra de arte, mas como uma prática que está de alguma maneira apoiando entre aspas todo um trabalho de valorização, coleta e relação com os povos do interior na china. Você não pode chamar aquilo de obra de arte, mas de pesquisas podia chamar, né. Então são vários trabalhos, podia te dar vários exemplos de trabalhos que estiveram naquela Bienal, eu pessoalmente estava diretamente envolvida porque eu fui a pessoa que trouxe isso para o grupo curatorial, que apoiou e aceitou... era tudo muito discutido, conversado em conjunto... é...eu acho que eu vejo hoje que tinha bem essa perspectiva dialógica de trabalho dentro de uma espécie de ativismo, com o político-social... então tinha uma linha assim que acabou sendo bem-vinda e a Bienal bastante... aceitou muito bem isso. Cada um e nós trabalhou com um grupo de artistas e eles acabavam convergindo muitas vezes nessa direção.

4. Acho que você já até respondeu um pouco a próxima pergunta que é sobre isso mesmo, como era a sua relação com os outros curadores. Essa questão da curadoria colaborativa, quanto de autonomia cada um tinha em decisões...

A gente tinha uma autonomia muito grande. A gente viajava, né, fazia as visitas, cada um pra uma região, e trazia as propostas e os portfólios, discutia em grupo, foi

um trabalho bem fértil, bem interessante de dialogo. Eu que venho de um trabalho de pesquisa de acervo, de muitos anos pesquisando acervo e fazendo um trabalho dentro do contexto acadêmico, foi uma experiência nova, bastante intensa, diferente, e acho que foi muito positivo, muito válida, a relação entre nós curadores. E inclusive organizamos seminários, cada um de nós era responsável por um seminário, também ao longo do período de organização da Bienal, no ano de 2006, eu acho que você deve ter visto isso nas publicações, esse livros que depois saíram dos seminários. Quer dizer, houve todo um processo de formação que pra nós na academia a gente tá completamente acostumado porque isso faz parte, organizar uma exposição, organizar um ciclo de debate, incluir a pauta nas disciplinas de graduação, de pós-graduação, quer dizer, faz tudo uma coisa integrada. Mas na Bienal eu acho que isso não é tão normal, ou não era, não sei, né. Então a gente tem os 100 dias da Documenta, tem isso num contexto internacional um pouco mais presente... mas eu não sei até que ponto isso era aqui no Brasil um fato. Né, nesse contexto das grandes exposições. Então eu não saberia te avaliar de longe... assim, eu sei a experiência que eu tive. Foi um trabalho muito intenso, muito diferente do meu trabalho... muito diferente e muito parecido por outro lado... do meu trabalho cotidiano na universidade porque tinha essa perspectiva educacional, tinha uma perspectiva de possibilidade de convidar artistas pra vir... Então foi... que pudessem fazer uma obra nova no contexto da Bienal, que também foi uma coisa muito boa, né, dessa integração na produção do trabalho artístico também. Isso também foi muito positivo, envolvendo outros grupos sociais, como eu te falei, da Daspu, que eu acho que foi muito muito positivo... não sei se você viu as imagens do desfile que houve na abertura... Então são experiências que eu acho que... pra mim foram muito gratificantes no trabalho da curadoria.

5. E em que medida você acha que as suas experiências anteriores contribuíram na co-curadoria [da 27ª Bienal de Artes de São Paulo], como por exemplo a sua livre docência¹⁸³, o projeto temático “Lugares e modos críticos

¹⁸³ FREIRE, Maria Cristina Machado. Ritos Profanos. Museus de Arte na Era do Espetáculo. [livre docência]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

a arte contemporânea nos Museus”¹⁸⁴ e todo seu trabalho com o estudo de arte conceitual¹⁸⁵?

Ela me convidou, a Lisette, justamente por causa do meu trabalho. Quer dizer, eu já venho pensando essa questão da crítica institucional desde o meu mestrado, que eu defendia em 1987. Né, esse trabalho se chamava “Olhar passageiro: percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo”¹⁸⁶ e eu trabalhava com a questão das grandes exposições e a forma de percepção e memória no espaço das grandes exposições. E a Bienal de São Paulo era o meu campo de trabalho. Né, então desde a década de 80 eu venho trabalhando com isso, e aí fui trabalhar com a questão da arte conceitual no Brasil e não tem como escapar da perspectiva crítica em relação à sociedade, aos anos 70 que hoje agora tá completamente *mainstream*, mas quando eu comecei a trabalhar essa pesquisa nos anos 90 era alguma coisa que não se pesquisava muito, sobre os anos 70 no Brasil. Então ela conhecia esse meu trabalho e isso eu levei pra Bienal convidando alguns artistas que eu conheci na pesquisa do acervo do MAC-USP, que aqui no Brasil não eram conhecidos de maneira nenhuma, como o polonês Jaroslaw Kozlowski que fez aquele quarto invertido e fez na Bienal o trabalho novo dele foi aquela mesa com os pães, né. E esse artista é um artista que é pioneiro do conceitualismo na Polônia. Eu conhecia ele por causa dos trabalhos que a gente tem no acervo do MAC-USP, né, do pioneirismo dele no conceitualismo polonês, conhecia ele também por causa dessa pesquisa no MAC e convidei ele, ele

¹⁸⁴ Projeto temático que realizou uma pesquisa comparativa sobre arte conceitual na América Latina e no Leste Europeu e se desenvolveu com o apoio da FAPESP entre os anos 2005 e 2009.

¹⁸⁵ Alguns dos projetos de pesquisa desenvolvidos pela Profa. Dra. Cristina Freire em âmbito acadêmico com a orientação de alunos de graduação e pós-graduação estão: Estética do Processo. Arte Conceitual no Museu. Levantamento e Pesquisa (Fapesp proc. 97/01847/2) (1997-1999); Arte Conceitual na Coleção do MAC USP - criação de uma base de dados (2001-2012); Levantamento de Arquivos de Arte Conceitual (Década de 50 - presente) no Brasil (2007); Arte Conceitual no museu. Levantamento e análise da coleção do Museu de Arte Contemporânea da USP e criação de uma base de dados específica (2009 - Atual); Escrituras Críticas - Walter Zanini - Rede Conceitualismos do Sul (2010 - 2011); Zonas de Contato - A Arte dos Anos 1960-70 na América Latina e no Leste Europeu a partir do Acervo do MAC USP (2012 - Atual)

A professora Cristina Freire também coordena o GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu desde 2011. E entre suas publicações sobre arte conceitual estão: FREIRE, Maria Cristina Machado. “Poéticas do Processo. Arte Conceitual no museu”. São Paulo, Iluminuras, 1999.

_____. “Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC-USP. São Paulo, catálogo, 2000.

_____. “Paulo Bruscky. Arte Arquivo e Utopia”. Recife - Pernambuco: CEPE - Companhia Editora de Pernambuco, 2007. v. 1. 275p.

¹⁸⁶ FREIRE, Maria Cristina Machado. Olhar Passageiro. Percepção e Arte Contemporânea na Bienal de São Paulo [mestrado em psicologia social]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990.

veio e eu acho que foi um marco, apesar de ter pouca referencia aqui no Brasil pra poder ancorar e entender o trabalho dele. Né, mas é um trabalho de um artista pioneiro do conceitualismo na Polônia. E também o contato que eu tinha com outros curadores em função do meu trabalho no museu: curadores da Rússia, por exemplo, que me trôram possível trazer artistas russos que foram indicados a mim por esses contatos. Então toda uma rede que eu pude levar do meu trabalho no MAC para a Bienal e eu acho que foi bom nas duas pontas assim.

6. Como se deu a relação entre os curadores e o setor educativo [da 27ª. Bienal de Artes de São Paulo]. Os curadores eles tavam presentes nas reuniões de formação dos mediadores?

A gente fez algumas palestras, mas quem cuidava do setor educativo era a Denise Grinspum, que eu também já conhecia de épocas anteriores, porque ela trabalhava no museu Lasar Segall e a gente tinha contato via MAC. Então eu conhecia um pouco o trabalho dela, a gente fazia sempre algumas reuniões, nós fizemos aulas de formação pros monitores, né. Então eu acho que existia esse trânsito assim... ãhn... não muito intenso, mas existia, com o setor educativo. É que o trabalho de curadoria numa Bienal, sobretudo nessa escala que a gente fez, que eram muitos artistas, trazendo obra nova para a Bienal, isso caia numa situação de um trabalho intenso curatorial. Então essa divisão com o trabalho educativo acabava não dando tempo. Que é uma coisa muito grande pra você fazer com um tempo muito pequeno. Né? Então a gente tinha que acompanhar os artistas... teve a Minerva Cuevas que ficou aqui algum tempo, eu acompanhei o trabalho com ela... o próprio Tadej que ficou no Rio e depois aqui em São Paulo... Então tinha um trabalho intenso de acompanhamento dos artistas e o nosso trabalho era mais quando a gente era convocado, até onde eu me lembre, porque já são dez anos, já se passaram dez anos.

(...) Sobre o Arquivo Bienal...

Eu não sei como é... Eu gostaria de ver como é o arquivo da 27ª porque a gente usava o endereço @fundaçãobienal ou @bienaldesãopaulo e eu não sei se eles imprimiam essas mensagens, se a gente copiava... eu não sei em que nível ficou esses arquivos... até é uma coisa que eu teria interesse em saber... toda a troca de

correspondência com esses artistas que foi longa intensa, trabalho de trocas entre nós ou ativando essa rede de contatos maior pra preparar as viagens que a gente fez... quer dizer, tudo isso foi pelo e-mail, diferente das cartas, por exemplo, que eu fiz o levantamento do Zanini, é uma memória vegetal, eu procurei tudo em papel, nos arquivos do MAC. Esses arquivos digitais outro dia eu estava até pensando que será que foram feito deles? Não sei.

É... (...) Foi Lisette e mais dois candidatos né, que foram selecionados pra participar de um concurso, tinha um júri (...) E eu gostaria de ver inclusive os outros projetos pra saber se eles tinham alguma sintonia com o projeto da Lisette, ou eram completamente diferentes... saber o que a Fundação [Bienal] estava priorizando naquele momento

É... eu nem me lembro quem eram os outros candidatos... você sabe quem eram? Eu não sei pra falar a verdade...

Eu tenho aqui numa publicação do Fábio Cypriano... [os outros dois candidatos eram o Paulo Venâncio Filho e a Ana Beluzzo.]

Mas eu me lembro de uma coisa engraçada... porque a Lisette ela me convidou pra colocar o meu nome no projeto, né. Então quando ela montou o projeto ela colocou já quem seriam os co-curadores (...). Foi desde o início, ela já disse quem eram os co-curadores, tanto que ela me mandou o convite, eu recebi um e-mail dela, como eu te contei eu não conhecia ela pessoalmente, eu recebi um e-mail, ela dizendo que ela ia fazer esse projeto e que ela gostaria de trabalhar comigo, incluir meu nome, se eu aceitava, que eu levei até um susto, eu falei “nossa, e agora? Eu to aqui dando aula, pesquisando” Ai eu falei “ah, tudo bem. Tudo bem, eu acho que sim, tal”. Aceitei o convite no pré-projeto. Tipo assim, ela estava fazendo o projeto. Ai tinha um site que eu não lembro direito o que era, como era, mas que existia uma votação popular pras pessoas dizerem qual era projeto eu apoiariam. Entendeu? E isso ficava online, você podia ver se era o projeto da Lisette, se era o outro, não sei o que. E ai eu via que o projeto dela tava ganhando. Eu falei “ai meu Deus do céu, que que vai acontecer comigo aqui o semestre que vem?”. Pensava isso porque a gente na universidade tem as coisas organizadas, tem os orientandos, tem os cursos que vai dar e tal. E eu via que o projeto dela tava disparando na frente, que ela ia ser indicada. (...) Pra mim foi um período muito intenso... fora as viagens, eu

estive na China, no Leste Europeu praticamente todo, porque eu também já estava trabalhando com a questão do Leste Europeu na minha pesquisa do MAC, então eu já conhecia onde ir na Hungria, na República Tcheca, eu já conhecia os artistas poloneses como eu te contei, então já existia toda uma pesquisa anterior, que depois eu até fiz uma exposição que já tinha a ver com essa pesquisa do acervo do MAC chamava “Redes alternativas”¹⁸⁷, que eu já estava trabalhando nessa investigação quando veio esse convite. E quando a gente começou a se dividir quem ia pra que lado eu falei “olha, o Leste da Europa eu estou trabalhando, eu tenho um interesse porque eu já venho trabalhando”. E aí a gente meio que se organizou um pouco assim, né. Mas antes de sair a decisão de que ela seria a curadora geral já existia esse lugar público que eu não me lembro muito bem o que era, que você podia ver como estava a votação. Tava aberta uma certa votação pública assim. Não sei se era uma revista, ou um mapa das artes... uma coisa assim, que fez uma, abriu pra uma votação pública em nome dos projetos apresentados. Entendeu? Eu me lembro mais ou menos disso... isso foi em 2005 porque a gente começou a trabalhar em 2005. A exposição foi em 2006, mas a gente começou a trabalhar em 2005.

7. Em que medida a presença de financiamentos públicos e a existência de políticas culturais que se consolidavam naquela época interferiram na concepção da curadoria da 27ª. Bienal? Pra além dessa questão educativa né,

¹⁸⁷ “Redes alternativas de trocas de trabalhos artísticos envolveram artistas de diferentes países nas décadas de 1960-70. O correio era, naquele momento, o meio privilegiado nesse circuito de comunicação abrangente, alheio ao mercado de arte e aos desígnios dos centros artísticos hegemônicos. O MAC USP foi um dos destinos desse circuito alternativo naquelas décadas difíceis. Apesar da ditadura militar vigente no país, esse museu público e universitário tornou-se ponto de encontro para trabalhos enviados de todo o mundo. De suas exposições participaram muitos artistas europeus, sobretudo do Leste da Europa, que também buscavam, como os latino-americanos, estratégias para ir além da censura imposta pelos regimes ditatoriais. Essa mostra privilegia artistas latino-americanos e do leste da Europa que se valeram, direta ou indiretamente, da fotografia como registro de performances, ações e situações. Isso porque manter um laboratório fotográfico clandestino em casa era possível apesar da censura e repressão. As experiências artísticas, não raro, envolvendo o próprio corpo poderiam ser reveladas e facilmente distribuídas pelo correio. Nesse livre fluxo de trocas, o corpo e as ações de artistas, apartados pela geografia, apresentam táticas comuns de resistência simbólica, articulam arte e vida e revelam, ainda hoje, um instigante potencial utópico.” (Texto extraído de: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSICAO%20OES/2011/redes_alternativas/curadoria.htm> Acesso em 31 de Abril de 2017)

A galeria resultante desse projeto pode ser consultada em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSICAO%20OES/2011/redes_alternativas/galeria.htm> Acesso em 31 de Abril de 2017.

que está muito vinculada a essa questão de formação de público né... na própria curadoria você acha que tem alguma coisa que vocês deixam de fazer, ou fizeram diferente por causa dos financiamentos públicos?

Não. Em questão financiamento público não. Mas houve artista que desistiu justamente porque (...) não concordava com a presidência da Fundação Bienal, com a figura do então presidente. Agora em relação a financiamento público não, muito pelo contrário, é super bem vindo. E acho que se não e engano foi a primeira Bienal que foi de graça, não me lembro muito bem **[Acho que foi a anterior, a 26ª]**. A anterior, né? Isso fez muita diferença. Eu acho que tinha um público razoável lá, foi uma Bienal assim que eu... não sei, foi uma experiência que pra mim foi muito positiva. Eu achei que foi uma exposição que foi bastante consistente e a gente conseguiu fazer dentro do que a gente se propôs, um bom trabalho, o grupo foi bem unido assim... eu acho que, não vejo nenhuma coisa que tenha interferido naquele momento.

Teve problemas com a própria Fundação né, da Lisette com a Fundação...

É, com a Fundação sim. A Fundação era bem problemática, né... (...) com o presidente, uma figura que era bastante controversa ali e criava bastante conflito, sobretudo com a própria Lisette, com outros artistas, que tinham uma situação bem delicada na figura dessa presidência. (...) O que a gente vê hoje no Brasil... a gente não sabe direito como é, como não é, entendeu? Mas existe uma Fundação que existe uma presidência e essa presidência não era assim na pessoa mais, vamos dizer, ãhn... que eu posso te falar... transparente. A gente não sabia muito bem, tava ligado com outros interesses, e o trabalho com arte era mais um deles. O que é muito comum no Brasil, né? A gente não tem mecenas, a gente tem interesses. Não é um mecenas desprendido como a gente vê na Europa, nos Estados Unidos, aqui a gente tem interesses, e esses interesses muitas vezes a gente não fala porque não sabe quais são. Eu pelo menos no mundo universitário e acadêmico tô tão distante disso, mas tão distante...que eu não consigo nem decodificar esse tipo de código.

APÊNDICE 3

Entrevista – Denise Grinspum – concedida à autora por e-mail em 17 de setembro de 2017

1. Coloca-se como hipótese em minha pesquisa que a valorização de processos educativos a partir da 27ª Bienal, com a curadoria incluindo seminários, mostras paralelas e ações educativas fora do espaço expositivo da Bienal contribuíram no fortalecimento das ações educativas, antes em evidente descontinuidade, com a presença de novas equipes educativas a cada nova mostra bienal. E isto teria se consolidado com a criação do Educativo Permanente em 2011 sob a curadoria de Stela Barbieri. Comente por favor, como você viu a continuidade/descontinuidade das ações educativas na Bienal ao assumir a curadoria do setor educativo da 27ª Bienal.

A meu ver, a valorização de processos educativos não se deu a partir de uma edição específica da Bienal e sim a partir da mudança da gestão organizacional. Tanto que a 24ª bienal, que teve como curador Paulo Herkenhoff, contou com um importante programa educativo. Antes, eles eram desenvolvidos de acordo com o valor que os curadores davam a isso, o que justifica a descontinuidade do projeto na 25ª e 26ª edições, cujo curador era Alfons Hug. Na 27ª bienal, o programa foi instituído a partir de um convite que Lisette Lagnado fez para mim.

A 28ª edição, sob curadoria de Ivo Mesquita, escancarou a crise institucional que a Bienal vivia há muitos anos, com gestões ensimesmadas e pouco preocupadas com a viabilidade financeira das mostras. A partir disso, houve uma mudança na presidência e foi isso o que permitiu que se institísse um programa educativo mais permanente.

2. O projeto educativo da 27ª Bienal foi dividido em duas vertentes de ação, o projeto *Bienal-Escola*, que passa a consistir não mais apenas em visitas guiadas de alunos, mas também na capacitação de professores da rede estadual e municipal com curso e material didático gratuitos; e o projeto *Centro-Periferia: Como Viver Junto* que montou atividades em cinco pontos da cidade - Zona Sul (CEU Casa Blanca e Jamac), na Zona Leste (CEU Aricanduva e CEU Parque São Carlos) e na Zona Noroeste (CEU Vila Atlântica), em parceria

com ONGs, atingindo um novo público, não-escolar. Comente por favor, a concepção do projeto educativo. Essa mudança espacial tem a ver com uma crítica institucional?

O projeto educativo foi dividido em dois programas: *bienal-escola* e *centro periferia: como viver junto*. O primeiro é porque as escolas se constituem no principal público de visitação dos museus e de exposições desta natureza.

A ideia de implantar um programa é para não fazer apenas uma prestação de serviço por demanda. Ou seja: a escola liga, agenda e a Bienal atende. A intenção era dar subsídios para o professor se preparar melhor, entrando em contato com o material didático e participando de cursos.

O programa *centro periferia: como viver junto* tinha a intenção de desenvolver ações educativas nas periferias da cidade em função do conceito do projeto educativo em diálogo com o conceito do próprio projeto curatorial daquela edição. A ideia nasceu da análise que fiz do perfil de público das edições anteriores, que demonstrava que 75% dos visitantes eram das classes A e B, mesmo com a gratuidade instituída. Isso revelava que o ingresso não era a única barreira para a inclusão social. Fizemos várias atividades preparatórias nas periferias, mas não conseguimos trazer essas comunidades porque a Bienal não viabilizou a verba para contratarmos o transporte, item fundamental para a conclusão da ação.

3. Como se deu o diálogo entre a curadora e os co-curadores da 27ª. Bienal de Artes de São Paulo e o seu setor educativo? Por exemplo, os curadores se fizeram presentes nas reuniões de formação dos mediadores? Os curadores permitiram que os mediadores tivessem acesso à exposição durante sua montagem? Houve ações que conferiram valor à ação educativa no âmbito da concepção da exposição?

Inicialmente, participei das reuniões dos curadores, mas a medida que o prazo foi chegando mais próximo à abertura, não havia mais condições para isso, mas todos eles fizeram uma fala para a equipe de cerca de 200 educadores.

4. Em que medida a equipe do setor educativo participou da série de Seminários realizados antes da 27ª Bienal de Artes de São Paulo?

Os seminários foram concebidos exclusivamente pelos curadores, sem nenhuma ingerência da área de educação. Nos foram oferecidos ingressos para assistir a todos os seminários.

5. Meu trabalho tem como hipótese a relação entre a 27ª. Bienal de Artes de São Paulo e outras exposições internacionais de arte mais ou menos contemporâneas à 27ª. Bienal, como a Manifesta 6 e as Documentas de Kassel 11 e 12. Haveria na 27ª Bienal uma afinidade de temáticas, autores e modos de pensar exposições presentes no cenário artístico internacional que ainda eram pouco conhecidos no Brasil. Entre elas destacamos a chamada “virada educacional”, que foi teorizada anos mais tarde, e segundo a qual tanto no campo da prática artística como na atividade curatorial é assumida uma perspectiva pedagógica, em que a educação é assumida para além de seu entendimento como serviço, supostamente ampliando o potencial de crítica social da arte. Como você vê a relação entre essas exposições citadas com a 27ª Bienal e em especial a relação do projeto educativo da 27ª edição com as questões colocadas pela “virada educacional”?

As bienais, a meu ver, são sempre conectadas em rede. O que uma faz, reverbera na outra e assim vão se formando ondas que adensam o pensamento crítico. Naquele período, houve um mergulho nas proposições de Helio Oiticica, especialmente nas questões que levam todas as dimensões da vida para a arte. Falava-se muito também em arte relacional e claro que as questões como valores e atitudes, tão relevantes para a educação, adentraram os processos de criação artística. Durante a concepção da 27ª eu não tinha ouvido falar em virada educacional, termo que vim a conhecer uns anos depois. A perspectiva pedagógica das exposições atende à necessidade de aproxima-las das mais variadas dimensões das recepções sensível e cognitiva dos diversos visitantes.

6. Como você vê o maior interesse das políticas culturais e sociais nas ações educativas de mostras de arte? Como lidar com a solicitação de programas educativos abrangentes condicionados aos financiamentos públicos? Como você lidou com esta questão em especial na 27ª Bienal.

Isso não é tão recente. Duas vertentes foram fortalecendo as ações educativas das mostras de arte nas últimas décadas. Uma, como contrapartida a patrocinadores que desejavam aumentar significativamente a visibilidade de suas marcas por meio de visitas massivas. Outra, pelas questões inerentes aos processos da arte, já mencionados anteriormente. Na 27ª. Bienal, a presidência daquela edição claramente optava pela primeira opção, mas as verbas não foram devidamente destinadas ao projeto, o que causou muitas dificuldades.

7. Comente por favor, como a mediação em museus vem ganhando relevância no mercado de trabalho das artes e nas políticas educacionais. Isso já era visível em 2006 à época da 27ª Bienal? Na sua opinião, por que esse aumento da relevância não é acompanhado por valorização real, expressa em maiores salários para esses trabalhadores?

As bienais sempre foram um celeiro para a formação no campo das artes. Muitas pessoas que trabalham com arte foram mediadores em alguma ou algumas edições no início de suas carreiras. Esta é uma área que precisa de muita gente e as instituições não têm muito recurso para o pagamento de salários altos. E por isso, torna-se um campo passageiro, que abre portas para outras áreas do mundo da arte. Mas há muita gente que se especializa, ficando no campo, fazendo carreira acadêmica e profissionalizando a área. Em pequenas escalas, os salários vão se valorizando, mas isso leva tempo.

ANEXO 1

LAGNADO, Lisette. Anteprojeto para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo, 2005.

Fonte: Arquivo Bienal Wanda Svevo

À Fundação Bienal de São Paulo

Anteprojeto para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo

São Paulo, 6 de maio de 2005

Prezados Senhoras e Senhores,

É uma grande honra ter meu nome indicado para apresentar um anteprojeto à Comissão de especialistas que escolherão, segundo a carta-convite do Presidente da Fundação, “a proposta que melhor se adequar às necessidades da Fundação Bienal de São Paulo, tendo como pressuposto sempre a qualidade e o potencial de revelação da mostra.”

A proposta conceitual do projeto encomendado corresponde às 3 000 palavras exigidas. As demais páginas fazem parte de uma reflexão mais abrangente a respeito do “formato bienal”, levando em consideração a sugestão para um “novo enfoque”, item mencionado também na carta-convite.

Coloco-me à sua disposição para os esclarecimentos que se fizerem necessários.

Atenciosamente,

Lisette Lagnado

SUMÁRIO

I – PROPOSTA

- a) Introdução
- b) Conceito geral: “Blocos sem fronteiras” (nome provisório)
 - Conglomerado em Construção
 - Novas formas de participação na arte: parcerias, colaborações e trocas
 - Por que tantas ruínas e vontade de memória?
 - Do Cinetismo às participações sociais
 - Filmes de artistas e Documentários
 - O Acre: de Território a Estado
 - Marcel, 30 (homenagem aos 30 anos da morte de Marcel Broodthaers)
- c) Um novo enfoque para a 27ª Bienal

II – DESCRIÇÃO DO PLANO DE ATIVIDADES

- a) Cronograma
- b) Contratações
- c) Expografia
- d) Parcerias com curadores nacionais e internacionais (linhas biográficas de cada um)
- e) Ação Educativa para a Bienal de São Paulo
- f) Publicações

III – DISPONIBILIDADE DE TEMPO

Concepção / Organização / Seleção / Divulgação

ANEXO

Anteprojeto para a Ação Educativa para a 27ª Bienal de São Paulo

I – PROPOSTA

a) Introdução

Em virtude de seu percurso histórico, a Bienal de São Paulo possui a potência de exercer um papel de ressonância internacional que nenhum outro evento desta envergadura está apto a atingir no momento atual. Excetuando a Documenta de Kassel, caso que merece uma análise diferenciada por diversos motivos, notadamente porque dispõe de cinco anos para ser preparada, a estrutura da Bienal de Veneza não consegue ultrapassar seu modelo de origem, acomodado na divisão determinada pela arquitetura de pavilhões nacionais.

Sem entrar na discussão das cidades que se firmaram neste horizonte, como as de Havana, Istambul e Sydney, a Bienal de São Paulo é a única instância que, por sua situação num País “condenado ao moderno” (Mário Pedrosa), reúne condições favoráveis para repensar e questionar seu formato e sua dimensão pública — lembrando que “moderno”, na acepção de Pedrosa, é sinônimo de “experimental”. Este momento é agora: o Brasil vive um período híbrido, misto de emancipação política com números vergonhosos em termos de desigualdades sociais.

O fato de ter participado de vários projetos de mapeamento da produção contemporânea brasileira me deu condições de visitar muitas instituições e diversos ateliês, conhecendo de perto os tipos de problemas que assolam as instituições locais, os preconceitos em relação à arte contemporânea, em suma: o isolamento do criador num território tão vasto que nenhuma política cultural consegue atender de fato.

O desafio, diante do panorama atual de exposições internacionais, consiste no seguinte dilema: como conciliar uma exposição que leve o público a debater temas importantes, fazendo também uma “bela” exposição, ou seja, como proporcionar prazer visual e propor novas narrativas?

A missão de uma Bienal feita hoje poderia ser resumida neste trecho do pensador Thierry de Duve:

“Você é historiador do devir-arte, isto é, do próprio movimento pelo qual a arte se produz em seu avanço histórico. Você não deve lidar com um corpus dado, mas com um consenso problematizado. A arte, diz você, é tudo que nomeamos arte, mas o *nós* não é evidente [...] O historiador da arte tinha um olhar retrospectivo, o vosso é prospectivo. [...] A arte do passado só vos interessa para a promessa de futuro nela contida, enquanto corpus não existe [...] A palavra ‘arte’ entretanto existe, mas quando está de acordo, já era. É quando está em conflito que ela faz história, quando seu sentido está para ser transformado e destruído tanto quanto criado. [...] Assim, o nome da ‘arte’ só vos chama a atenção apenas minimamente. Você só o usa por comodidade dentro de um contexto mais largo que você chama de cultura e civilização, ou superestrutura e ideologia. [...]”¹

b) Conceito geral / Sete Blocos formando um Conglomerado²

Observações preliminares:

- Pretendemos acompanhar cada “bloco” com um Seminário autônomo, convidando especialistas neste assunto específico, de qualquer parte do mundo. Não se trata de “impor” um diagnóstico mas de partir de um dado extraído da realidade para colocá-lo em debate público.
- Em cada “bloco”, artistas nacionais e internacionais estarão reunidos, não devendo valer o critério de nacionalidade para o êxito de uma reflexão acerca de um mundo determinado por suas características globais.
- Entendemos como “artista” uma figura que pensa, cria ou fabrica, mas que não necessariamente oferecerá aos curadores-viajantes obras de cunho visual, podendo se destacar como escritores, músicos, coreógrafos, ou simplesmente “inventores”.

¹ Cf. Thierry de Duve. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité* (Paris: Minuit, 1989).

² “Bloco” e “Conglomerado” são termos extraídos do glossário que formulamos a partir do Programa ambiental de Hélio Oiticica. HO agrupava suas experiências em Blocos, mas usava também a palavra para designar seus “textos-blocos” (referência à paginação visual dos poemas concretos). Sabe-se que Mallarmé denominava seu *Livro de Bloc*. Uma outra acepção de Bloco está no grupo de pessoas que saem às ruas

- Conglomerado em Construção³

Curadoria de Lisette Lagnado e Comitê Curatorial

Todos os “blocos” são interligados ao conceito de “Conglomerado em Construção”, não havendo hierarquias, ou situações de privilégios, dentro desta 27ª edição. Na falta de um “grande projeto” (da ordem do “molar”), como eram chamadas as utopias modernas, trabalharemos com a idéia molecular de “programas para a vida”; às vezes, a medida será de apenas um dia (no caso de *performances*).

Partimos da definição do “construtivo”, preocupação teórica que nos acompanha desde a defesa do doutoramento (Departamento de Filosofia da USP, 2003): “Hélio Oiticica: o mapa do Programa ambiental”.

“*Construtivo* seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de *construção* está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como ‘construtivo’ a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século. [...] Considero pois construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea [...]”⁴

sambando durante o Carnaval. Interessa-nos a conotação coletiva, assim como construtiva (o bloco de tijolo), subjacente neste léxico.

³ O título desta Bienal deverá contemplar simultaneamente as idéias de “construção” (no sentido histórico de “construtividade”) e de “processo” (*in progress*). Várias expressões apontam para esta direção. Por exemplo, a seção “Em Obras” que editamos na revista eletrônica *Trópico* (www.uol.com.br/tropico) foi criada, desde 2001, com este empenho de pôr em ação e de proporcionar mudanças de discursos sobre as artes.

⁴ “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, Rio de Janeiro, 05/08/1962 [datação atribuída por nós mediante leitura dos Notebooks do artista para a constituição de seu arquivo in: www.itaucultural.org.br].

Gostaríamos de desenvolver estas idéias, trazendo-as para a “nossa época”. Seria interessante estimular diálogos e parcerias com instituições museológicas e/ou centros culturais, no sentido de lhes sugerir talvez a ala mais histórica. Assim, a Bienal de São Paulo poderia se espalhar por outros espaços expositivos, acolhendo, por exemplo, núcleos satélites, que se dedicariam a mostrar expoentes da Bauhaus, artistas como Mondrian e Maliévitch, entre outros, fundamentais para a contextualização do conceito de “construtor”.

O que nos interessa está dito muito claramente, embora seu teor seja revolucionário: o “construtor” é esta figura que “modifica a maneira de ver e de sentir”. Construtores, sim, mas sem rezar pela cartilha do formalismo. A geometria foi um instrumento que preparou o movimento e este, por sua vez, desencadeou um processo de ativação do público, até então definido pela pura contemplação. Movimento e participação acontecem de modo interligado.

Vários artistas da mostra “Através”, que realizamos recentemente em São Paulo, fizeram parte do círculo de Ivan Serpa no Rio de Janeiro, sem excluir pesquisas feitas tanto aqui como em Buenos Aires.⁵ Em outras palavras: nossa curadoria não buscou representar o Grupo Frente, nem os Grupos chamados de Concreto, Neoconcreto ou Cinético, mas evidenciar linhas de contato, até com artistas que não assinaram manifesto algum ou que tiveram sua “primeira formação” fora do caminho tradicional das artes plásticas.

Um mal-entendido continua cerceando o estilo construtivo, reduzindo-o ora à geometria, ora ao formalismo. O artista “construtor”, como Hélio Oiticica chamava essa vertente que podia abarcar vários “ismos”, ou a expressão “vontade construtiva”, assim como os artistas russos se referem ao Construtivismo no início dos anos 1920,

⁵ Lista dos artistas expostos na exposição “Através”: Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Joaquim Tenreiro, Julio Le Parc, León Ferrari, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Paulo Mendes da Rocha, Raymundo Colares, Waldemar Cordeiro, Willys de Castro. São Paulo, Galeria Bergamin, abril/maio de 2005.

evocavam um ideário social de “caracterização cultural”. O construtor é um sujeito que discute “qualidade de vida”. Seu sonho é poder operar na dimensão social, questionar o papel do arquiteto e do urbanista, dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos.

A plataforma que propomos para esta Bienal é o dispositivo de “construção”, sobretudo se o artista coloca seu talento a serviço do ambiente, participando da configuração da vida cotidiana. Por que a história do design deveria ficar apartada da experiência estética, na era da multidisciplinaridade, do desenho gráfico aplicado ao desenho industrial, da dança associada à arquitetura?

Para um verdadeiro olhar prospectivo, não se trata de repetir automaticamente categorias da historiografia conhecida, mas de fazer a sua crítica. Sempre suspeitar da noção de “verdade”. O desafio de fazer com que artistas históricos continuem ressoando até as produções mais jovens reside em sacudir leituras devidamente demonstradas, evitando sua esterilização.

Sendo o Brasil o fulcro desta reflexão, sugere-se a vinda de dez artistas internacionais para fazerem uma **residência in loco**. Sua distribuição pelo território brasileiro se daria em duplas, facilitando assim seu acesso à comunicação. Cada cidade (cinco no total, uma para cada curador e co-curador) será escolhida de acordo com o vínculo da pesquisa, mobilizando assim diferentes Estados e fazendo com que as instituições locais possam fruir da experiência do “estrangeiro que vem de longe”. Sugere-se um período de três meses, para que o resultado da reflexão não esbarre em clichês folclóricos. A artista Dominique Gonzalez-Foerster comprou, por exemplo, uma casa no bairro de Santa Tereza (Rio de Janeiro), fator que certamente irá influir na visualidade de seus trabalhos.

Tópicos passíveis de serem abordados⁶

- concepções arquitetônicas (reais ou imaginárias) com o intuito de fomentar novas formas de comportamento – pesquisa extensa de mapas e maquetes, por exemplo;
- atenção especial no significado de “caracterização cultural” em cada local visitado;
- geografias do impossível / impossibilidade de descrição ou representação;
- contribuições estéticas no design industrial por meio de mobiliário, tipografia, padronagens têxteis etc.;
- redefinição do que é um “artista” na sociedade contemporânea (*bricoleur* etc.).

⁶ A cada “bloco” corresponde um conjunto de tópicos. Este esboço preliminar de tópicos será abordado nos

- “Novas formas de participação na arte: parcerias, colaborações e trocas”

Curadoria de Lisette Lagnado e Comitê Curatorial

Este segmento corresponde, praticamente, à seqüência natural do primeiro “bloco”, isto é: o “sonho” do construtor é poder operar na dimensão social. Um grande léxico, aparentemente sinônimo, precisa ser cuidadosamente mapeado e diferenciado: cooperação não é igual a parceria, que não é equivalente a co-autoria, e assim por diante. Ora, temos visto o ressurgimento de uma vontade de “agir conjunto”, expressão harendtiana, que também carrega uma conotação humanista: de “como viver juntos?”.⁷

Os conceitos de “Supra-sensorial” e de “Crelazer”, formulados por Hélio Oiticica, são fundamentais no entendimento desse tipo de ação. No entanto, não se trata de ilustrar o que o artista escreveu nos anos 1960-70, pela simples constatação que cerca de 35 anos nos separam daquelas experiências. Mas o fato é que a complexidade do “Parangolé-área”, incompreendida na época em que foi enunciada, está sendo vulgarizada, sem um questionamento adequado, virando simplesmente uma “área de lazer”.

Em nosso diagnóstico da cena artística contemporânea, muitos artistas, do ontem e do agora, têm trabalhado dentro da vontade de “ativação” do espectador, recorrendo a palavras do repertório do “Playground” (desde Nelson Leirner, Vito Acconci a Rirkrit Tiravanija, entre outros). A crítica francesa adotou uma terminologia lamentável, “arte relacional”, que não corresponde em absoluto ao papel do “construtor”. E essa diferença deverá ser cuidadosamente explicada ao público. Em breves palavras: a arte dita “relacional” não “abre para novos rumos da sensibilidade contemporânea”. Ela simplesmente conecta. Assim como os *blogs* são meios cuja função é formar redes, infinitas comunidades virtuais.

Seminários.

⁷ Título que reúne os cursos e seminários de Roland Barthes no Collège de France (1976-1977).

Na 27ª Bienal, os curadores sairão em busca de práticas que buscam uma inclusão, por menor que seja, do não-artista no circuito elitista da arte. Discutiremos se o fato de sentir-se “participante” de um processo colabora para uma “lógica da compensação” ou para uma micro-política do poder.

Tópicos passíveis de serem abordados

- arte e vida, porém SEM fusão;
- trabalho imaterial: do afeto ao valor como esquema de construção (Tony Negri);
- inclusão do não-artista no processo criativo;
- processo criativo e regime da mercadoria;
- qual o lugar da força de trabalho quando o participante é parte constituinte da “obra”?
- tentativa de formular uma “ética coletivista”;
- redefinição do que é um “artista” na sociedade contemporânea.

“Por que tantas ruínas e vontade de memória?”

Curadoria de Lisette Lagnado e Comitê Curatorial

Outro paradigma da produção contemporânea: a enorme incidência de fotografias de ruínas ou espaços abandonados. É o revés da Construção. Gordon Matta-Clark, arquiteto de formação, foi — erroneamente — assimilado como artista que destrói a arquitetura com seu *bulldozer*. No entanto, suas indagações não podem ser interpretadas como uma elegia aos escombros. Todo cuidado é pouco para não associar Matta-Clark com a filosofia benjaminiana dos “cacos da história”.

As construções cortadas e os fragmentos arquitetônicos de Matta-Clark combinavam processos escultóricos, dança, teatro e performance e eram portadores de uma reflexão ácida sobre a residência, tanto na sua estrutura física e espacial (parede, chão, teto) como na sagração dos valores morais da família norte-americana. Suas incisões dentro de casas põem em evidência uma série de questões tais como o oco da arquitetura, o esvaziamento de uma totalidade construída, uma escavação no interior de um corpo sólido que subitamente se abre para o fora, a infiltração de luz natural por uma incisão artificial, a implosão da privacidade do núcleo familiar e da noção burguesa de intimidade doméstica.

O ponto de referência aqui é Matta-Clark: partindo de sua obra, serão convidados artistas (brasileiros e estrangeiros) para mostrar um além-das-ruínas e estabelecer diálogos de afinidades e diferenças.

Tópicos passíveis de serem abordados

- o Ambiental de Matta-Clark: da arquitetura ao urbanismo;
- a paisagem não-naturalista (*landscape*) como tópos;
- conceitos antropológicos de lugar e não-lugar; site / non-site;
- a crítica à verticalização das cidades.

- **“Do Cinetismo às participações sociais”**

Curador convidado (ainda em fase de negociação)

Talvez este Bloco seja o mais tributário dos “antigos” Núcleos históricos, por trazer certamente as pesquisas de Rodchenko a Soto, passando por Moholy-Nagy, referência por excelência para compreender a vontade de transformar. Sabe-se que Rodchenko adere à linguagem da fotografia justamente por seu caráter de reprodução, isto é, de “democratização” da arte. Sabe-se também que Oiticica chega a refletir acerca do caráter cinético das Cosmococas, ambientes sensoriais com projeções de audiovisuais.

Deve ser mostrada uma integração entre esse desejo de “movimento” da obra e “mobilidade do espectador” para justificar a principal constelação da 27ª Bienal: o artista-construtor. O presente segmento articula simultaneamente o eixo relativo à “participação, colaboração e trocas” e o eixo dedicado aos filmes de artistas (explicado mais adiante).

Tópicos passíveis de serem abordados

- a relação entre homem e máquina, cultura urbana e tecnologia;
- para uma abstração das formas, apenas com uso de luz e sombra;
- de como a mobilidade do espectador em torno da obra o transforma em participante;
- a questão filosófica da simultaneidade (no tempo e no espaço);
- a duração (Henri Bergson)

- **“Filmes de artista e Documentários”⁸**

Curadoria de Lisette Lagnado e Comitê Curatorial

Depois do monitor de vídeo e das vídeo-instalações, o plasma, a tela mais plana que a tecnologia pôde inventar. Não é de hoje que as artes plásticas e o cinema nutrem uma mútua simpatia. A mostra “Expo-projeção” (1973) foi pioneira neste sentido, com trabalhos experimentais, a maioria em super-8, que a geração atual desconhece por completo. É urgente mostrar ao público afeito às novas tecnologias o que se pensou em termos de crítica da imagem, do audiovisual e da televisão. O problema que decorre desta carência é trivial: jovens artistas, seduzidos pela câmera digital, ignoram a tradição cinematográfica que une a pintura à película de celulóide.

Por que um filme de Aleksander Sokúrov não poderia estar no âmbito de uma Bienal, como fez Catherine David em sua Documenta X, ficando a imagem-movimento alienada do contexto da arte?

O fato é que há autores que nunca foram devidamente apresentados aqui, tais como: Chantal Ackerman, Eija-Liisa Ahtila, Douglas Gordon entre outros. Esta lista figura apenas como rápida ilustração e não corresponde a um termo de compromisso. Já os nomes de Broodthaers (cf. item abaixo: “Marcelo, 30”) e Matta-Clark deverão ocupar os esforços dos curadores no sentido de obter o máximo de sua filmografia. Pretendemos mostrar também documentários feitos por índios (cf. item abaixo: “O Acre: de Território a Estado”) ou recuperar super-8 de Lygia Pape, Raymundo Colares, Artur Barrio entre outros.

Tópicos passíveis de serem abordados

- para além do mero registro, usos não tradicionais da câmera;
- tempo real;
- a imagem / a representação do Outro.

⁸ Seria interessante que este “festival” de “filmes de artistas e documentários” pudesse ser negociado com uma sala de cinema, disseminando a importância da Bienal além de seu Pavilhão consagrado.

- **“O Acre: de Território a Estado”**

Curador convidado (ainda em fase de negociação)

Em nossas viagens pelo Brasil, mais recentemente na qualidade de Curadora-coordenadora do Programa Rumos Artes Visuais 2005-2006 (Instituto Itaú Cultural), deparamos com uma realidade que merece ser trazida numa perspectiva nacional e internacional: o Estado do Acre. Se é verdade que ele ganhou notoriedade após o assassinato de Chico Mendes, avistamos no Acre a possibilidade de discutir um “outro” paradigma de construtividade. Lá cohabitam, nas margens dos rios, 14 etnias espalhadas em mais de 50 aldeias, com 14 línguas, portanto 14 culturas diferenciadas, que têm atraído a atenção das Organizações Não Governamentais (ONGs).

O Acre seria um “bloco”, de cunho antropológico, podendo contemplar outras dimensões, por exemplo: uma retrospectiva do artista Hélio Melo (1926?), seringueiro, músico e “auto-didata”, que retratou em pinturas uma visão crítica da cidade, e uma mostra de vídeos feitos nas aldeias indígenas.

Tópicos passíveis de serem abordados

- a posição do Brasil em questões globais e o papel das ONGs;
- a pesquisa de novos produtos extraídos da floresta;
- o exemplo de um “outro” padrão de produção e subsistência (reservas extrativistas);
- trabalho comunitário;
- é possível falar de um “olhar indígena”?
- o que é o “auto-didatismo” onde não há núcleos de formação?
- quem é Hélio Melo

- “Marcel, 30”

Curadoria de Lisette Lagnado & Jochen Volz, curador convidado

Homenagem aos 30 anos de desaparecimento de Marcel Broodthaers (1924-1976), cuja marca tem ressurgido nas práticas estéticas contemporâneas. A cena artística brasileira conhece bem as contribuições de outro Marcel, o Duchamp, para a história da arte. “Marcel, 30” seria uma homenagem a este “personagem” muito menos reconhecido no Brasil (embora presente na XXª Bienal de São Paulo, em 1994).

Por meio de visitas sistemáticas em ateliês de jovens artistas (ou mesmo de artistas mais maduros), foi detectado o rastro de várias operações tipicamente oriundas das inquietações de Broodthaers. Tal fenômeno precisa ser levantado e esclarecido.

“Marcel, 30” não pretende ser uma exposição de cunho histórico, retrospectivo, mas uma homenagem prestada por brasileiros e internacionais. O título é deliberadamente irônico, *como se* fosse um artista jovem, de 30 anos. Considerou-se também que o uso do sobrenome “Broodthaers”, de difícil pronúncia para a língua brasileira, soaria muito hermético e colocaria problemas de aceitação.

A obra de Marcel Broodthaers funcionaria como um dispositivo para recolocar, trinta anos depois, questões que este artista deixou em aberto e que continuam ecoando. Não se trata de traduzir suas idéias ao pé da letra, até porque sua premissa, como adverte o autor, é extremamente subjetiva: “Eu também me perguntei se não poderia vender alguma coisa e conseguir na vida. Já faz um tempo que não sou bom para nada. Estou com quarenta anos...”⁹

Marcel logo se filia ao Partido Comunista e inicia sua carreira como poeta, cotejando de perto uma ala do Surrealismo que se insurge contra André Breton. O pintor René Magritte ainda está vivo e constitui uma das referências importantes na formação do

⁹ No original: “Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...” (1964).

artista, junto com outras influências tais como Mallarmé, Antonin Artaud e Roland Barthes (no campo da literatura), Schwitters e o Dadá, o grupo Cobra, Piero Manzoni, Beuys e a Pop Art (Georges Segal, Jim Dine, Claes Oldenburg).

Em 1946, Marcel abre sua própria livraria e atua como livreiro. Somente em 1950, faz uma intervenção numa Galeria de arte (Themis), organizando a venda pública de “Bibliothèque d’amateurs et de beaux livres en langue allemande”. Começa a fotografar em 1957, trabalhando como repórter e guia de exposições para pagar suas contas pessoais. Um encontro com Piero Manzoni, em 1962, é tido como um marco para acelerar sua percepção da distância entre o poema e a obra dita “plástica” (o “objeto de arte”). Toma consciência da arte como mercadoria. Em 1963, publica *Pense-Bête* (reunião de poemas em forma de objeto), que deflagra sua passagem da literatura para a cena das artes plásticas, na qual ingressa oficialmente em 1964.

É o criador de museu “fictício”, chamado “Musée d’Art Moderne. Département des Aigles”, contestando a noção de museu e de público, discutindo, portanto, a relação entre o artista e a sociedade. Essa iniciativa, com sede em Bruxelas, 30 Rue de la Pépinière, perdura de 1968 a 1972 (que o historiador da arte Walter Zanini conheceu e ficou sob o impacto no período em que ele mesmo estava dinamizando o MAC/USP, com as JACs, mostras de Jovem Arte Contemporânea). O acervo de Broodthaers é totalmente construído com uma finalidade crítica: slides, caixas de embalagem e transporte, uma seção documentária, uma seção folclórica (com gabinete de curiosidades), uma seção de cinema, outra de figuras, de publicidade, uma galeria própria, um setor financeiro e assim por diante.

Marcel Broodthaers nasceu e morreu num dia 28 de janeiro, data que poderia marcar o lançamento da 27ª BISP, com projeções de filmes do artista, antecipando ao público um dos destaques do evento, fazendo com que a discussão em torno da 27ª edição já anuncie uma parcela de sua programação.

Metodologia

- Os artistas serão escolhidos em virtude de uma trajetória claramente engajada nas questões acima destacadas. Propõe-se pesquisar como ainda ecoam, porém diferenciadas em virtude de uma outra situação sócio-política, com outras configurações para o mercado de arte e as instituições museológicas.
- A dupla de curadores pretende conjugar este certame com algumas obras representativas de Broodthaers, promovendo um diálogo com a contemporaneidade.
- A idéia de misturar artistas brasileiros com estrangeiros (por exemplo um Coreano morando em Londres ou um Escocês residindo em Berlim) corresponde à necessidade de trabalhar o tema da linguagem, tão caro a Broodthaers, sob um aspecto plurilingüístico.

Tópicos passíveis de serem abordados

- Instituições culturais, patrimônio público, constituição de coleções;
- A natureza da arte, seu contexto de fabricação, um trabalho sem capital;
- O fetiche, a assinatura do artista, a reprodução;
- A circulação da arte, feiras de arte e mercado;
- A linguagem como instrumento visual;
- O falso na arte e a ficção;
- Como estabelecer verdadeiras trocas entre arte e sociedade?

c) Novo enfoque para a 27ª Bienal

A Bienal de São Paulo precisa reverter sua tendência eurocêntrica. Só prestando mais atenção aos seus vizinhos sul-americanos e ao continente africano, com visitas sistemáticas de pesquisa e conversas com agentes de instituições locais, poderemos estabelecer um verdadeiro intercâmbio e deixaremos de repetir padrões que se tornaram normativos e sequer refletem nossa singularidade. A Bienal é um palco multidisciplinar, pois assim se define a arte feita hoje, capaz de **questionar laços da história do Brasil**, mesmo que estes não sejam forçosamente “pacíficos” (o trabalho escravo se mantém sob uma terminologia diferente; a anexação do Acre ao Brasil é outro exemplo difícil).

O continente asiático acaba de se tornar o mais novo *hit parade* do circuito internacional da arte, não devendo medir cuidados para evitar a cilada (fácil) dos modismos. Isto é: de qual Ásia a Bienal de São Paulo deve se tornar porta-voz? Ou melhor: partindo dos asiáticos que escolheram o Brasil para se sentir em casa, como falar de seu lugar de origem?

As linhas acima não significam, contudo, adotar uma posição à margem da Europa nem dos Estados Unidos. Mas estamos acenando para outra apresentação geopolítica da arte: por exemplo, faz parte da conjuntura atual encontrar um artista mexicano atuando na Holanda, um turco, uma libanesa e um ugandês plenamente integrados na cena londrina.

Trata-se de se perguntar qual o significado do ingresso de determinado País na Bienal. **Pensar em “artistas” em vez de pensar em “países”**, lembrando que tanto Hélio Oiticica quanto Cildo Meireles, ao participarem da mostra “Information” (Museum of Modern Art, Nova York, 1970), adotam uma posição semelhante: não estamos aqui representando nenhuma nacionalidade. Consequentemente, a chamada “representação brasileira” não será agrupada formando um bloco monolítico, mas estabelecendo correspondências e trocas com artistas de qualquer outra nação, uma vez justificadas suas afinidades.

Bienal não é Feira. Já é consenso que exposições de 150 artistas não conseguem primar pela qualidade de seus integrantes, cansando o público e, pior, levando-o a deslocar o debate para os discursos da “crise” ou da “morte” da Grande Arte. O número de participantes deve corresponder à necessidade intrínseca da mostra para que esta possa desenvolver plenamente seu conceito geral. Não vemos problemas em imaginar uma Bienal com um **número reduzido de artistas contanto que cada um seja devidamente representado**. Cada artista selecionado deverá comparecer com um conjunto imponente de obras, como se fosse uma *mini survey*. É de suma importância que o público entre na sala, podendo percorrer um recorte farto e consistente dentro de uma trajetória (que ele geralmente desconhece), que o permita reconstituir a linguagem do artista em sua mente, compreender a real visada daquele trabalho em questão.

Quando as pinturas monumentais de Anselm Kiefer aterrissaram na XIXª Bienal de São Paulo, em 1987, ninguém teve dúvida de sua grandeza, e isto só é possível conseguindo que a participação do artista tenha um caráter parecido com o de um “projeto individual”. É importante que artistas de ponta (portanto, aqueles que oferecem alguma “resistência” a serem “deglutidos”) tenham sua trajetória apresentada com mais de uma ou duas obras, evitando comentários desagradáveis de que o “exercício da curadoria não passa de um *pot-pourri* de objetos aleatoriamente rearranjados”.

Outro procedimento a ser revisto: por que trabalhar com a regra que estipula apenas um artista por país? Por que não retomar uma prática iniciada pela Fundação Bienal, nos anos 1980, de **negociação** entre a equipe curatorial de São Paulo e as delegações estrangeiras, no sentido de “influenciar” a escolha, de sugerir uma lista de nomes coerentes com o conceito da mostra? Estas indicações precisam somar clareza conceitual à mostra no lugar de dispersar e confundir. É urgente reverter o abismo criado entre o “artista convidado” e o “artista da representação nacional”. Este

mecanismo em nada colabora para o entendimento da produção artística e acaba criando, além de uma hierarquia, um mal-estar entre os participantes da exposição.

Se é verdade que o Núcleo histórico não é uma missão natural da Bienal (cabendo aos Museus cumprirem esta função), isto não significa que alguns artistas contemporâneos (vivos ou não) não estejam precisando ser introduzidos ao circuito nacional. Não esqueçamos que quando veio *Guernica* de Picasso, exemplo muitas vezes lembrado com nostalgia para dar lastro ao Núcleo histórico, o autor ainda estava vivo.

Em artigo publicado na revista *Bravo!* [nº 84, setembro de 2004], ressaltávamos exatamente este ponto: “o circuito local foi paulatinamente perdendo o diapasão dos movimentos internacionais. Afinal, quando Max Bill veio com a escultura *Unidade Tripartida*, que passou a pertencer à coleção do MAC-USP, encontrou aqui interlocutores concretistas trabalhando exatamente na mesma direção. Comparado a este feito, o debate artístico patina hoje em firulas retroativas. Ainda há quem se refira à fotografia como simples registro técnico...”

A Bienal de São Paulo precisa recuperar sua posição de alavanca. Nosso meio tornou-se novamente provinciano, ora voltado para seu próprio umbigo, ora exigindo “grandes nomes” (outra modalidade do provincianismo). Talvez o artista “histórico” seja Olafur Eliasson (convidado da 24ª Bienal de São Paulo) ou Maurizio Cattelan (que teria batido o recorde da arte contemporânea com os US\$ 2 milhões pagos por *Balada de Trotsky*, um cavalo em taxidermia suspenso no ar), mas certamente só serão convidados se tiverem pertinência com os objetivos da 27ª Bienal e não apenas para *épater o jet set* internacional. Tampouco podemos continuar lamentando a falta da grandeza de um Picasso. Os Museus que mantêm suas obras em acervo o mantêm definitivamente vivo.

Quanto ao “título” da Bienal, gostaríamos de deixar claro que, embora o eixo construtor seja nossa viga mestra, não trabalharemos com ele de forma a ser um “saco

de gatos”, fazendo as manifestações artísticas convergirem ditatorialmente para um ponto unívoco. É um conglomerado construído de sete blocos interligados, solto o suficiente para acolher nova tendências, mas tampouco podemos nos render a reuniões frouxas. “Conglomerado” significa também “coesão”.

A partir da observação assídua das várias realidades (locais, brasileiras e internacionais) que poderemos proporcionar ao público o que há de mais representativo no momento atual. A vontade de colocar o Acre em questão é fruto desse tipo de investigação prática que nos impele a trazer aos grandes centros os acontecimentos de um lugar tão longínquo e não obstante “brasileiro”. Somente viajando até lá é que se pode compreender que há um problema a ser abordado com urgência dentro do sentido de “construção / em obras”: a construção de uma legitimidade histórica, geográfica e identitária.

Temos também o compromisso de trazer ao público a informação histórica que lhe falta para compreender determinada prática artística. Construtivismo, cinetismo e participação são engrenagens de uma mesma máquina. Vivemos um descompasso galopante em relação às pesquisas mais recentes.

Se a Bienal retomar sua vocação para “o que está por vir” (o prospectivo), deverá assumir com isso aspectos positivos (conquistas, apostas, esperanças) e negativas (malogros, excessos). Não há neutralidade possível. Realizar uma edição da Bienal é um ato mobilizador e esta mobilização, em suma, é sempre política pois reúne saberes e fazeres heterogêneos.

Toda edição de qualquer bienal possui um valor sintomático do tempo que vivemos, a não ser que se apóie em conteúdos passadistas ou na nostalgia de um suposto “paraíso perdido”. O reencontro nunca contém o *élan* do primeiro encontro. A Bienal não pode se erguer sobre a negação da arte do presente, sob o risco de apresentar puro ressentimento, sob o risco de desumanizar o “agora”.

Não há consenso na arte; o “nós” é uma heteronomia. Mudar profundamente o sentido da arte tem parentesco com esta polissemia. No lugar do conceito de “verdade”, a disseminação e o desentendimento nos interessam mais. Como afirma o pensador Thierry de Duve, “é enquanto impossível que o consenso é desejado e desejável”.

Nem o entusiasmo dos dadaístas, nem a melancolia dos adornianos, acreditamos no **poder crítico da arte**. Trazer Olafur na 24ª Bienal de São Paulo foi uma escolha de “vanguarda”, mas terá sido uma vinda prematura? É preciso que ele inunde de luz a Tate Modern para beatificar-nos?

Portanto, quando a Fundação Bienal afirma que quer aumentar o número de visitantes, deve saber quanto custa a passagem do Acre para São Paulo; e se quiser um compromisso com “o que está por vir”, encontrará nas linhas de Thierry de Duve bastante cautela: “o consenso em torno da vanguarda é sempre minoritário, senão não seria mais de vanguarda”. Qual a saída?

Uma **excelente atuação pedagógica**, vários Seminários internacionais, uma montagem impecável, folhetos bem escritos para cada Bloco, cada sala, cada artista. É uma busca sem fim, até porque os significados não são fixos — e nem deveriam sê-los. Talvez devamos nos entregar um pouco mais ao Duchamp quando diz que “*ce sont les regardeurs qui font les tableaux...*” Cada um monta sua coleção, elege seu artista predileto. Mas será que sabem olhar de modo “crítico”? Pois alguma emancipação acontece quando um belo dia, Marcel Broodthaers, até então um não-artista, resolve também “conseguir na vida”...

Nosso “modelo” de Bienal não é procurar o consenso mas levantar as diferenças até elas gritarem: provocar o debate por meio do conflito das interpretações. A 27ª edição pretende mostrar a querela entre valores culturais incompatíveis, aceitar a ausência de consenso. Aceitar, em suma, que seus elementos mais perturbadores se encontram em sua inesperada co-existência.

II – DESCRIÇÃO DO PLANO DE ATIVIDADES

- Cronograma

Gostaríamos de ressaltar a **exigüidade de tempo** para uma realização efetivamente séria (e serena) de um evento deste porte: menos de 18 meses!

As reuniões gerais devem começar imediatamente, convocando todos os Co-curadores e Curadores-assistentes, assim como a Coordenação da Ação educativa.

Os Co-curadores devem ter encontros no Brasil para o balanço geral de suas viagens. Meses sugeridos: setembro, janeiro, maio e abertura da mostra.

Janeiro seria o mês do lançamento do Seminário Broodthaers com Jochen Volz; em maio, pode-se pensar num segundo Seminário público.

- Contratações

A plataforma desta 27ª Bienal tem 7 “blocos” referenciais, devendo merecer pelo menos um assistente para cada Curador, Co-curador, Coordenador da Ação Educativa e Editor de Publicações. Estas escolhas, sendo cargos de confiança, poderão ser feitas por cada responsável. Quanto aos pesquisadores, a equipe está em processo de consultas para entrevistas, no aguardo do resultado do presente Concurso.

O regime de trabalho desses Curadores-assistentes seria de tempo integral, dentro da Fundação, logo que for firmado o contrato com a Curadora e o Comitê Curatorial, constituído de quatro Co-Curadores. Os Curadores-assistentes trabalhariam também na transmissão de conteúdos para a Ação educativa, facilitando o acesso a informações mais especializadas e permitindo uma fluidez no acompanhamento das decisões tomadas.

Parece-nos de suma importância que a Fundação Bienal tenha uma Assessoria de imprensa, cujo nome será indicado logo que o vencedor do concurso for anunciado. É necessário também uma Produtora com dedicação integral, que coordenará desde as

cartas-convites até as demandas dos artistas no plano expositivo e os despachos alfandegários, acompanhando etapa por etapa o processo de muito perto.

Expografia

O nome do escritório de arquitetura que será responsável pela expografia ainda tem merecido algumas hesitações de nossa parte. Preferimos não nos precipitar nesta indicação, tendo várias ressalvas a fazer em relação às questões de montagem. A mostra deverá contar com uma expografia da mais alta competência, sem parentesco com cenografias mirabolantes.

O “arquiteto” da Bienal deve trabalhar em extrema consonância com as idéias da Curadoria geral, tentando traduzir no espaço a melhor passagem de uma obra para outra, de um ambiente para outro. Julgamos melhor oficializar este contato somente após o resultado do presente concurso. Uma vez definido o nome do escritório, sua primeira tarefa será apresentar um mapeamento dos problemas físicos locais, exigir uma data-limite para o início da montagem e calcular quantos “montadores” serão necessários.

Outrossim, pedimos que a escolha de um arquiteto não dispense a presença de uma Museóloga da mais alta competência e idoneidade, Margareth Moares (esta profissional aqui mencionada não foi ainda consultada).

- **Parcerias com curadores nacionais e internacionais**

O organograma da 27ª Bienal Internacional de São Paulo seria constituído por um Curador-geral e um Comitê Curatorial com quatro Co-curadores, já contactados e confirmados:

- **Cristina Freire** (vive no Brasil) — Cristina Freire é Docente no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) desde 1990. É Mestre em Administração de Museus e Galerias de Arte pela “City University” de Londres. Doutora e livre-docente em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo.

Como Curadora do MAC-USP, organiza regularmente exposições e dedica-se, desde 1996, à pesquisa sobre Arte conceitual desse acervo. Foi Curadora, entre outras exposições, de “A cidade dos artistas” (1997), “Arte Conceitual e Conceitualismos. Anos 70 no acervo do MAC-USP” (1999), “Julio Plaza: Arte como idéia” (2004). Participou do Programa “Rumos Artes Visuais” (2000-2001), na equipe de Curadores-coordenadores (Instituto Itaú Cultural). Publica regularmente ensaios em livros e revistas especializadas, nacionais e internacionais.

Autora dos livros: *Além dos Mapas. Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo* (1997) e *Poéticas do Processo. Arte conceitual no Museu* (1999, indicado para o prêmio Jabuti, categoria “ensaio”, em 2000).

- **Rosa Martínez** (vive em Barcelona, Espanha) — Formada em História da Arte, Rosa Martínez é atualmente Co-curadora da Bienal de Veneza de 2005 e trabalha como Curadora-chefe no Museu de Arte Moderna de Istambul (Turquia). É também Co-curadora da 1ª Bienal de Moscou e Curadora-associada do Magasin 3 (Estocolmo, Suécia).

Já organizou muitas exposições individuais e coletivas em museus, centros culturais, prédios históricos e espaços extra-muros (“outdoor spaces”). Desenvolveu sua carreira principalmente na área de bienais internacionais, como por exemplo a Bienal Mediterrânea (Barcelona, 1988-1991), Manifesta 1 (Roterdão, 1996) e o Pavilhão da Espanha na 50ª Bienal de Veneza (2003).

Foi Diretora-artística da 5ª Bienal Internacional de Istambul (1997), do 3º SITE Santa Fe (Santa Fe, New Mexico, EUA, 1999) e da Bienal EVA 2000 (Limerick, Irlanda). Em 2000, foi Co-curadora da 2ª Bienal de Pusan (Coreia) e, em 2003, atuou como Consultora internacional para a 2ª Trienal Echigo-Tsumari (Japão). Foi membro dos Júris internacionais da 48ª Bienal de Veneza (1999) e da 8ª Bienal do Cairo (2001). Entre seus mais significativos projetos para a Espanha, destacam-se: a direção do Programa de treinamento curatorial, "Passion and Ennui in Contemporary Art" (1996-1997), a curadoria de duas temporadas da Sala Montcada (1991-92 / 1997) e a exposição individual de Nikos Navridis (2004), todas para a Fundação La Caixa. Foi Curadora também da mostra "Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millenium" para o Centro de Arte Santa Monica (Barcelona, 2001). De 1998 a 2002, foi Curadora Internacional dos Project Rooms da ARCO, Feira de Arte Contemporânea em Madri. Recentemente, organizou a exposição individual de Pilar Albarracín no Reales Atarazanas (Sevilha, 2004).

Para maiores informações, consultar o endereço eletrônico: www.rosamartinez.com

- **Adriano Pedrosa** (vive no Brasil) — Adriano Pedrosa é curador, escritor e editor. Tem artigos em *Artforum*, *Art Nexus*, *Art+Text*, *Bomb*, *Exit*, *Flash Art*, *Frieze*, *Lapiz*, entre outras publicações especializadas. Foi Curador-adjunto e Editor de Publicações da 24ª Bienal de São Paulo (1998) e Curador responsável por exposições e coleção do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2001-2003).

Seus projetos curatoriais incluem: "F[r]icciones" (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000-2001, com Ivo Mesquita) e "Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art" (InSite-05, San Diego Museum of Art, Centro Cultural Tijuana, 2005).

Curou exposições individuais de Beatriz Milhazes, Edgard de Souza, Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Franklin Cassaro, Iran do Espírito Santo, Laura Lima, Nuno Ramos, Rivane Neuenschwander, Rosângela Rennó, Sandra Cinto e Valeska Soares, entre outros. Atualmente, é Curador da Coleção de "Paisagens" de Paulo A. W. Vieira (Rio de Janeiro) e da Coleção Teixeira de Freitas (Lisboa, Portugal).

José Roca (vive na Colômbia) — José Roca é curador e crítico, responsável pelas exposições temporárias da Biblioteca Luis Angel Arango. Seus escritos têm aparecido em publicações de instituições tais como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Muso del Barrio, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Musée d'Art Contemporain de Montreal, Centro de Arte Reina Sofia, Kiasma Museum de Helsinki. Publica regularmente em revistas especializadas (*Lápiz* e *Atlántica*). Mantém uma seção via internet "Columna de Arena", espaço quinzenal de crítica sobre arte e cultura contemporânea (www.universes-in-universe.de/columna/index.htm).

Entre seus projetos curatoriais recentes, destacam-se: "Botánica política", Sala Montcada, Fundación La caixa (Barcelona, 2004); "Traces of Friday", Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania (Filadélfia, 2003); "TransHistorias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo", Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, 2001); "Define *Context*", APEX Art Curatorial Program (Nova York, 2000); "Carlos Garaicoa: La Ruina; la utopía", Biblioteca Luis Ángel Arango, Bronx Museum for the Arts e Museo Alejandro Otero (Bogotá, Nova York, Caracas, 2000-2001).

Foi Curador da participação colombiana na Bienal de Cuenca (2004) e integrou o grupo de curadores da Trienal Poli/gráfica de san Juan, América Latina e caribe (Puerto Rico, 2004-2005).

Para maiores informações, consultar o endereço eletrônico <http://homepage.mac.com/joseroca/Resume1.html>

(*) Os Co-curadores poderão efetuar, segundo suas necessidades de pesquisa, uma viagem internacional por mês, de comum acordo com a Curadora-geral, sem atribuição *a priori* de regiões, em virtude dos contatos que já detêm em cada local. Achamos importante estabelecer um equilíbrio entre os curadores que moram no Brasil e aqueles que não moram aqui.

Além da equipe de quatro Co-curadores acima apresentados, estão previstos convites distintos a outros curadores para tarefas específicas, no sentido de **agregar maior representatividade crítica** ao evento. A exigüidade do tempo, conforme já mencionamos, é também motivo de preocupação, uma vez que os Co-curadores não dispõem de tempo para dedicação integral.

Dentre os curadores convidados, Jochen Volz já aceitou dividir a curadoria de “Marcel, 30” conosco. Eis algumas linhas biográficas a seu respeito:

Jochen Volz estudou História da Arte na Universidade Ludwig-Maximilian, em Munique, e na Humboldt-University de Berlim. Em 1999, ganha o título de Mestre com a Dissertação: “The Portrait in Contemporary Art: Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans, Marlene Dumas, Thomas Ruff”.

Entre 2001 e 2004, foi Curador, junto com Daniel Birnbaum, do Portikus Frankfurt am Main, que exibiu artistas de ponta na reflexão contemporânea, tais como Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Simon Starling, Louise Lawler e Cildo Meireles, entre outros. Tem vários textos publicados, além de coordenar publicações coletivas.

Coordenou e produziu o evento GASTHOF 2002, workshop de uma semana que reuniu cerca de 350 estudantes de arte provenientes de 39 cidades, com conferências, mesas-redondas e performances em torno dos temas: arte & hospitalidade & comida. Atualmente, mora em Belo Horizonte, onde atua como um dos Curadores do Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI).

Ainda falta definir os responsáveis para a seção reservada ao Cinetismo e a seção dedicada ao Acre. Os nomes já estão em nossa mente, mas os contatos não puderam ser efetuados.

Ação Educativa para a Bienal de São Paulo

Pelos motivos elencados no item I, a Ação Educativa merece concentrar esforços na mesma intensidade que o processo de seleção dos artistas. Ação Educativa e Curadoria trabalharão como duas partes dentro de uma mesma engrenagem, dando forma a um conjunto comum de conhecimento a ser compartilhado.

A Bienal deve compreender que sua missão pedagógica é essencial; deve se adequar às pesquisas e inovações necessárias para não tratar seus visitantes como uma massa depositária de informações pouco significativas; deve iniciar a formação de seus monitores logo na implantação da equipe curatorial, além da capacitação de professores do Ensino Básico para melhor eficácia das visitas monitoradas. A exemplo da experiência ímpar da 24ª edição, deverão ser produzidos instrumentos de mediação como material de apoio a professores e audio-guia para visitantes espontâneos.

Por isto, desejamos que o Coordenador da Ação Educativa esteja presente nas discussões junto à coordenação geral para que os conceitos curatoriais sejam acompanhados de perto e transmitidos aos mediadores (monitores e professores) de forma séria e substancial. Ao longo dos meses de preparação da Bienal, o processo de capacitação de monitores será composto de uma programação em torno de conceitos, princípios e métodos para a elaboração de um programa educativo. Além disso, leituras e análise de textos pertinentes serão associadas a conferências com intelectuais e especialistas da área, a fim de que os educadores compreendam muito bem o conceito geral da Bienal e que possam articular seu discurso com a visibilidade das obras, levando o visitante a um patamar mais sofisticado de compreensão estética do que a clássica pergunta: "O que vocês estão vendo aqui?"

Para coordenar o setor educativo da 27ª Bienal de São Paulo, contactamos Denise Grinspum, conhecida por sua larga experiência em Educação em Museus, que aceitou elaborar um anteprojeto. [anexo I]

Denise Grinspum é Diretora do Museu Lasar Segall (IPHAN) desde 2002, onde foi responsável pela Área de Ação Educativa de 1985 a 2001. Concluiu o Doutorado na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) e o Mestrado em Arte-Educação, na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. Foi capacitadora de Artes do Grupo de Apoio Pedagógico da Secretaria de Educação do Município de Jundiaí (SP), de 1996 a 1999. Fez estágios no Departamento Educativo no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com Bolsa da Comissão Fullbright (1994-95) e no Serviço Britânico, Londres, Inglaterra (1989), com Bolsa do Conselho Britânico e da Vitae. Participou de Cursos de Especialização no Departamento de Estudos Museológicos da Universidade de Leicester (1989), também com Bolsa do Conselho Britânico e da Vitae. Tem várias publicações. Prestou assessorias de Ação Educativa no Itaú Cultural (2004), no Centro Cultural São Paulo (2001), no Museu de Arte de Ribeirão Preto para a mostra "Viajando com Guignard" (2001) e para o Projeto Educativo do Museu Iberê Camargo, em Porto Alegre (1999).

Publicações

As publicações, assim como um *website* com endereço próprio, representam não somente uma ferramenta para conhecer os artistas da Bienal, mas uma preocupação com um centro de documentação e pesquisa.

Sugerimos uma parceria com a revista eletrônica *TRÓPICO* (www.uol.com.br/tropico), editada por Alcino Leite Neto, junto com Esther Hamburger e eu. A revista existe desde 2001 e cobre assuntos da cultura à política, tendo atualmente uma média de 14 000 page/views por dia. Alcino Leite assumiria a Coordenação de todas as publicações, precisando contar com um assistente, tradutores e um designer gráfico cujo nome ainda está em negociação.

De comum acordo, já elaboramos um plano de publicações:

- um livro de capa mole, com uma página dupla para cada artista, texto sucinto e uma reprodução (formato de 23 x 17 cm, aprox.): este guide-book deve impreterivelmente ser bilíngue e estar pronto pra a abertura do evento; preço a ser definido;
- um jornal semanal de 8 páginas em papel jornal até o final do evento, no formato de um tablóide, vendido ao preço simbólico de R\$ 1,00;
- um catálogo com todos os textos curatoriais, fotografias feitas depois da montagem, adendos históricos que possam não estar na mostra mas funcionar dentro de uma publicação abrangente (bilíngue); a ser lançado no meio do evento; preço a ser definido.

Alcino Leite Neto é jornalista, Editor de Domingo da *Folha de S. Paulo*. No mesmo jornal, foi Editor dos cadernos “Mais!” (1993-2000), “Ilustrada” (1992-1993) e “Letras” (1991-1992), além de correspondente em Paris (2001-2003). Foi um dos organizadores do livro *Em Branco e Preto* (PubliFolha, 2004) e participou do livro *Memórias do presente: conhecimento das artes* (PubliFolha, 2003). Entre 1989 e 1990, assumiu a Editoria de Cultura da revista *Istoé*.

III – DISPONIBILIDADE DE TEMPO

O Curador-geral é, na prática, um “diretor artístico” que articula diversas áreas de conhecimento, que vão da concepção da mostra à justeza de sua montagem, e acompanha os eventos paralelos (publicações, seminários, festival de cinema etc.).

Temos alguns compromissos já assumidos, que precisam ser honrados, notadamente a Curadoria, junto com outros quatro Curadores, do atual Rumos Visuais / Instituto Itaú Cultural. Este processo tende, contudo, a se amenizar a partir do segundo semestre. Só serão ministradas as palestras e participações em Bancas e Júris, assim como a redação dos artigos, que já tenham sido prometidas antes do resultado do presente Concurso. Estamos no aguardo de respostas relativas a outros projetos que talvez possam ser remanejados.

Entendemos o trabalho na Fundação Bienal como uma missão de tempo integral, pelo acúmulo de tarefas e viagens que avistamos pela fente, sob pena de comprometer a qualidade do evento. Como todo projeto de fôlego, é preciso lapidar sua pedra todo dia, caso se queira alcançar um resultado digno e satisfatório.

Assim mesmo, a concepção transforma-se a cada descoberta — e a cada frustração —, exigindo ajustes permanentes e sabedoria para não perder o fio condutor.

A organização de uma Bienal só é exeqüível por meio da formação de uma equipe coesa, consciente que deverá manter-se firme diante das adversidades que possam ocorrer durante essa navegação. Todas as áreas serão mobilizadas simultaneamente, com encontros semanais com a Curadora-geral, a fim de evitar problemas de fluxo na comunicação: assistentes, pesquisadores, educadores e arquitetos.

Quanto à seleção, sugere-se que os artistas sejam convidados logo que o Curador encontrar pertinência e afinidade com sua proposta e que este processo não ultrapasse o final deste ano em caso de “projetos especiais” a serem executados especialmente para a 27ª Bienal. Uma vez convidado, caso o artista queira

apresentar um trabalho novo, terá 30 dias para submeter seu projeto ao Comitê Curatorial, encarregado de acompanhar a exequibilidade do projeto.

Divulgação: a Fundação Bienal de São Paulo deve ter uma assessoria de imprensa própria para a 27ª edição que zelará para o melhor entendimento entre a equipe técnica e os diversos meios de comunicação de massa. Temos um escritório a ser sugerido, caso o presente projeto venha a interessar a Comissão julgadora.

Outro fato importante, porém pouco assimilado pelas instituições culturais brasileiras, consiste em encomendar um estudo de companhia publicitária com a especificidade adequada à sua missão cultural. Por exemplo, quando o MoMA reabriu após a reforma, lançou um slógan excepcional: "Manhattan is modern again". Todo o material gráfico (cartaz, sobretudo, pois é "nosso" cartão de visita) deverá ser elaborado por um escritório especializado em assuntos culturais. A cultura é, sim, um produto de consumo, mas é um item diferenciado, que não pode ser tratado como o lançamento de uma nova pasta de dente, por exemplo. A 27ª Bienal pretende que sua imagem divulgada seja coerente com seus conteúdos visuais e conceituais, medindo com cautela sedução do público e qualidade estética.

ANEXO

Anteprojeto para a Ação Educativa para a 27ª Bienal de São Paulo Denise Grinspum, São Paulo, maio de 2005

Um breve histórico

A assunção de que uma Bienal deva ter uma estreita ligação entre projeto curatorial e ação educativa é essencial para a formulação de um projeto de formação de públicos para o evento “Bienal” e para a arte contemporânea. A primeira vez que ocorreu uma iniciativa como esta foi na 18ª. Bienal, com a implantação de um programa que conjugava visitas monitoradas a atividades de ateliê. Desde então, o projeto que mais se destacou nesse âmbito foi o da 24ª. edição, quando se implantaram ações educativas voltadas prioritariamente para a relação com ensino formal, com ênfase no ensino básico. Para isso, foram implantados programas de capacitação de professores, com material de apoio de grande qualidade, que até hoje é utilizado em sala de aula.

Ao contrário do que ocorre nos museus de arte, a Bienal, dada a sua natureza institucional, enfrenta o grande desafio de manter a continuidade das ações, um dos elementos essenciais para a eficácia de programas educativos. Por essa razão, é importante que a instituição volte os olhos não apenas para os programas bem sucedidos na própria instituição, como para os programas, pesquisas e avaliações desenvolvidas nos museus de arte, que mantêm naturezas análogas em relação aos métodos e produtos de mediação entre públicos e exposições.

O que e como de um projeto educativo para a 27ª. edição

As bienais enfrentam grandes desafios ao trabalharem com públicos pouco familiarizados com arte contemporânea. Em geral, os visitantes costumam indagar “o que o artista quis dizer com isto?” ou “isso até eu sei fazer”.

Desde que o enfoque da arte mudou da habilidade de saber fazer - que provoca no espectador um agradável efeito retiniano ou uma fácil compreensão da lógica

narrativa - para a habilidade de saber significar, tornou-se mais difícil para o público leigo conviver, aceitar e gostar do fenômeno artístico.

Por isso é fundamental que hajam instrumentos facilitadores para que os visitantes possam desenvolver e valorizar as múltiplas possibilidades de interpretação das obras, criando um campo de significações poéticas que lhes permitam vivenciar experiências únicas, onde cada encontro com uma obra de arte torna-se um fenômeno que se estabelece entre sua historicidade, seus contextos e a capacidade de cada um de interagir com ela.

O processo de capacitação dos mediadores será organizado em torno do conceito curatorial da mostra, com leituras e análise de textos, participação em conferências com intelectuais e especialistas da área, além do estudo dos princípios e métodos para a elaboração de um programa educativo para exposições de arte.

O principal instrumento de mediação a ser utilizado será o conjunto de visitas monitoradas que atenderão a visitantes espontâneos e a grupos previamente agendados. Deseja-se também que seja produzido um áudio-guia, tal como ocorreu na 24ª edição. Sabe-se que no Brasil as escolas são as grandes responsáveis pela formação de público dos museus¹⁰ e, muito embora não tenha sido realizada nenhuma pesquisa dessa natureza em relação à Bienal, é possível que os resultados sejam análogos. Portanto, propõe-se uma ênfase no programa de atendimento ao ensino formal, incluindo a produção de material de apoio e cursos de capacitação de professores, a exemplo do ocorrido na 24ª edição.

Mesmo tendo essa gama de público atendida, para o melhor cumprimento da função social da ação educativa, seria desejável incluir o desenvolvimento de um programa à parte, voltado para idosos e portadores de deficiência.

¹⁰ Dado demonstrado na tese de doutorado "Educação para o Patrimônio: Museu de Arte e Escola -responsabilidade compartilhada na formação de públicos", de Denise Grinspum.

ANEXO 2

**FUNDAÇÃO DE SÃO PAULO. 27ª Bienal de São Paulo Como Viver Junto.
São Paulo: Bienal de São Paulo, 2006.**

Fonte: Arquivo Bienal Wanda Svevo

27ª. BIENAL DE SÃO PAULO COMO VIVER JUNTO

De 7 de outubro a 17 de dezembro de 2006

Curadoria geral: Lisette Lagnado

Co-curadores: Cristina Freire; Rosa Martínez, José Roca e Adriano Pedrosa

Curador convidado para Marcel Broodthaers: Jochen Volz

Pela primeira vez em sua história, a Bienal de São Paulo, fundada em 1951, assume um partido "sem fronteiras geopolíticas", trabalhando sem as chamadas Representações Nacionais. É uma atitude que reflete a independência institucional da Fundação Bienal, a autonomia de um projeto conceitual e o momento contemporâneo.

A 27ª Bienal se situa no cruzamento de duas linhas de pensamento: o sentido de "construção", que está na base da experiência neoconcreta brasileira, e um "adeus ao esteticismo", ambos processos que marcaram a experimentação do artista Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980). Na exposição, estas duas linhas se traduzem em "Projetos construtivos" e "Programas para a vida".

Um mal-entendido continua cerceando o sentido de construtividade, reduzindo-o ora à geometria, ora ao formalismo. O artista "construtor", como Oiticica chamava essa vertente capaz de abarcar vários "ismos", assim como a expressão "vontade construtiva", evocam um ideário social de "caracterização cultural". O construtor é um sujeito que discute qualidade de vida. Seu sonho é poder operar na dimensão social, dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos.

Chega-se a um debate difícil: quando o artista coloca seu talento a serviço do ambiente, participando da configuração da vida cotidiana, qual a diferença residual entre arte e vida, representação e realidade?

Fundação Bienal de São Paulo

O título desta Bienal, "Como viver junto"¹, inspirado dos cursos e seminários ministrados por Roland Barthes no Collège de France, apresentou-se como desdobramento de uma reflexão acerca da construção de um espaço comum, uma vez que se debruça sobre o conturbado tema da coexistência de povos, ritmos de produção, práticas cooperativas. A potência criativa estaria apta a construir uma liberdade? Como estabelecer verdadeiras trocas entre arte e sociedade?

As aulas de Barthes contemplam essas questões candentes para chegar no sentido ético do Viver-Junto, abordando vários tipos de lugares (de mesas para banquetes a bordéis), assim como diversas modalidades de co-habitação (casais, grupos, famílias). Barthes levanta uma questão que uma exposição de arte não poderia deixar à margem: "De quem sou contemporâneo? Com quem estou vivendo?".

Nesse panorama, a curadoria concebeu seis blocos interligados que articulam a 27ª. Bienal (títulos e subtítulos ainda provisórios):

I - Projetos construtivos

- Arte e arquitetura: concepções arquitetônicas (reais ou imaginárias) no fomento de novas formas de comportamento; o que ativa um espaço e o torna um lugar;
- Ritmos próprios e biopotência: a relação entre homem e máquina, a redefinição do cinetismo a partir da "biopotência", diferentes ritmos de produção;
- Práticas de reconstrução: quais os discursos que revelam a violência das mudanças de regime político? Como reconhecer e estudar as marcas deixadas nas manifestações culturais?

¹ Cf. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble: cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Éditions du Seuil, novembre 2002.
Parque Ibirapuera, portão 3 | CEP 04094-000 | São Paulo | SP | Brasil
TEL (55 11) 5574 5922 | FAX (55 11) 5549 0230 | bienalisp@bienalsaopaulo.org.br

Fundação Bienal de São Paulo

II - Programas para a vida

- Homenagem a Marcel Broodthaers: o fetiche da assinatura do artista e a circulação da obra de arte; para quem o artista cria? Qual o poder da instituição?
- Trocas entre artistas e não-artistas: inclusão do não-artista como capital no processo criativo; o trabalho imaterial: afeto e valor na base de uma nova construtividade;
- O Estado do Acre, questão de fronteiras: a tentativa de formular uma "ética coletivista"; o exemplo de "outro" padrão de produção e subsistência; a floresta e sua biodiversidade.

Equipe Curatorial

Lisette Lagnado, São Paulo (curadora geral) – lisette@bienalsaopaulo.org.br
 Cristina Freire, São Paulo (co-curadora) – cristina@bienalsaopaulo.org.br; cfreire@usp.br
 Rosa Martinez, Barcelona (co-curadora) – rosa@rosamartinez.com
 Adriano Pedrosa, São Paulo (co-curador) – pedrosa@bienalsaopaulo.org.br; pedrosa.adriano@uol.com.br
 José Roca, Bogotá (co-curador) – joseroca@mac.com
 Jochen Volz, Belo Horizonte (curador convidado – Marcel Broodthaers) – volzjochen@hotmail.com

Contatos na Fundação Bienal de São Paulo

Iris Kaufmann (assistente de curadoria) – iris@bienalsaopaulo.org.br
 Jacopo Crivelli Visconti (gerente de exposições) – jacopo@bienalsaopaulo.org.br
 Ana Gonçalves Magalhães (coordenadora editorial) – ana@bienalsaopaulo.org.br

13/09/2005

BLOCOS SEM FRONTEIRAS

Um novo enfoque

Esta edição da Bienal de São Paulo instaura uma experiência pioneira, dentro da tradição da Fundação, de diluir a divisão entre « representações nacionais » e « artistas convidados », permitindo assim uma coesão sem hierarquia entre todos os participantes. Trata-se de olhar para os artistas sem se submeter aos dispositivos geopolíticos.

A próxima edição da Bienal fará a experiência do « construir », usando o conceito de « bloco » :

- O bloco remete ao tijolo de construção;
- O bloco remete a um acontecimento de ordem coletiva (a rua, o carnaval) ;
- O bloco remete ao político, aos grupos que partilham a mesma ideologia.

O « artista-construtor » corresponde, além de sua clara conotação semântica, a uma potência de criação de um mundo. Este « personagem conceitual » é tido, na história cultural, como um dos agentes que discute a qualidade de vida de sua comunidade. Seu sonho é poder operar na dimensão do social, dar uma resposta pública aos acontecimentos cotidianos e políticos.

Seguem abaixo os sete blocos que estamos propondo, junto com as questões neles inseridas :

1. « Marcel, 30 » (homenagem aos 30 anos após o falecimento de Marcel Broodthaers) : a circulação da arte, o falso, a ficção, o fetiche, a assinatura, a reprodução etc.
2. « Acre, Brasil : a passagem de território a Estado » : natureza e contexto da criação, fabricação em outros modos de produção e subsistência, autodidatismo na ausência da instituição, a posição do Brasil em questões globais etc.
3. « Conglomerado em obras » : concepções de arquiteturas (reais ou imaginárias), novas formas de « habitus », mapas e maquetes como representação (reais e imaginárias) etc.
4. « Práticas de reconstrução » : transcender as ruínas, a reconstrução de uma memória em direção ao futuro, a queda dos regimes e seus impactos na sociedade etc.
5. « Da participação na criação : parcerias, cooperações e trocas » : um trabalho sem capital, um trabalho imaterial, afeto e valor (Toni Negri), a inclusão do não-artista no processo criativo, como falar de verdadeiras trocas entre artistas e não-artistas sem cair no populismo? etc.
6. « Redefinir o Cinetismo » : a preparação da imagem-movimento, a relação entre o homem e formas de repetição, de ritmo visual, cultura urbana e tecnologia etc.
7. « Festival de filmes de artistas et de Documentários » : duração, simultaneidade e tempo real, fabulações contemporâneas.

Neste dispositivo, os « blocos » são interdependentes e porosos. Um mesmo artista pode estar presente em vários pontos do Pavilhão com obras de natureza diferente. Menos artistas e mais obras de cada um, eis a forma de colocar em evidência sua produção e de mostrar a complexidade de um percurso.

Sem contudo recorrer às « salas históricas », esta Bienal tem a intenção de apresentar ao menos dois « personagens históricos », considerados contemporâneos pelo fato de terem ressonância nas experiências atuais : Marcel Broodthaers et Gordon Matta-Clark.

→ SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS

Do ponto de vista temporal, « sem fronteiras » significa que esta edição da Bienal de São Paulo começa já em janeiro, com o primeiro Seminário da série, dedicado à obra de Marcel Broodthaers.

Cada um dos sete « blocos » será acompanhado, às vezes precedido, de um Seminário Internacional cujo objetivo é permitir que o debate em torno da 27a. BSP se estenda ao longo de um ano inteiro, em vez de ficar restrito a dois meses e meio de exposição.

→ RESIDÊNCIAS INTERNACIONAIS

Do ponto de vista espacial, além do fato de transcender os limites geopolíticos, um programa de residências será estabelecido no território brasileiro, convidando artistas (sempre em pares, um estrangeiro e um brasileiro) para trabalhar três meses em cidades diferentes. Pretende-se com esta operação estabelecer relações de trocas em lugares específicos e promover encontros inter-culturais. O resultado dessas pesquisas será exposto na Bienal.

ANEXO 3

**FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Carta convite aos curadores.
São Paulo: Bienal de São Paulo, 2005.**

Fonte: Arquivo Bienal Wanda Svevo

Fundação Bienal de São Paulo

Em primeiro lugar, a Fundação Bienal de São Paulo agradece mais uma vez pela sua colaboração e participação como membro da comissão de seleção do curador da 27ª. Bienal de São Paulo.

Gostaríamos, agora, de informá-lo de como funcionará o processo de seleção e a reunião entre os membros da comissão, bem como mais uma vez expor que critérios o conselho curatorial formado pela Bienal levou em consideração para a redação do anteprojeto pelos candidatos, e os atributos analisados para a pré-seleção dos nomes que os apresentaram.

Sobre o processo de seleção:

Serão realizadas duas videoconferências para a entrevista com os candidatos e a decisão final, respectivamente.

17 de maio, das 14h00 às 17h30 (horário de Brasília)

Os membros se reunirão (por videoconferência) por 30 minutos para acertarem entre si a dinâmica dos trabalhos. A partir das 14h30, os candidatos serão chamados individualmente para a entrevista.

Cada membro da comissão poderá fazer, no máximo, três perguntas ao candidato. Seria interessante que os membros, no momento de reunião prévia, expusessem suas perguntas aos demais membros, para que não haja sobreposição de perguntas.

A entrevista com os candidatos deve durar, no máximo, 45 minutos. Cada membro deverá sucessivamente fazer a sua pergunta, que em seguida, será respondida pelo candidato. Seria interessante também que os cinco minutos finais fossem deixados para que o candidato pudesse ainda expor alguma idéia ou explicar algo que considerar importante acerca do projeto.

18 de maio, das 10h00 às 12h00 (horário de Brasília)

Os membros da comissão se reunirão (por videoconferência) para a escolha do candidato. Terão tempo de expor sua apreciação dos projetos e de votar pelo candidato que acharem o mais adequado abertamente. Em seguida, uma ata deve ser elaborada com a escolha final.

Sobre os critérios para elaboração do anteprojeto e atributos do curador:

Ao formatar tal procedimento, o conselho curatorial da Fundação Bienal de São Paulo solicitou dos candidatos um anteprojeto que constasse dos seguintes conteúdos:

- uma proposta de conceito geral para a mostra, descrito em um texto de até 3000 palavras;

Fundação Bienal de São Paulo

- uma descrição do plano de atividades, incluindo um cronograma; eventuais contratações (assistentes, curadores adjuntos, etc., lembrando que a Fundação Bienal conta com uma equipe especializada em produção e curadoria, que trabalhará com o curador);

- por se tratar de um evento internacional e de grande porte, que pretende apresentar o que há de novo e significativo no mundo, a Fundação Bienal estabelece como critério o trabalho em parceria com um ou mais curadores estrangeiros, principalmente para assessorar na escolha de artistas internacionais. Os nomes dos eventuais curadores, nacionais e internacionais, deverão também constar do projeto;

- disponibilidade de tempo para dedicar-se à concepção, organização, seleção, exposição e divulgação da mostra.

Em relação à escolha dos candidatos, o conselho curatorial levou em conta os seguintes atributos:

- Ter tido experiência curatorial em exposições complexas
- Formação acadêmica sólida
- Ter demonstrado criatividade e qualidade em seu trabalho curatorial
- Dedicção à tarefa assumida
- Ampla compreensão e familiaridade com arte contemporânea (no Brasil e no exterior)
- Olhar crítico e densidade intelectual na reflexão da produção contemporânea atual e no futuro
- Capacidade de elaborar conceitos, no discurso escrito e oralmente
- Disponibilidade de tempo e capacidade de estar presente e participar ativamente da montagem da exposição
- Experiência com trabalho em equipe
- Flexibilidade para atender às necessidades e aos interesses da Diretoria da FBSP
- Respeitar orçamentos e prazos/ ter tido experiência com gestão cultural
- Oferecer salários compatíveis com o orçamento da Bienal

É fundamental que a comissão de seleção tenha em mente os critérios adotados pela Fundação Bienal na seleção dos candidatos e na concepção dos anteprojetos. Estes são pontos de referência para a avaliação dos candidatos.

Fundação Bienal de São Paulo

São Paulo, 1º de abril de 2006.

Prezado [nome do convidado],

A Fundação Bienal de São Paulo deu início à preparação para a 27ª edição da Bienal de São Paulo (setembro a dezembro, 2006). Sua primeira e mais importante etapa consiste na escolha do novo curador.

Um Comitê Curatorial foi instituído pela Diretoria, tendo por objetivo estabelecer critérios e criar um processo que levará a esta escolha. Este trabalho resultou na seleção de profissionais brasileiros, curadores renomados, aos quais está sendo solicitada uma proposta de trabalho.

Temos o prazer de comunicar que você foi um dos selecionados, e que a Fundação Bienal de São Paulo gostaria de convidá-lo a apresentar um anteprojeto de curadoria para a 27ª. Bienal de São Paulo.

Novo Enfoque

Nos últimos anos, a Bienal vem repensando seu papel no panorama artístico e cultural brasileiro e internacional. Mais do que nunca, a missão da Bienal é dupla: mostrar no País, a cada dois anos, a atualidade da produção nas artes visuais no mundo, e divulgar no exterior o mais significativo da produção brasileira (através da organização e curadoria das representações oficiais brasileiras em Veneza e outros eventos internacionais).

Tendo isto em vista, o curador que organizará a próxima edição da mostra deverá considerar os seguintes aspectos:

- A Fundação Bienal de São Paulo entende que a Bienal de São Paulo é essencialmente uma mostra de arte contemporânea que tem compromisso com o desconhecido, com o por vir. Daí a extinção, desde a 25ª. edição, do chamado núcleo histórico – consagrado nas edições que ocorreram durante a década de 1990. Isto também se deve ao fato de que a cidade de São Paulo oferece, hoje, um contexto no qual vários museus cumprem a função de refletir sobre os artistas consagrados do passado.

- Há dois anos, a Fundação Bienal deu início a uma série de ações continuadas, que envolvem desde cursos e palestras até a reestruturação de seu arquivo histórico, para que a instituição

Fundação Bial de São Paulo

O Anteprojeto

Recomendamos que sejam partes integrantes do anteprojeto:

- uma proposta de conceito geral para a mostra, descrito em um texto de até 3000 palavras;
- uma descrição do plano de atividades, incluindo um cronograma; eventuais contratações (assistentes, curadores adjuntos, etc., lembrando que a Fundação Bial conta com uma equipe especializada em produção e curadoria, que trabalhará com o curador);
- por se tratar de um evento internacional e de grande porte, que pretende apresentar o que há de novo e significativo no mundo, a Fundação Bial estabelece como critério o trabalho em parceria com um ou mais curadores estrangeiros, principalmente para assessorar na escolha de artistas internacionais. Os nomes dos eventuais curadores, nacionais e internacionais, deverão também constar do projeto;
- disponibilidade de tempo para dedicar-se à concepção, organização, seleção, exposição e divulgação da mostra.

No prazo de uma semana (8 de abril), solicitamos a sua confirmação na participação da seleção do anteprojeto, que deverá ser entregue, em papel e CD (ou disquete) até o dia 5 de maio, na sede da Fundação Bial de São Paulo (Parque Ibirapuera, s/n – Portão 3 – 04094-000 São Paulo - SP).

A seleção dos projetos será feita por uma comissão internacional de especialistas, entre brasileiros e estrangeiros, que escolherão a proposta que melhor se adequar às necessidades da Fundação Bial de São Paulo, tendo como pressuposto sempre a qualidade e o potencial de revelação da mostra.

Está previsto um encontro para apresentação e discussão dos projetos com esta comissão internacional, em maio, aqui em São Paulo.

Quanto aos honorários do curador, esta questão será tratada pessoalmente com a direção da Fundação Bial no momento oportuno.

Desde já agradecemos pela atenção dispensada e colocamo-nos à disposição para maiores esclarecimentos.

Atenciosamente,

Manoel Francisco Pires da Costa
Presidente
Fundação Bial de São Paulo