

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTE

SILMARA GONÇALVES PESTANA

Processos de Curadoria nas Bienais de Arte de São Paulo: a mediação cultural e as escolhas curatoriais nas edições de 2014, 2016, 2018 e 2020/2021

São Paulo
2021

SILMARA GONÇALVES PESTANA

**Processos de Curadoria nas Bienais de Arte de São Paulo: a Mediação Cultural e
as Escolhas Curatoriais nas Edições de 2014,2016,2018 E 2020/2021**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP).

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de
Mestre em Ciência da Informação.

Área de concentração: Cultura e
Informação

Orientadora: Prof. Dra. Giulia Crippa

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catlogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pestana, Silmara Gonçalves
Processos de Curadoria nas Bienais de Arte de São Paulo: a Mediação Cultural e as Escolhas Curatoriais nas Edições de 2014,2016,2018 E 2020/2021 / Silmara Gonçalves Pestana; orientador, Giulia Crippa. - São Paulo, 2021. 163 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Ciência da Informação. 2. Mediação. 3. Curadoria.
4. Bienais de Arte. I. Crippa, Giulia . II. Título.

CDD 21.ed. - 020

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Atividade de Arquivamento

Nome: PESTANA, Silmara Gonçalves

Título: Processos de Curadoria nas Bienais de Arte de São Paulo: a mediação cultural e as escolhas curatoriais nas edições de 2014,2016,2018 e 2020/2021

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Aprovado em:

Banca examinadora

Profa. Dra. Deyse Maria Sabagg
Instituição: Unesp/Marília
Julgamento: _____

Profa. Dra. Maria Cristina Gregoleta
Instituição: UFES
Julgamento: _____

Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida
Instituição: PPGCI/ECA
Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo carinho e apoio nos todos os momentos da minha vida.

À minha querida orientadora, Giulia Crippa pela paciência e dedicação à minha pesquisa.

Aos professores da Pós- graduação em Ciência da Informação que foram essenciais para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Aos queridíssimos professores da banca de qualificação Marco Antônio de Almeida, Deise Maria Sabbag, Ivete Pieruccini e Cristina Dotta Ortega.

A Deus e pela fé que tive na vida num momento histórico tão difícil.

“A arte é o exercício experimental da liberdade”

Mario Pedrosa

RESUMO

PESTANA, Silmara Gonçalves. **Processos de Curadoria nas Bienais de Arte de São Paulo: a mediação cultural e as escolhas curatoriais nas edições de 2014, 2016, 2018 e 2020/2021**. São Paulo, 2021. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

Esta pesquisa trata sobre a mediação cultural nas curadorias das Bienais de Arte de São Paulo dos anos 2014, 2016, 2018 e 2020/2021, tendo como base a Ciência da Informação e Documentação. Analisamos os processos curatoriais dos curadores gerais dessas quatro últimas edições, sistematizadas em diferentes metodologias que resultaram em críticas positivas e negativas nos jornais: *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, referentes aos anos de cada uma das amostras. Assim, apresentamos discussões a partir dos desdobramentos dos conceitos de mediação na organização, escolha temática e dos artistas, utilizados por cada curador geral. O objetivo da pesquisa é apresentar a mediação como um processo complexo e polissêmico que está presente em todas as etapas das atividades comunicativas e informacionais. Na curadoria, a mediação acontece em todas as suas etapas, consideramos as escolhas feitas pelos curadores nas exposições não são uma simples reunião de objetos, mas sim uma ordenação de objetos culturais dentro de um contexto e com uma intencionalidade. A prioridade de uma mostra de arte é oferecer informações aos visitantes, de maneira que a organização dos objetos tenha um contexto e possivelmente são interpretados, e na direção proposta pelo curador e desejada pelo artista. Consideramos a relevância da forte adesão da Ciência da Informação e outras áreas nos estudos sobre mediação cultural, principalmente vinculada à curadoria, sendo ela, um viés na interlocução entre os processos de mediação e a sua relação com organização de exposições de arte contemporânea. A pesquisa acredita que a curadoria de arte seja um campo amplo, dialógico e produtor de um viés relevante para as conexões da CI com outras áreas de conhecimento, conectando os seus atores, como mediadores e produtores de conhecimento.

Palavras-chave: Ciência da Informação; Mediação; Curadoria; Bienais de Arte.

ABSTRACT

PESTANA, Silmara Gonçalves. **Curatorship Processes at the São Paulo Art Biennials: cultural mediation and curatorial choices in the 2014, 2016, 2018 and 2020/2021.** São Paulo, 2021. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

This research deals with cultural mediation in the curatorship of the São Paulo Art Biennials in the years 2014, 2016, 2018 and 2020/2021, based on Information Science and Documentation. We analyzed the curatorial processes of the general curators of these last four editions, systemized in different methodologies that resulted in positive and negative reviews in the newspapers: Folha de São Paulo and O Estado de São Paulo, from the years of each of the samples. In this way, we present discussions based on the unfolding of the mediation concepts in the organization, thematic choice, and the artists, used by each general curator. The key objective of the academic research is to typically present cultural mediation as a complex and polysemic process that is present in all stages of communicative and informational processes. In curatorship, it happens at all stages, and the choices made by the curators in the exhibitions are not a simple gathering of objects, but an ordering of cultural objects within a context and with intentionality. The priority is to provide visitors with information on how the organization of objects considers a context and is possibly interpreted, in the direction proposed by the curator and desired by the artist. We consider the relevance of the strong adhesion of Information Science and other areas in studies on cultural mediation, mainly linked to curatorship, as a bias in the dialogue between mediation processes and their complex relationship with the organization of contemporary art exhibitions. The research believes it is a broad and dialogical field and that it produces a relevant bias for the connections of CI with other areas of knowledge, found in curatorship and its actors, as mediators and producers of knowledge.

Keywords: Information Science; Mediation; Curatorship; Modern art biennials

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Salão de 1699, Academia Real de Pintura e Escultura do Louvre, Langlois.	43
Figura 2 - Diagrama das obras expostas no Lyceum.....	45
Figura 3 - Um Funeral em Ormans, Coubert.....	47
Figura 4 - Prédio da exposição Le Réalisme.	48
Figura 5 - Almoço da relva, Manet.....	49
Figura 6 - Estúdio de Félix Nadar, 1874.	50
Figura 7 - Palácio de Cristal, Londres 1851.	51
Figura 8 - Palácio das Indústrias, Paris em 1880.....	52
Figura 9 - Primeira Bienal de Arte de Veneza, 1895.....	53
Figura 10 - Primeira Exposição Internacional de Arte de Veneza (Espaço externo).	53
Figura 11 - Pintura de Giacomo Grosso, II Supremo Convegno, 1895.	54
Figura 12 - Bienal de Veneza, 1926	55
Figura 13 - Bienal de Veneza, 1936.	56
Figura 14 - Abertura da Bienal de Veneza, 1932.	56
Figura 15 - Mussolini na Abertura da Bienal de Veneza, 1934.	57
Figura 16 - Oficiais do alto escalão do regime nazista na Bienal de Veneza.	57
Figura 17 - Protestos durante a inauguração da Bienal de Veneza em 1968.....	58
Figura 18 - Bienal de Veneza, 1975.	59
Figura 19 - Folder da 49ª Bienal de Veneza.	60
Figura 20 - Rat King.....	60
Figura 21 - Reality-models Re/Cycle (Don't hold your breath) de Serge Spitzer.	61
Figura 22 -Sem título, 1999, Ron Mueck.	62
Figura 23 - Instalação do artista Xiao Yu.....	62
Figura 24 - 1964 Rio de Janeiro, Brasil vive lá, Ernesto Neto.	63
Figura 25 - Obra do artista Do Ho Suh.....	63
Figura 26 - Quem somos nós? Do Ho Sun, 1996-2000.....	64
Figura 27 - Em torno de O Pensador.	64
Figura 28 - O futuro é agora.	65
Figura 29 - Swinguerra	66
Figura 30 - Sensorium revolucionário.	66
Figura 31 - Armory Show.....	67
Figura 32 - Armory Show, 1913.....	68
Figura 33 - O nu descendo a escada no 2, Duchamp.....	69
Figura 34 - Hitler em visita a exposição Arte Degenerada.....	70
Figura 35 - Exposição: Arte Degenerada.	71
Figura 36 - Obras Dadaístas.	71
Figura 37 - Obras de Lasar Segall destruídas durante a mostra.	72
Figura 38 - Cartaz de abertura da Exposição na Casa da Grande Exposição Alemã.	72
Figura 39 - Hitler na abertura da mostra Grande Arte Alemã, 1937	73
Figura 40 - Retrato de Hitler.....	73
Figura 41 - Grande Exposição de Arte Alemã, 1913.	74
Figura 42 - Grande Exposição Geral de Arte Alemã, 1946.....	75
Figura 43 - Grande sala das esculturas, 1955.	77
Figura 44 - Obra de Richter.	78
Figura 45 - Escultura de John de Andrea, 1972	79
Figura 46 - Instalação de Joseph Beuys.....	79
Figura 47: John de Chuck Clode.	80
Figura 48 - Instalação de Joseph Beuys.....	81
Figura 49 – Kino de Peter Friedl	82
Figura 50 - Marcel Broodthaers.	82

Figura 51 - Máscara do Abismo, Lygia Clark.....	83
Figura 52 - Maquete do programa cães de caça.....	83
Figura 53 - Monumento Bataille de Thomas Hirschhorn.....	84
Figura 54 - Parthenos de livros, Marta Minujín.....	85
Figura 55 - Estanhos e refugiados, Oguibe, 2017.....	85
Figura 56 - Modelo análogo da obra 77sqm_9:26 min.....	86
Figura 103 - Fotografia de Szeemann na Documenta 5.....	98
Figura 57 - Bienal de Arte de São Paulo, 1951.....	102
Figura 58 - Segunda Bienal de Arte de São Paulo, 1953.....	103
Figura 59 - 6a. Bienal de Arte de São Paulo.....	104
Figura 60 - Cartum de Messias, A Gazeta, 1969.....	105
Figura 61 - Tapetes de Ovos, Herbert Distel.....	106
Figura 62 - Bienal XVI Seguintos Postais.....	108
Figura 63 - La Bruja.....	109
Figura 64 - Cartaz da 31ª Bienal de São Paulo.....	110
Figura 65 - Sem título, Éder de Oliveira, 2014.....	112
Figura 66 - Turning a Blin Eye/ Olhar para não ver.....	112
Figura 67 - Apelo.....	113
Figura 68 - Visitante observa o painel de Qiu Zhijie.....	114
Figura 69 - Martírio de Thiago Martins de Melo.....	115
Figura 70 - Spear and other word de Edward Krasinski.....	116
Figura 71 - Imagem do Vídeo Nada é, na cidade de Alcantara.....	117
Figura 72 - Cartaz da 32ª Bienal de São Paulo.....	118
Figura 73 - Disposição das obras no térreo.....	121
Figura 74 - Oca Ágora: Oca Tapera Terreiro.....	121
Figura 75 - Floresta de Frans Kraicberg.....	122
Figura 76 - As universidades desconhecidas.....	123
Figura 77 - Infográfico 1º andar.....	123
Figura 78 - Escultura Dois pesos e duas medidas de Lais Myrrha.....	124
Figura 79 - Infográfico do 2º andar.....	124
Figura 80 - Projeto Vídeo nas Aldeias.....	125
Figura 81 - Instalação Hell Yeah Foda We Die.....	126
Figura 82 - Infográfico do 3º andar.....	126
Figura 83 - Sonho, mito e a cultura popular.....	127
Figura 84 - De-Extinction.....	127
Figura 85 - Naturalizar o Home em Humanizar a Natureza; ou Energia Vegetal.....	128
Figura 86 - Vista de obra de Erika Verzutti na 32ª Bienal de São Paulo, 2016.....	128
Figura 87 - Croquis iniciais da obra Espetáculo (2016) de Ana Mazzei.....	129
Figura 88 - Projeto de Alicia Barney.....	129
Figura 89 - Detalhe da instalação Product Recall: An Index of Innovation [Recall de produtos: um índice da inovação], 2014-2015.....	132
Figura 90 - White Museum.....	134
Figura 91 - Cartaz da 33ª Bienal de São Paulo.....	135
Figura 92 - Antônio Ballester, Moreno, Vivan los campos libres, 2018.....	137
Figura 93 - O dourado cego brilhante deus sorridente, 2017, Sofia Borges.....	138
Figura 94 - O Pássaro Lento.....	138
Figura 95 - Wura-Natasha Ogunji, The sea and it's raining. I missed you so much	139
Figura 96 - Aos Nossos Pais.....	139
Figura 97 - Obra, Stargazer.....	140
Figura 98 - Os aparecimentos.....	140
Figura 99 - Insurgencias Botánicas: Phaseolus Lunatus.....	142
Figura 100 - Público durante a performance A Maze in Grace de Neo Muyanga.....	143

Figura 101 - Eleonore Koch na exposição Vento.....	146
Figura 102 - Ximena Garrido-Lecca, obra :Insurgencias botánicas: Phaseolus Lunatus, 2017/2020.....	147

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Público das Bienais de São Paulo	23
Tabela 2 - Publicações na área da Ciência da Informação, recuperadas com o termo "mediação" nos últimos 15 anos.....	24

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL.....	22
2.1	PESQUISA SOBRE O TERMO MEDIAÇÃO NA CI	22
2.2	CONCEITOS DE MEDIAÇÃO NA CI	25
2.3	MEDIAÇÃO CULTURAL.....	32
2.4	EXPOSIÇÕES DE ARTE COMO DOCUMENTOS E DISPOSITIVOS DE MEDIAÇÃO.....	35
3	UMA BREVE HISTORIOGRAFIA DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE TEMPORÁRIAS.....	41
3.1	HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS NO MUNDO	41
3.2	EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS, MODELOS PARA AS BIENAS DE ARTE50	
3.3	BIENAS DE ARTE DE VENEZA: BREVE HISTÓRICO.....	52
3.4	A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA NOS ESTADOS UNIDOS: <i>ARMORY SHOW</i>	67
3.5	A GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ	70
3.6	EXPOSIÇÃO DE DRESDEN	74
3.7	DOCUMENTA DE KASSEL	76
4	CURADORIAS E CURADORES: MEDIAÇÃO E MEDIADORES.....	87
4.1	CURADORES: A ESPINHOSA FIGURA DO CURADOR DE ARTE	88
4.2	CURADOR <i>FREELANCER</i>	92
4.3	A CULTURA E A CURADORIA.....	94
4.4	RELAÇÃO ENTRE ARTISTA E CURADORES E AS SUAS MEDIAÇÕES97	
5	BREVE HISTÓRICO DAS BIENAS DE ARTE DE SÃO PAULO	101
5.1	AS PRIMEIRAS BIENAS DE ARTE DE SÃO PAULO.....	101
5.2	BIENAS E SUAS CURADORIAS NAS QUATRO ÚLTIMAS EDIÇÕES, 2014,2016,2018 E 2020/2021	110
5.2.1	31ª. Bienal de Arte: Como (...) coisas que não existem	110
5.2.2	32ª Bienal de arte: Incerteza viva -2016.....	118
5.2.3	33ª. Bienal de São Paulo: <i>Afinidades Afetivas.</i>	134
5.2.4	34ª Bienal de São Paulo: <i>Faz escuro, mas eu canto</i>	141
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
	REFERÊNCIAS	153

1 INTRODUÇÃO

Intenta-se, nesta dissertação, a análise da mediação feita pelos curadores das quatro últimas Bienais de Arte de São Paulo, 31ª Bienal: Como (...) coisas que não existem (2014), 32ª Bienal: Incerteza viva (2016), 33ª Bienal: Afinidades Afetivas (2018) e apontamentos sobre o início da 34ª Bienal: Faz escuro, mas eu canto 2020.

Quanto à mediação em espaços de arte e cultura, encontram-se várias pesquisas de grande interesse em diversas áreas de conhecimento, e as discussões na pesquisa são apreendidas no âmbito da Ciência da Informação e da Museologia. Há uma diversidade na definição dos conceitos de mediação apresentados na pesquisa por autores da área da CI e da Museologia, que consideram as funções da mediação em diversos contextos como: sociais, culturais e históricos. Notamos a grande complexidade relativa ao emprego do termo nos estudos dos autores que publicam na CI sobre mediação e mediação cultural.

Mediante esses conceitos, e a subjetividade que envolve o termo, analisamos as formas de mediação desenvolvidas pelos curadores na organização das quatro últimas edições Bienais de Arte de São Paulo; as categorias de curadorias e os processos de mediação feitos pelos curadores durante a organização das exposições temporárias de arte contemporânea na Bienal de São Paulo nos anos 2014, 2016, 2018 e iniciada em 2020, porém adiada para 2021.

A pesquisa busca discutir, dentro da CI, a diversidade das categorias de mediações encontradas nos projetos curatoriais das bienais de arte no Brasil e no mundo, e para tanto abordamos as curadorias das exposições internacionais das Bienais de Veneza e das Documenta de Kassel. Observa-se assim as interrelações entre a mediação cultural e as outras formas de curadorias.

Perante estas afirmações, tentamos definir parâmetros e identificar elementos essenciais que caracterizem as escolhas feitas pelos curadores, que as motivaram e as que influenciaram. Elencamos algumas questões: quais são as várias visões sobre a mediação e a mediação cultural no âmbito das exposições de arte? Que papel cumprem os curadores na atualidade? Quais foram os curadores que mudaram a história da curadoria no Brasil e no mundo? Como atuaram os curadores das três últimas edições da Bienal de Arte de São Paulo e quais os projetos desenvolvidos na fase inicial da atual bienal em andamento em 2020/2021? Quais as escolhas curatoriais definidas por cada curador geral e as suas imbricações no processo de mediação do espaço expositivo das bienais?

Esta dissertação discutiu a mediação cultural no âmbito da curadoria e da documentação e elencou discussões sobre a função do curador como mediador no contexto artístico, ao caracterizar e analisar as categorias de curadorias executadas pelos curadores gerais dessas bienais.

A pesquisa tem caráter exploratório e descritivo, utilizando a abordagem documental e metodologia de análise de conteúdo proposta por Bardin (2006). Ela desenvolveu-se na natureza descritiva, porém com o objetivo de interpretar sem interferir ou modificar a realidade. Foram levantadas hipóteses sobre a temática abordada e feitas reflexões sobre possíveis descobertas durante a análise do objeto de pesquisa, descrevendo-o, classificando-o e interpretando possíveis resultados.

A metodologia adotada seguiu a sequência de procedimentos analíticos. Inicialmente, o levantamento foi bibliográfico, composto de materiais impressos, livros e artigos pesquisados nas bases de dados Scientific Electronic Library Online (SciELO), Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo

Foram utilizados como critérios de exclusão a categoria de artigo, o tema e assuntos repetidos. Palavras-chave utilizadas na busca: Bienal de Arte de São Paulo; Ciência da Informação; novos espaços expositivos, memória coletiva, curadoria, curadores. Na análise dos dados foram consideradas as informações referentes a autor, periódico e data; título; tema e abordagem.

A pesquisa mostrou que temporalmente, os surgimentos de novos paradigmas artístico em conjunto com os desenvolvimentos tecnológicos modificaram o modo como a informação é classificada, organizada e disseminadas dentro de um determinado momento histórico, obrigando assim, a adaptação e inclusão de diversas modalidades de produção cultural que manteve uma produção associada a áreas diferentes, trouxe, assim, um diálogo sobre a natureza, a forma e o uso dos documentos de arte em amplo sentido das suas diferentes categorias de se expor os objetos culturais e como transformá-los como meios de comunicação de diversas categorias de informações (CRIPPA, 2019).

Quanto às subjetividades que envolvem a definição do termo informação, tem-se observado diversas abordagens que buscam estabelecer um conceito dele, e o termo conhecimento é comumente utilizado como sinônimo daquele. Nesse ínterim, informação tem sido considerada como tangível e conhecimento como intangível. Todavia, ao ser determinado como informação aquilo que é informativo e relevante para o usuário de um SRI, torna-se difícil estabelecer um ponto fixo que determine se informação é tangível ou intangível, pois, para o usuário, isso pode ser distinto (RODRIGUES; CRIPPA, 2009, p. 46).

No capítulo primeiro, discutiu-se a pesquisa do termo medição na Ciência da Informação (CI) e nas áreas de Comunicação e Museologia, como é definida pelos seguintes autores da CI: Oswaldo Almeida Júnior, Marco Antônio de Almeida, Edmir Perrotti, Ivete Pieruccini, Teixeira Coelho Netto, Pierre Davallon, Henriqueta Ferreira Gomes; da área de psicologia Lev Semyonovich Vygotsky; da área de comunicação Jesús Martín-Barbero; e da área da Museologia Desvallés e Mairesse.

Conforme esses autores, há em comum a definição de que a mediação é um processo polissêmico dependente de atores sociais que assumam o protagonismo e a tornem um processo não apenas de trocas e aquisição de conhecimentos, mas sim um ato de profundas mudanças sociais, culturais e cognitivas capazes de mudanças nos diversos segmentos artísticos, culturais, sociais e políticos dentro de cada sociedade e quiçá de maneira global.

Nosso enfoque é constituído, aqui, pela mediação como elemento de comunicação e produção de conhecimento numa exposição de arte contemporânea, envolvendo mecanismos de caráter educativo, isto é, quando o contato do visitante com as obras organizadas pelos curadores seja mais bem compreendido e modifique a perspectiva do visitante em relação a si mesmo, à cultura, à arte e aos dispositivos sociais existentes na sociedade, pois, “Mediar é ato autônomo e afirmativo de criação. Do mundo e de sentidos para ele” (PERROTTI; PIERUCCINI, 2014, p. 19).

Muitas leituras já existem sobre a mudança profunda no papel desempenhado pelas exposições de arte como as bienais, trienais e documentas como precursoras de novos cânones artísticos. Atualmente, os curadores tendem a preocupar-se não apenas com a organização e escolha de obras e artistas para as exposições, mas também ressaltam a importância do público durante a apresentação de uma mostra. Os visitantes são considerados participantes ativos durante uma visita, o que tornou a mediação um processo central na curadoria contemporânea e não apenas uma interação do curador com as obras de artes e os artistas, incluindo o público como grande elemento definidor para o sucesso de uma exposição (BORDEAUX; CAILLET, 2013).

A proposta desta pesquisa é de uma busca de identificação das exposições de arte não são uma simples reunião de objetos, mas produzem conhecimento quando está na forma de competência do visitante, identificamos as bases do conhecimento encontradas, as hipóteses e as novas informações sobre como a curadoria produz informações que geram conhecimento, a partir da reorganização de na forma como os objetos de cultura apresentados ao público pelos curadores nas exposições (SMIT, 2008).

O capítulo segundo *Uma breve historiografia das exposições de arte temporárias*, apresenta dissertação buscou apresentar as mudanças ocorridas nas exposições de arte do século XVII até XXI, para isso analisamos as mostras de maior relevância em cada período histórico que modificaram e reinventaram a curadoria e a história da arte com o tempo.

Parece, portanto, mais exato inserir que a curadoria inundou a arte e passou a ser o ponto central do mundo artístico, o seu significado mudou radicalmente ao longo das décadas, tornando-se relevante para outras áreas, a pesquisa procurou mostrar nesse capítulo uma breve história para tal ideia (BHASKAR, 2020).

Entre os séculos XVI e XVII, os colecionadores ricos montavam salas repletas de artefatos, desde instrumentos científicos até obras de arte e outros objetos de cultura, à medida que as coleções iam crescendo, a necessidade de dispor, armazenar e cuidar dessas obras foram crescendo e a figura de um profissional que cuidasse da organização desses espaços tornou-se necessária.

Ao longo do tempo a curadoria deixou de ter a finalidade de cuidar para ter uma finalidade específica, que seria a função de selecionar os objetos de cultura conforme as suas especificação e significados. A partir do XIX, a função do curador de arte encontra o desafio de apresentar as grandes coleções a grandes públicos, transformando o curador apto a dar significado e selecionar os objetos dentro de uma exposição, “Assim como a Revolução Industrial transformou o significado de produtividade, a arte estava prestes a transformar o significado de significado. Isso, por sua vez, exigiu novas regras para encontrar o sentido de tudo” (BHASKAR, 2020, p. 77).

Apresentamos nesse capítulo uma breve historiografia sobre as exposições de arte temporárias que mudaram as definições de curadoria, curadores e da arte, como a Bienal de Veneza, a Documenta de Kassel, e do objeto central da pesquisa a Bienal de Arte de São Paulo.

Entre os séculos XX e XXI, a arte tornou-se cada vez mais conceitual e as fronteiras já estavam sem delimitação, as obras de arte transformaram-se em vários suportes e encenações como: as performances, vídeos, dança, arquitetura, tecnologia digital entre outras formas inusitadas e experimentais.

No capítulo terceiro tratamos da curadoria das quatro últimas Bienais de arte de São Paulo, 31ª Bienal: *Como (...) coisas que não existem* (2014), 32ª Bienal: *Incerteza viva* (2016), 33ª Bienal: *Afinidades Afetivas* (2018) e apontamentos sobre o início da 34ª Bienal: *Faz escuro, mas eu canto* 2020/2021.

A 31ª. Bienal de Arte: *Como (...) coisas que não existem* (2014) reuniu 69 artistas, 81 obras de 34 países, tendo como curadores geral: Charles Escher e co-curadores Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv e curadores associados Benjamin Seroussi, Luiza Proença.

A curadoria de Echer abordou temas contemporâneos sobre uma sociedade com divisões, religiosas, étnicas e econômicas em conflitos, e que apesar do caos, a humanidade sempre procura meios para se manter interligadas diferentes comunidades e procurou meios através do uso das tecnologias ampliar esse potencial.

Para o curador, 2014 foi um ano difícil, com guerras proliferando, divisões étnicas, religiosas e econômicas em conflito mundiais, porém a humanidade sempre procurou meios para se manter interligadas entre as suas diferentes comunidades, ampliada pelo uso das tecnologias. Apesar do pensamento moderno perder o senso de conexão e equilíbrio, é na arte se consegue produzir coisas belas e reflexivas, pois, o mundo vive tempos perturbadores, mas também uma transição para algo novo, assim como o símbolo da mostra uma figura com várias pernas humanas unidas aparentemente se movimentando.

Para o curador arte e sociedade caminham juntas, assim como as imagens ou objetos não tem sentido sozinhos, a lógica curatorial está nas conexões feitas entre eles, tornando visíveis as coisas que não existem.

A 32ª Bienal de arte: *Incerteza viva* de 2016, reuniu 81 artistas, 415 obras de 33 países, tendo como curador geral Jochen Volz e Co curadores Júlia Rebouças, Lars Bang e Larsen e Sofia Olascoaga

A curadoria de Volz teve como temáticas, o aquecimento global, a perda da diversidade biológica e a crescente instabilidade econômica e políticas que tornam inviável a distribuição dos recursos naturais.

A 32ª Bienal, foi a mostra que teve mais repercussão na mídia de forma positiva e negativa. Alguns críticos elogiaram a sua temática central, a ressignificação do discurso sobre o meio ambiente, sociedade e cultura de uma maneira mais mística do que política, fato que casou fortes críticas de Aracy Amaral e Rodrigo Naves pela falta de uma posição política mais expressiva em meio a uma efervescência de movimentos políticos polarizados no país.

Ao contrário da mostra de 2016, a 33ª Bienal *Afinidades Afetivas* foi marcada pela fragmentação da curadoria, o curador geral: Gabriel Pérez-Barreiro convidou sete

artistas-curadores: Alejandro Cesarco, Antônio Ballester Moreno, Cláudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltercio Caldas, Wura-Natasha Ogunji

A mostra foi dividida em ilhas dentro do espaço e cada curador-artista deveria articula=as com o restante da exposição, sete eixos foram criados: 1.Sentido/Comum situada no térreo do artista-curador Antônio Ballester que relacionou proposta de artistas profissionais e não profissionais com o tema arte e natureza 2.A mostra, Infinitude Histórica das coisas da artista curadora Sofia Borges refere-se ao questionamento sobre o inconsciente e a dificuldade da linguagem na representação da realidade; 3. A exposição, *O Pássaro Lento* da artista-curadora Cláudia Fontes utilizou-se de instalações e vídeos como crítica as contraposições entre natureza e cultura.4. *Sempre Nunca* de Wura-Natasha Ogunji tem como temática obras feitas apenas por mulheres e dialogam e sobre as suas relações complexas com suas nações, território,5. O curador-artista Alejandro Cesarco na mostra intitulada *Aos Nossos Pais*, reuniu artistas que compartilham as mesmas inquietações e estéticas sobre o passado e o futuro, 6 A artista-curadora Mamma Andersson em sua mostra como tema os artistas compartilharam o interesse pela expressividade do corpo humana obra, 7. *Aos aparecimentos* de Waltércio Caldas, e fez suas escolhas como uma composição musical, e a relação entre o visitante e a obra, o seu significado.

A exposição *Faz escuro, mas eu canto* tem como curador geral: Jacopo Crivelli Visconti, curador adjunto: Paulo Miyada e curadores convidados: Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez, adiada para 2021 por causa da pandemia de Covid-19, a mostra permaneceu fechada e reabrindo apenas em janeiro de 2021 com a mostra de alguns artistas na exposição *Vento*.

A temática da exposição já definida antes da pandemia, tem a proposta de ser uma exposição de arte e cultura enfatizando a complexidade e o direito das pessoas reivindicarem as suas próprias identidades de sujeito protagonista e de grupos sociais atuantes nas diferentes comunidades.

Em 2020, as mostras individuais e eventos performático no Pavilhão da Bienal desse dia 8 de fevereiro, a proposta e expandir o trabalho expositivo às vinte e cinco instituições da cidade de São Paulo, com o objetivo de estabelecer um diálogo com gestores e curadores de diferentes espaços, como a Bienal de Veneza que envolve toda a cidade durante a mostra, subdividindo as exposições de arte em outros lugares.

As exposições presenciais pararam em 2020, mas a Fundação Bienal organizou uma programação online para o público com as retrospectivas das bienais anteriores, palestras e visitas aos ateliês de alguns artistas.

No capítulo quarto, analisamos as relações entre curadoria, curadores e artistas como um arranjo de obras relevantes e díspares onde “(...) você pode aprender com ela, concordar com ela, discordar dela, e defendê-la seu poder vem das fontes sutis de justaposição e organização. Acima de tudo, não fingir ser capaz de produzir algo de valor sozinho” (OBRIST, 2014, p. 46).

Outro aspecto a ser considerado também é que a mediação entre artistas e curadores sob certas condições é um meio, e não apenas um processo de produção de informação, mas sim uma produção social e cultural, uma reinterpretação constante dos objetos culturais e uma articulação entre as dimensões técnicas, sociais e simbólicas.

Para o Obrist (2014) a exposição é gerada em torno das conversas e colaborações entre os artistas e os curadores, processos de mediação que dão origem à curadoria, ou seja, “dispositivos, mediadores humanos, ferramentas técnicas podem ser considerados *terceiros*.na medida em que se interpõem entre o mundo dos visitantes e o mundo de referência representado pelas exposições” (BORDEAUX; CAILLET, 2013, p. 14).

Queremos aqui estabelecer os fundamentos de uma história da curadoria é atrelada a história da arte, pois, muitas exposições e os seus curadores modificaram os cânones artísticos durante o tempo e as escolhas dos curadores definem as categorias da mostra e a sua aceitação ou não aceitação pelo público. A curadoria desta forma, é vista como um processo polissêmico e gera inúmeros tipos de mediação em cada passo na organização de uma exposição de arte.

Os curadores das quatro exposições analisadas mostraram modos diferentes de fazer um projeto curatorial, algumas escolhas foram bem elogiadas pelos críticos e jornalistas de arte, enquanto outras foram amplamente criticadas pelos mesmos mecanismos de legitimação da arte, a mídia, o público e as instituições organizadoras, por serem:

Em uma época em que a megaexposição proliferou de maneira exponencial, em sincronia com o crescimento de programas de treinamento de curadores, nós podemos ver que o “curador-auteur” emergiu simultaneamente com a arte de instalação e a crítica institucional (BISHOP, 2015. p. 278).

Apresentamos assim, um recorte sobre que tipo de conhecimento produzido em uma exposição pelos curadores, os artistas e o público. Como o processo de mediação é relevante para transformar informações em conhecimentos em uma exposição de arte contemporânea.

2 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL

A relevância da mediação nas várias áreas de conhecimentos se encontra no número de pesquisas realizadas ao decorrer dos anos, vem aumentando gradativamente, principalmente na Ciência da Informação que se insere em um campo interdisciplinar. Objetivo proposto nesta seção é analisar os tipos de mediações utilizados na CI e campos afins estudado nesse trabalho como as Exposições de Arte Contemporânea.

2.1 PESQUISA SOBRE O TERMO MEDIAÇÃO NA CI

O conceito de mediação cultural tem sido de grande interesse na atualidade. Nos últimos dez anos as pesquisas sobre a temática tiveram um aumento significativo na literatura especializada.

As pesquisas bibliométricas realizadas por Silva, Nunes e Cavalcante (2018), realizadas na base de dados BRAPCI¹, Maria Farias e Gabriela de Farias (2017) efetuadas no repositório digital Benancib² e a tese de doutorado de Santos Neto (2019) juntamente com os dados por nós integrados até 2020, constatou-se que em um espaço de 13 anos houve um aumento significativo nas pesquisas sobre mediação da informação e mediação cultural na produção bibliográfica da CI.

Apesar da mediação ser muito citada na literatura da CI, esse conceito demonstrou complexo, diversificado e várias vezes empregado de maneira superficial ou divergente. Pesquisas de Almeida Júnior (2009), apontam para uma série de equívocos sobre o conceito de mediação em muitas pesquisas. A ideia de uma “ponte” entre dois extremos, muito difundida em algumas pesquisas, mostra-se simplista e não leva em conta os aspectos dinâmicos e transformativos que acontecem em todo percurso do processo informacional, desde a armazenagem da informação até a disseminação.

Sabe-se que as exposições de arte são lugares onde a mediação ocorre como processo visibilizado da comunicação entre duas partes, os objetos culturais e os sujeitos, só realizado por meio dos atos sociais da leitura, da escrita, da filmagem e da fotografia, entre outras (PINTO; GOUVEA, 2014).

É possível dizer que os espaços de exposições temporárias de arte levantam questões específicas sobre os tipos de narrativas artísticas ligadas às escolhas mais ou

¹ Base Referencial de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação (BRAPCI)

² Repositório do Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação

menos cenográficas (GONÇALVES, 2004) que acontecem dentro das mostras de arte, dada a diversificação de obras de arte, das concepções artísticas e dos temas a serem escolhido. Assim como as escolhas feitas pelos curadores mostraram estar embasadas em diferentes tipos de mediações que acontecem durante a produção de uma exposição.

A Bienal de Arte de São Paulo, objeto dessa pesquisa, mostrou-se ser ainda o maior evento artístico de da América Latina. Dados sobre o público que visita a exposição a cada dois anos obtidos através do Relatório de Gestão e contribuições para a sociedade, revelou um aumento relevante no número de visitantes entre 2014 e 2018, os quais são na Tabela 1:

Tabela 1 - Público das Bienais de São Paulo

Bienal de Arte de São Paulo/ ano	Dias de exposição	Número de visitantes
2014	80	472.000
2016	81	898.000
2018	80	736.000

Fonte: Elaborada pelo autor com base em Relatório de gestão e contribuição para sociedade, Fundação Bienal de São Paulo, 2013-2014;2015-2016; 2017-2018.

Verificamos que a presença física e virtual com o público se torna cada vez maior, principalmente neste ano atípico de pandemia, onde o isolamento social e fechamento dos espaços públicos, contribuíram para acesso virtual de museus e exposições, como exemplo temos a Bienal do MERCOSUL que foi realizada por meio de uma plataforma digital, cujos trabalhos desenvolvidos pela curadora geral Andrea Graciela Giunta. (BIENAL, 2020)

A plataforma da Bienal do Mercosul intitulada Bienal 12 online recebeu 18 mil participantes e permaneceu com uma programação de *Lives* Bienal 12, com palestras e bate-papos e discussões 16 convidados entre curadores, artistas e educadores Artistas, curadores e públicos em geral estão buscando alternativas para que haja, de fato, uma maior interação e, conseqüentemente, a elaboração de outros tipos de mediação que atenda esta nova demanda informacional no âmbito das artes (MOSTRA, 2020).

A Ciência da Informação tem mostrado cada vez mais interesse pelo tema da mediação, caracterizada por seu caráter comunicativo informacional, objetivando assim, a eficiência da transmissão e apropriação do conhecimento (BORKO, 1968).

Apesar da importância ainda dada ao suporte e ao acesso físico ao documento, à obra de arte e ao livro, esses suportes foram concebidos por um longo tempo como sinônimos de conhecimento e informação. Atualmente, tem-se pensado mais sobre a acessibilidade, transmissão, apropriação e uso da informação, por meio dos processos de mediação, do que uma simples disponibilização ao acesso físico sem a ação do profissional que executa a mediação.

Ao ser observado isso, procuramos demonstrar, por meio de duas pesquisas bibliométricas, um breve levantamento na literatura dos principais pesquisadores em mediação na CI que publicaram sobre neste tema, foram elencados pela pesquisa de Silva, Nunes e Cavalcante (2018), pela plataforma BRAPCI, com amostragem foi definida pelas datas de 2007 a 2017. A segunda pesquisa, de Maria Farias e Gabriela de Farias elencaram, entre outros dados, os pesquisadores que mais publicarem na base de dados a BENANCIB e terceira, a tese de doutorado de José Arlindo Santos Neto (2019).

Após levantamentos prévios e dados coletados na plataforma BRAPCI, até o ano de 2019, constatou-se que houve um aumento significativo no número de pesquisas sobre mediação, tanto no campo informacional quanto no cultural. No campo informacional o número de publicações foi maior, saindo de 7 artigos no ano de 2005, triplicando em 2008; posteriormente mantendo a média de aproximadamente 55 publicações/ano nos 11 anos seguintes. Cabe ressaltar que neste período somente no ano de 2018 foram publicados 122 trabalhos, puxando a média para o valor encontrado na Tabela 2.

A pesquisa de Maria Farias e Gabriela de Farias (2017) analisou a recorrência o termo mediação nas publicações da Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação e Biblioteconomia (ENANCIB) no período de 2005 a 2017.

Tabela 2 - Publicações na área da Ciência da Informação, recuperadas com o termo "mediação" nos últimos 15 anos.

Ano/Base	BRAPCI	ENANCIB	Total
2005	3	5	8
2006	5	3	8
2007	9	3	13
2008	19	7	26
2009	23	5	28
2010	19	5	24
2011	28	13	41

2012	31	11	42
2013	28	5	32
2014	51	10	61
2015	57	14	61
2016	83	18	101
2017	50	14	64
2018	122	-	122
2019	73	-	73

Fonte: Elaborada pelo autor com base em pesquisas de Nunes, Silva e Cavalcante (2018) e Santos Neto (2019)

Há, segundo Almeida Júnior (2009), um aumento progressivo da mediação como objeto da Ciência Informação, principalmente entre os as publicações de 2008 e 2009, segundo pesquisa de doutorado de João Arlindo Santos Neto (2019), área ganhou um seu primeiro artigo científico no G1 da ENANCIB de 1997, de Fujino (1997) com o artigo “Serviços de informação tecnológica no processo de cooperação universidade-empresa: proposta de um modelo de mediação entre a oferta e a demanda”

Em 2003, outro trabalho sobre mediação aparece no G6, “Disseminação da Informação: mediação humana e inteligência”, por Carvalho (2003), e, em 2005, o conceito foi incorporado ao GT 3 Mediação, Circulação e Uso da informação, onde reuniu 31 trabalhos dentre os quais cinco foram sobre mediação e um no G1 (SANTOS NETO, 2019).

A partir desse momento outros autores foram surgindo e houve um aumento significativo principalmente no grupo do GT 3.

Há assim, um reconhecimento progressivo do termo mediação na CI, pesquisadores e profissionais da área, já que se configura como uma ação presente em todas as etapas dos diferentes fazeres profissionais (ALMEIDA JÚNIOR, 2009).

2.2 CONCEITOS DE MEDIAÇÃO NA CI

Segundo análise feita pelas pesquisas de Silva, Nunes e Cavalcante (2018), e Maria Farias e Gabriela de Farias (2017), acrescida de dados sobre mediação, foram levantados os conceitos elaborados pelos autores que mais publicaram e suas

contribuições teóricas para uma compreensão assertiva sobre mediação, para, posteriormente discutirmos sobre a mediação nas exposições temporárias de arte.

Oswaldo Almeida Júnior é o pesquisador que possui mais publicações, conceituando-a como uma ação de interferência exercida pelo profissional da informação, podendo ser de forma direta ou indireta, implícita ou explícita, onde:

[...] toda ação de interferência – realizada pelo profissional da informação –, direta ou indireta; consciente ou inconsciente; singular ou plural; individual ou coletiva; que propicia a apropriação de informação que satisfaça, plena ou parcialmente, uma necessidade informacional (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 92).

Para o mesmo autor, a perspectiva sobre mediação está relacionada ao senso comum e sugere a ideia de uma ponte que une um extremo a outro, que é equivocada, pois desconsidera a interação e as problemáticas que poderiam surgir no contato entre diferentes pontos, sugerindo erráticamente uma relação estática e sem transformações de estados de conhecimentos.

Almeida Júnior (2009) considera a mediação um conceito intrinsecamente associado a inúmeros processos de comunicação ocorridos na CI, pois para ele, o profissional da informação se utiliza dos processos de mediação desde o armazenamento até a disseminação da informação.

O autor classifica a mediação em dois tipos: a implícita e a explícita. A primeira ocorre nos espaços informacionais sem a presença do usuário e está relacionada aos processos de armazenamento, seleção e ao processamento da informação. Já a mediação explícita, no que lhe concerne, necessita da presença do usuário, de forma física ou remota, sem o qual não pode existir, necessitando do profissional mesmo remotamente.

Dentro desta última categorização de mediação explícita, ainda temos uma subcategorização momentos explícitos, isto é, relacionados a ações desenvolvidas de forma consciente e com base nos conhecimentos já apropriados; implícitos que compreenderia a ações não controladas e que deixam transparecer os conhecimentos inconscientes. Ambos ocorrem de forma simultânea, demonstrando que o sujeito mediador não possui controle absoluto de todo processo de mediação, o que torna a interferência uma ação subjetiva (ALMEIDA JÚNIOR, 2009).

Desta forma, a ideia de neutralidade do mediador e da mediação torna-se inapropriada, pois tanto o usuário quanto o profissional da informação estão inseridos em um contexto político, social, econômico e cultural, fatores esses que influenciam os

conhecimentos conscientes e inconscientes de ambos. As colocações de Almeida Júnior (2009) definem a mediação como uma relação dos sujeitos com o mundo.

A ideia de neutralidade, tanto do mediador como do processo de mediação, torna-se claramente inapropriada e o momento da relação/interação profissional da informação x usuário é estruturado não como algo estanque e fracionado no tempo, mas envolvendo os personagens como um todo, os conhecimentos conscientes e inconscientes, e o entorno social, político, econômico e cultural em que estão imersos. A mediação da informação é um processo histórico-social. O momento em que se concretiza não é um recorte de tempo estático e dissociado de seu entorno. Ao contrário: resulta da relação dos sujeitos com o mundo (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 94).

Assim sendo, Oswaldo Almeida Júnior concluiu que a mediação não pode ser considerada imparcial, pois o próprio conceito de informação está fundamentado em ideologias e interesses políticos, econômicos, culturais e sociais.

Marco Antônio Almeida é outro pesquisador dedicado à mediação que publica no campo da CI. A sua definição de mediação está associada a uma perspectiva político-cultural, onde retoma as proposições Gramscianas sobre as noções de cultura e hegemonia, além de contribuições mais recentes de pesquisadores franceses da CI e da Comunicação como: Davallon, Bordeaux, Couzinet e Hennion. O autor analisou também os paradoxos existentes nessas pesquisas, tendo em vista a reflexão sobre o conceito de mediação no contexto dos estudos da informação e a sua relação com a sociedade.

Para o mesmo autor, Gramsci repensa as relações entre os modos de produção (estrutura determinante) e as instituições políticas e jurídicas da sociedade capitalista (superestrutura). Busca a partir dessas relações desvelar os mecanismos de não-consciência e mostra que as instituições são ações mediadoras das relações de produção (GRAMSCI apud ALMEIDA, 2008, p. 4).

O conceito de hegemonia de Gramsci é entendido como sinônimo de uma cultura em uma sociedade de classes, que é definida pela dominação e subordinação de determinadas classes sociais. A hegemonia é um processo, não singular, e correspondente a uma gama de processos e relações complexas (ALMEIDA, 2008).

Para Almeida (2008), a concepção de Gramsci sobre a figura do intelectual e da importância do seu papel da disputa hegemônica são definidos pelos vínculos que apresentam com uma determinada classe social em maior ou menor aproximação.

Outro conceito de Gramsci citado por Almeida (2008), é o de intelectual orgânico, uma categoria de intelectual engajado com uma determinada classe social, porém essa

organicidade não é mecânica e sim, de certa forma, é autônoma, não depende da estrutura socioeconômica.

Desta forma, os intelectuais fazem parte de um setor diferenciado da sociedade, quando associados a organicidade da classe dominante são os controladores da estrutura e a sua função é garantir a hegemonia a classe dominante; e com a introdução da indústria e das novas tecnologias, tornaram-se componentes de um quadro técnico e especializado da ciência e comunicação.

A partir destas premissas é que a configuração que o mediador se constitui, conforme pensamento gramsciano, em condições de desigualdade socioculturais, em que informação, a sua construção e forma de apresentação não são acessíveis de forma universal.

Sobre os trabalhos de Davallon (2003), Bordeaux (2003), Couzinet (2000), e Hennion (1993), autores franceses de várias matrizes conceituais que trabalham sobre a mediação, analisando suas diferentes perspectivas sobre o conceito, conclui que nesta linhagem há uma valorização da análise relacional da cultura, da informação, e dos bens culturais e a sua aproximação com os diversos campos e atores sociais. Assim, a ideia de mediação está associada a um terceiro elemento, que seria o responsável pela ressignificação das informações para os indivíduos (ALMEIDA, 2008).

Todavia, os desafios dos processos de mediação são imensos, devido à necessidade de constantes reflexões sobre as inter-relações existentes entre a cultura e as diferentes dimensões sociais: política, econômica e educacional.

Para Almeida, a mediação tem caráter prioritariamente social e que nenhuma questão informacional pode ser formulada sem ser inserida na ambientação da sociedade e da cultura. A organização e disseminação da informação deve considerar as dinâmicas sociais locais e globais, para que a repetição de uma ideologia dominante não seja pressuposta efetivo na construção e circulação do conhecimento.

O mesmo autor, caracteriza a termo mediação como sendo intrinsecamente polissêmico, o seu significado derivaria do contexto em que seria utilizado e vinculado às práticas culturais, comunicacionais ou informacionais. Outra conclusão dada pelo autor é a de que a mediação não seria uma simples relação entre os termos no mesmo nível, e sim uma mudança de estado para um mais satisfatório, que agregasse valores aos processos culturais gerando transformações na maneira como se desenvolve o conhecimento dos sujeitos envolvidos neste processo (ALMEIDA, 2014).

Ainda na CI, outros dois autores, Henriette Ferreira Gomes (2019) e Edmir Perrotti (2017), pesquisaram sobre a relevância do protagonismo social na concepção de mediação. Para eles, a mediação seria num método de aproximação entre polos, cujo sucesso está relacionado com o nível de conscientização do sujeito sobre o seu próprio protagonismo. Para a autora, o profissional da mediação da informação é um protagonista social que “age, constrói e interfere no meio, portanto, é também um protagonista social, e nessa condição se constitui em sujeito da estética, da ética e da produção humanizadora do mundo” (GOMES, 2019, p. 48).

As relações entre protagonismo social e mediação da informação sinalizam que o primeiro pode ser favorecido pela realização consciente da ação mediadora, o que evidencia o apoio desta a esse desenvolvimento, ganhando status nuclear no âmbito da relação entre a responsabilidade social do trabalho com a informação (GOMES, 2019, p.11).

Para Perrotti e Pieruccini (2017), a mediação é uma categoria produtora de sentidos, pois não existe informação ou comunicação sem ela. A ação mediadora acontece de diferente forma e deve ser considerada frente a estes tipos diferenciados de mediação, relacionados a sua noção situacional. Assim sendo, diferentes contextos necessitam de tipos específicos de mediação, como os museus, as bibliotecas e os outros equipamentos culturais, onde cada um define o tipo de mediação a ser empregado de acordo com as suas necessidades informacionais.

Perrotti (2017), também, cita a relevância do sobre o protagonismo social, a tomada de posição perante a realidade e enfrentamento perante as adversidades que afetam a todos, uma tomada de posição referentes as esferas sociais e culturais.

[...] protagonismo implica uma dimensão existencial inextricável. Significa resistência, combate, enfrentamento de antagonismos produzidos pelo mundo físico e/ou social e que afeta a todos. Significa tomada de posição dianteira face a obstáculos que ameaçam a espécie (causados por pessoas, animais, circunstâncias, sentimentos, ideias, preconceitos etc.) (PERROTTI, 2017, p. 15).

Os autores Gomes (2019) e Perrotti (2017) associam a mediação está condicionada ao caráter social da informação, e a função do mediador à ideia de protagonismo social, elemento responsável pelo processo democrático e pela construção das bases de humanização da sociedade.

O protagonismo social se caracteriza como elemento fundante do processo democrático de construção das bases de humanização do mundo e, o efetivo

desenvolvimento desse protagonismo se dá com o apoio das atividades de mediação consciente da informação, o que implica no conhecimento do que seja informação, da sua missão social, das dimensões da mediação e da força dessa ação também protagonista (GOMES, 2019, p. 19).

Outros autores relevantes advindos de outras áreas de conhecimentos são considerados relevantes para os estudos sobre a mediação na CI. Uma das principais contribuições para a definição de mediação advinda da área da Psicologia foi dada por Lev Semyonovich Vygotsky, psicólogo e pesquisador da área educacional, proponente da Psicologia cultural-histórica é o primeiro pesquisador a definir a mediação no processo de aprendizagem das crianças.

Vygotsky publicou mais de duzentos artigos sobre os processos de mediação na área da psicologia cognitiva. No livro *Formação social da mente*, publicado em 1934, ele elaborou a sua teoria sociointeracionista, que fundamentava o desenvolvimento humanos nas trocas com o meio ambiente e com as outras pessoas. Esses processos foram definidos como mediação.

A mediação seria a interação do homem com ambiente e outros homens, por meio dos vários tipos de linguagem (sistemas de escrita e numérico). A linguagem é definida por Vygotsky como signos, ferramentas essenciais para a internalização dos objetos de cultura produzidos ao longo da história.

Para o mesmo autor, a internalização destes signos, por intermédio de instrumentos como a mediação, são responsáveis pelas transformações comportamentais, sociais e culturais na nossa sociedade. A mediação seria o elo “entre as formas iniciais e tardias do desenvolvimento humano” (VYGOTSKY, 1994, p. 11), concluindo que esta mudança individual, causada pela mediação, tem sua raiz na sociedade e na cultura.

O que ele, de fato, tentou transmitir com essa noção é que, nas formas superiores do comportamento humano, o indivíduo modifica ativamente a situação estimuladora como uma parte do processo de resposta a ela. Foi a totalidade da estrutura dessa atividade produtora do comportamento que Vygotsky tentou descrever com o termo "mediação"(VYGOTSKY, 1994, p. 15).

Para Vygotsky a mediação é um sistema psicológico de transição entre um nível elementar comportamental e as formas mediadas de comportamento, isto é, entre o que é dado biologicamente e o adquirido pela cultura.

Martín-Barbero considera a comunicação é um ato de mediação, onde o todo processo comunicativo desenvolve-se é articulado a partir das mediações. Conforme o autor, não há uma única definição de mediação, sendo um processo sempre visto no

plural: mediações, e concebe o conceito de mediação como o espaço que existente dentre as informações ouvidas pelas pessoas no rádio e as informações que eram ditas no rádio. A reação das pessoas perante as notícias era classificada como estímulo. A partir desta ideia de estímulo “mediação significa que entre o estímulo e a resposta há um espaço espesso de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana [...]” (MARTÍN-BARBERO; BARCELLOS, 2000, p. 154).

Porém, com os avanços tecnológicos e áudio visuais e informáticos, a globalização está cada vez mais acelerada, os meios tornaram-se uma potência na hora de construir políticas sociais, há uma presença onipresente mediadora do mercado.

Na comunicação há um fluxo que fragmenta, enquanto globaliza e “comprime, a conexão que desmantela e hibridizam e agenciam as mudanças do mercado da sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 13).

Os meios, para o autor, são fatores determinantes para a instauração de novas condutas sociais, que estão relacionadas a novas formas de socialização e sociabilidade nos diferentes grupos sociais. Com as novas tecnologias os meios ganharam uma enorme importância e estão relacionados diretamente às novas formas de mediações.

Martín-Barbero alerta contra a concepção de que a tecnologia hoje, é o grande mediador entre as pessoas e o mundo, porém a velocidade e o acesso da tecnologia medeiam a vida das pessoas de forma intensa e acelerada, o que facilita a transformação da sociedade em mercado. Contra isso existe uma luta do pensamento único e descentralizado que mobiliza a reflexão e investigação sobre as mediações históricas do comunicar, mas também nas transformações que atravessam os mediadores socioculturais (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Para o autor tanto as mudanças do capital quanto as das transformações tecnológicas fazem parte de” um movimento permanente das intertextualidades e intermedialidades que alimentam os diferentes gêneros e meios” (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Para Martín-Barbero (2009), a mediação é um símbolo carregado de tempo memória, luta e história, dessa forma, mediação seria o que está entre os meios e as pessoas, uma possibilidade de não pensar dualisticamente, a relação das pessoas com as mídias e das mídias com as pessoas, ela seria uma série de encruzilhadas que promoveriam outras categorias de mediações, impossível pensar numa forma apenas de mediação dentro de qualquer processo. Pensar uma série de encruzilhadas.

2.3 MEDIAÇÃO CULTURAL

Outros autores como José Teixeira Coelho e Pierre Davallon mostraram-se relevantes para a nossa pesquisa, pois as suas abordagens sobre os conceitos, princípios e processos envolvendo a mediação cultural colaboraram para a construção da definição e aplicabilidade do termo no estudo das exposições de arte.

A mediação cultural, segundo definição de Teixeira Coelho (1997), é um processo que objetiva a aproximação entre os sujeitos, coletividades e as obras de cultura e arte. O autor elenca como atividades de mediação: curadoria, orientação em oficinas culturais, exposição de arte, museólogos, bibliotecários e outras profissões das diferentes áreas relacionadas a ações culturais; e explicita como finalidade a facilitação na compreensão da obra e o que corroboraria como formação de públicos e engajamento de apreciadores.

O mediador cultural seria definido pelo mesmo autor, como aquele que faz a aproximação entre as obras de cultura e o sujeito e as coletividades, profissão que cada vez mais exige uma formação especializada. Porém, na maioria dos países não existem cursos específicos para a profissionalização do curador. No Brasil, profissões como arquivistas, museólogos e bibliotecários de formação acadêmica tradicional, vem a sofrer alterações curriculares substanciais: conforme a destinação do profissional, pode ser diversificada tanto na formação voltada mais aos estudos das práticas de ações culturais e de políticas culturais, quanto para áreas como a história da cultura e da arte, da arquitetura, da história das ciências, etc (TEIXEIRA COELHO, 1997).

Para Davallon (2003), a mediação cultural, a nível funcional, visa a construção de uma interface entre o público e as obras culturais, com a finalidade de fazer com que a obra seja apropriada pelo público. Na prática, porém, deve-se considerar as experiências profissionais dos mediadores, que atravessam a construção do conceito de arte para e pelo público de forma contextualizada, o que diversifica as formas e conceitos de mediação.

O mesmo autor categorizou o uso da mediação definida por outros autores, em três tipos: que lhe fazem referências como intermediário, utilizada como conceito operatório ou como uma da sua parte da obra com o objetivo de dar-lhe definição.

O conceito de mediação, para Davallon (2003), é definido como uma ação intermediária que oscila entre o senso comum e o científico. O senso comum diz respeito a uma possível problemática entre as partes envolvidas no processo informacional, e demandaria de conciliação e reconciliação, conceptualização pouco usada pelos mediadores (DAVALLON, 2003).

Contudo, o uso mais frequente é de um segundo senso comum (o sentido secundário), mediação não seria somente um processo de interação entre dois termos que se encontram inicialmente no mesmo nível, mas um processo que colaboraria na produção de um novo conhecimento, conseqüentemente produziria uma mudança de estado.

Para o mesmo autor, a mediação funcionaria como elemento facilitador da comunicação entre as pessoas e obras, em que o mediador seria definido como um elemento intermediário entre o sujeito e a informação com a função de permitir a troca social. O mediador teria a função de um ator social e a sua atuação estaria associada à mediação cultural e à pedagógica.

Na mediação pedagógica, o mediador estaria na posição de terceiro, de formador, seria um regulador das interações educativas cuidando para que de fato a aprendizagem aconteça.

Ao invés, o que o modelo da mediação faz aparecer é menos os elementos (a informação, os sujeitos sociais, a relação etc.) do que a articulação desses elementos num dispositivo singular (o texto, o média, a cultura). É, no fundo, esta articulação que aparece como o terceiro (DAVALLON, 2007, p. 24).

Para Davallon (2007) a mediação cultural possui uma dupla abordagem, a primeira feita pelos mediadores e a segunda pela mediação, remetendo assim, a dois campos de referência onde a mediação é construída de maneira parcial, dada a especificidade de cada campo: os mediadores que atuam no campo da museologia e do patrimônio, e no campo da estética, da cultura e da arte. Em ambos os campos, a mediação dos saberes estaria associada” aos aspectos sociais e semióticos da comunicação”, o que impossibilita uma definição de mediação satisfatória em ambos os campos (DAVALLON, 2007, p. 9).

Há, segundo o mesmo autor, uma série de outros empregos do termo mediação, referentes à campos distintos e baseados em concepção política ou sociológica: a) relacionado ao processo de construção hegemônica de Gramsci; b) como processo a ser abordado por meio do encontro de culturas, o que torna o emprego da mediação em campos diversificados e oriundos de complexas redes culturais; e c) conceito de mediação referente a sua dimensão política e a abordagem sociológica, onde acontece o domínio das mediações instituições derivadas das novas tecnologias e redes sociais.

Já a mediação, no campo da Museologia, é designada como uma ação reconciliadora entre duas partes, o público do museu e as exposições ou diferentes objetos culturais. O mediador, assim, age como intermediário entre dois polos distantes, visando

a uma aproximação para depois manter uma relação de apropriação do objeto cultural. Davallon (2007) também afirma que no campo cultural a mediação aparece como uma intervenção e análise da apresentação ao público, objetivando a transmissão de algo em comum, onde cada coletividade se reconhece em uma cultura que os sujeitos criam a sua própria identidade.

Para Desvallés e Mairesse (2013) mediação configura-se como uma estratégia de comunicação realizada durante o contato do visitante com a obra: trata-se de um mecanismo de caráter educativo que dá meios para que as experiências vividas durante a interação com os objetos de cultura sejam mais bem compreendidas.

O termo designa essencialmente toda uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento. De experiências vividas entre os visitantes associabilidade da visita e o aparecimento de referências comuns (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 54).

Assim, a mediação teria a função de reduzir o espaço entre dois pontos, com o objetivo de criar uma aproximação e facilitar a apropriação, e fazer com que os indivíduos progridam a um novo estado de conhecimento.

Para tais autores o conceito geral de mediação na Museologia, está associada à instituição da cultura, pois transmite experiências comuns entre os grupos sociais, associada a uma forma de acesso à memória coletiva de cada grupo social, experiência que auxilia na construção de identidades culturais, por meio das interferências (mediações) nas apresentações ao público dos produtos culturais. Ela se coloca num lugar entre o público e o objeto cultural, com o objetivo de desenvolver maneiras de diminuir o estranhamento entre eles, gerando aproximações que resultam de apropriações dos conceitos que uma exposição tem a intenção de mostrar. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 54).

A mediação, desta forma, no campo da Museologia, facilita a interação e o compartilhamento das apropriações feitas e das experiências dos visitantes. Entende-se que há uma lacuna entre o que é apresentado, isto é, os objetos de cultura, e a quem é apresentado, o público. Essa lacuna pode ser preenchida e materializada por meio da mediação.

Tal abordagem faz do museu detentor de testemunhos e signos da humanidade, um dos lugares por excelência dessa mediação inevitável que, ao oferecer um contato com o mundo das obras da cultura, conduz cada um pelo caminho de uma maior compreensão de si e da realidade por inteiro (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.54).

Os autores concluíram que a mediação museal tem um papel relevante na compreensão de uma exposição pelos visitantes e que o museu seria o facilitador neste processo de compreensão. A mediação, então, promove o contato com objetos culturais, com o objetivo de despertar subjetividades e autoconhecimento.

2.4 EXPOSIÇÕES DE ARTE COMO DOCUMENTOS E DISPOSITIVOS DE MEDIAÇÃO

O termo documentação possui um conceito polissêmico, seja no cotidiano ou nas especialidades, sempre está condicionado a uma ação exercida sobre os documentos em várias etapas, na reunião, análise e utilização deles. Porém, há uma pergunta essencial a ser abordada sobre o desafio e a dificuldade de se definir o que seja um documento (SMIT, 2008).

O conceito tradicional de documento pressupõe um modelo associado a uma inscrição num suporte, definido assim como registro, porém tem se mostrado insuficiente frente aos documentos produzidos por meios digitais, fato que revisita antigas confusões entre o que é documento ou não (SMIT, 2008).

Duas correntes de pensamentos surgiram em meados do século passado, uma pragmática e outra numa abordagem funcionalista do documento, a primeira limita o documento a um registro gráfico, segundo teóricos estadunidenses como Jesse Shera e Louis Shores; a segunda na pretensão de considerar tudo documento segundo Paul Otlet, isto é, sendo concebido como representante de uma ideia ou objeto (SMIT, 2008).

Suzanne Briet, procurou delimitar o amplo campo de Otlet na definição de documento, para a autora documento poderia ser definido como qualquer índice simbólico ao concreto que registasse um fenômeno físico ou intelectual, atribuindo o poder de evidenciar algo (SMIT, 2008).

Buckland, um estudioso da obra de Briet, fundamentou a sua teoria sobre a documentação e para definir de fato o que é documento, conforme os itens:

Materialidade – deve haver materialidade, ou seja, somente objetos físicos e sinais físicos podem constituir documentos;

Intencionalidade – deve haver a intenção de tratar o objeto como evidência de algo;

Processamento - os objetos devem ser processados, ou seja, devem ser transformados em documentos;

Fenomenologicamente - os objetos devem ser percebidos na qualidade de documentos (SMIT, 2008, p.14).

O caráter relativo do conceito de documentação trouxe uma série de questionamentos e diferentes concepções sobre o termo.

A documentação passa a tratar a informação de maneira mais detalhada, ao contrário da Biblioteconomia que trata sobre os procedimentos da organização da informação. Com o passar do tempo o termo documentação passa e a informação passa a pertencer às áreas da Ciência da Informação, Sistemas de informação dentre outras áreas que corporificam as questões referentes a documentação e a biblioteconomia especializada.

O ideário de Paul Otlet, considerado o pai da documentação tem o objetivo de tornar a informação disponível em escala mundial e centralizada num local de acesso mundial.

A partir desta conceitualização, a bibliografia vista como uma ciência que compartilha dos mesmos objetivos que Otlet, passou a fundamentar dois objetivos essenciais da documentação: a organização da informação com a avaliação da informação em função dos objetivos.

O texto de Paul Otlet, Tratado de Documentação, trata de uma concepção de bibliografia e documentação no mundo, visando um acordo comum entre todas as nações sobre as formas conceituais e disseminação da informação em âmbito mundial (GARCÍA; CÁRDENAS, 2002).

Nos seus trabalhos Otlet sempre teve a preocupação sobre o problema central da sociedade, como registrar, armazenar e disseminar todo o conhecimento historicamente produzido pela humanidade, e viveu num momento histórico de mudanças sociais e políticas, que influenciaram o seu trabalho visionário sobre as tecnologias da informação e a documentação (GARCÍA; CÁRDENAS,2002).

A obra de Otlet sofreu influências de pensamentos ilustre contemporâneos a ele, como inventores e filósofos como: Morse, Lumière, Freud, Nietzsche, Durkheim, Einstein e H.G. Welles. Mas foi a partir das teorias evolucionistas de Darwin e positivistas de August Comte, que ele adotou nas ciências sociais a mesma classificação e o tratamento científico das ciências naturais (GARCÍA; CÁRDENAS,2002).

Em 1943, ele cria primeiro Tratado de Documentação, considerado o primeiro livro sobre a fundamentação da concepção científica da Documentação, que não considerava o livro como único suporte de informações, mas sim, outros novos materiais como fotografias, fotocópias, programas de rádios, tornando o conceito de documento mais amplo e universal.

Sendo assim, as contribuições de Otlet foram fundamentais para conceitualizar a polissemia do documento e os seus inúmeros suportes materiais e imateriais, e a relevância da organização, codificação documental e a utilização das novas tecnologias para melhorar o acesso e disseminar das informações (GARCÍA; CÁRDENAS, 2002).

A documentação hoje, segundo Smit (2008), é caracterizada pela sua interação com outras áreas de conhecimento, com a função social de garantir que a informação seja definida pela interação entre os povos e culturas deferentes, em um mesmo espaço de tempo; permitindo que a documentação seja um reflexo do mundo e com o objetivo de detectar diferença e semelhanças que levam a uma síntese, de maneira a consolidar o avanço do conhecimento.

Segundo a mesma autora, a explosão dos meios tecnológicos e conseqüentemente os sistemas de informação, a tecnologia tornou inviável a organização de toda a informação, dado ao enorme fluxo de informações despejadas nas redes midiáticas, não há desta forma uma maneira de absorver tudo de maneira qualitativa, dada a volumosa produção disponibilizada.

Porém, para Smit (2008), a proposta de Jean-Claude Gardin sistematiza um quadro de referência que procura identificar o *modus operandi* da redação de um texto científico como: bases de conhecimentos encontradas, as hipóteses, as informações novas, reorganizando os textos científicos numa lógica hipertextual. Inovação que poderia realizar o sonho de Otlet, de colocar toda a informação disponível para um acesso universal.

As exposições de arte sempre foram dispositivos de propulsão não somente ordem estética, mas sim, são bases de conhecimentos históricos sociais e culturais das instituições (DAVALLON, 1999).

O entendimento de um circuito da visita a uma mostra tem como cerne a preocupação com mediação cultural dos públicos e das instituições, a informação passa a ser disponibilizada em forma de um engajamento do público com todo o circuito de visitação de uma mostra, a qualquer tempo e espaço.

A presente dissertação buscou elencar as relações dos diversos categorias de mediações existentes não somente entre a curadoria das obras e os seus curadores, mas sim como é significativo a contribuição dos estudos em CI de espaços de arte expositivos que tem o suporte do espaço e do tempo numa mostra.

A cenografia, os objetos, as relíquias apresentam-se como suportes e desenhos gráficos, mas sim como símbolos que constroem uma interpretação dos visitantes, cada espaço aciona uma memória, uma vivência que se transforma em outra (DAVALLON, 1999).

Para Davallon (1999), exposição é uma estratégia de comunicação, e a sua cenografia é dedicada a modo encenação, ou seja, o modo como o objeto cultural é apresentado ao público. A função é a de passar uma mensagem seja numa mostra educativa, de arte, científica ou cultural.

Para o mesmo autor, uma visita a um espaço expositivo de arte ou objetos de culturas torna-se uma peregrinação, a ideia da transformação do visitante colocando-o num estado de tensão e, em simultâneo, oferecendo elementos que lhes permitam fazer outra história.

As exposições passam a ser uma aquisição de saberes da história social do visitante de maneira individual de um para o outro, são experiências diferentes em um mesmo percurso de experiência estética (DAVALLON, 1999).

Um mundo resumido num espaço fechado e uma estratégia de comunicação que busca um impacto social, mesmo porque o espaço expositivo nunca é neutro, há sempre uma intencionalidade proposta pelo curador de arte ou pelos artistas e diretores de museu.

O curador tornou-se uma figura fundamenta para que o público ingresse na ideia que uma exposição de arte quer mostrar, a comunicação é expressa pela cenografia montada por ele, principalmente na arte contemporânea por sua característica desde os anos 1960, conceber inúmeras formas e suportes das obras de arte, e não somente a pintura e a escultura (GONÇALVES, 2008).

A ideia essencial da exposição, para Szeemann, era justamente a fragilidade da ideia formal da arte, das suas intenções e significados, que podem ou não assumirem formas materiais. Foi uma exposição que explorou ao máximo a grande intensidade e liberdade, produzindo uma obra material ou imaginária (SZEEMANN, 2018).

Szeemann (2018) escreveu em forma de um diário todos os acontecimentos discussões e documentou de forma detalhada as visitas aos ateliês dos artistas, construção das obras e processos de criação.

Para o curador toda a exposição tem como um dos objetos essenciais a parte da documentação, para ele uma mostra deve ser onde as obras de arte prevalecem como formas de gerar novos conhecimentos, novas formas de ver o mundo, a arte poderia ser responsável de transformações sociais.

Todo o formato, método e objetivos de Szeemann nas suas curadorias procuraram descrever a mediação entre a documentação da própria exposição criadas antes e depois delas como uma estratégia de comunicação além os artistas e o público, mas sim para documentar conhecimentos e informações que permitem ir além dos diferentes campos disciplinares (SZEEMANN, 2018).

Davallon, descreve a mediação a partir do conceito de dispositivo e a articulação entre prática social, estratégia de comunicação e dimensão referencial (entre o mundo do visitante e o mundo do objeto exposto) (1999). A dimensão heurística dessa construção teórica é afirmada por muitos autores: ela não só permite ir além dos limites de vários campos disciplinares do estudo da cultura e federar pesquisadores em CIS, estética, história da arte e sociologia (BORDEAUX; CAILLET, 2003, p. 11).

Para essa dissertação o estudo sobre as primeiras exposições temporárias, serviram como percursos geradores de informações sobre a arte, muitas vezes determinados, pelos fatos históricos e culturais de casa época, que forneceram elementos para um maior conhecimento sobre as categorias de exposições e que papel social, artístico e cultural que elas desempenhavam ao percorrer dos tempos e espaços históricos.

Em outra análise concomitante com os tipos de mediações que se estabeleciam na montagem em diferentes épocas. o objetivo da pesquisa neste capítulo foi traçar uma linha progressiva temporal, de maneira a analisar os processos de mediação ocorrem com o passar do tempo, desde os diferentes tipos de cenografias expostas em cada época, suas similaridades e diferenças com as exposições atuais.

A exposição dos objetos artísticos e culturais serviram-nos como dispositivos meditativos de comunicação e que objetivavam a disseminação de conhecimento, com o passar do tempo, e sem limites de fronteiras.

Para o mesmo autor as exposições são atos comunicacionais:

[...] dedica toda a sua atenção à encenação e apresentação de objetos. Porque ela tem que transmitir uma mensagem a todo custo. O melhor exemplo é a exposição educativa, seja ela científica, técnica ou cultural. Purificamos, classificamos, valorizamos, mostramos, descrevemos, explicamos e dizemos para fazer compreender (DAVALLON, 1999, p. 158).

As exposições de arte passam a ser, segundo Davallon, um dispositivo de valorização do patrimônio, um circuito cultural que diferencia e causa a ruptura entre os visitantes e o seu mundo cotidiano, esperando uma mudança em universo de valores, pois na saída da exposição espera-se que o visitante passe para um estágio mais alto de conhecimento.

Para Cristina Freire (2019), a curadoria de exposições envolve atividades diversas e complexas, sendo invisíveis ao público, como a pesquisa, documentação e conservação, técnicas de catalogação entre muitas outras.

Para a curadora e professora da USP, a curadoria tem como o seu ponto de partida a pesquisa e o acervo em que se pretende trabalhar, é um processo que objetiva compreender as obras culturais no seu contexto histórico e institucional.

3 UMA BREVE HISTORIOGRAFIA DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE TEMPORÁRIAS

Nesta seção analisamos a historiografia das primeiras exposições temporárias, dividindo-as por períodos históricos até os dias atuais com objeto de tratá-las como mecanismo mediáticos na organização e disseminação das informações no contexto artístico no passar do tempo.

3.1 HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS NO MUNDO

A presente dissertação busca apresentar uma reflexão acerca das mudanças ocorridas nas exposições temporárias de arte em alguns períodos históricos e que trouxeram mudanças significativas para a história da curadoria de arte no mundo e no Brasil. Neste capítulo, analisaremos se essas mudanças modificaram a maneira de como as obras de arte são expostas e as suas curadorias, e como a partir delas os curadores reinventaram os seus projetos curatoriais e produziram conhecimento:

Montar uma coleção é encontrar, adquirir, organizar e guardar itens, seja em uma sala, casa, biblioteca, museu ou galpão. É também, é inevitavelmente uma maneira de pensar sobre o mundo as conexões e os princípios que produzem uma coleção contêm suposições, justaposições, descobertas, possibilidades experimentais e associações. A formação de coleções, pode-se dizer, é um método de produzir conhecimento (OBRIST, 2014).

Segundo Haskell (2000), as primeiras exposições temporárias documentadas aconteceram na Itália do final do século XVI, com as mostras das obras dos Velhos Mestres, termo designado no contexto artístico para os artistas que conseguiram feitos extraordinários nas técnicas de pintura, escultura, e arquitetura, habilidades difíceis de serem alcançadas por outros artistas. Muitos nomes que pertenciam ao título de Velhos Mestres viveram na mesma época, Alta Renascença, e mudaram o contexto artístico, foram eles: Leonardo da Vinci (1452–1519), Raffaello Santi (1483-1520), Miguel Angelo Buonarrotti (1485 –1520), Sandro Botticelli (1446-1510), Ticiano (1485-1576), Paolo Veronese (1527-1588).

Em Roma, no século XVII, as obras desses pintores adquiridas pela nobreza eram expostas nas janelas dos palácios. Essas primeiras exposições temporárias tinham o caráter cerimonial, pois aconteciam em datas religiosas, alternadas em dias dos padroeiros

de cada família e da cidade. As exposições aconteciam também em outras das cidades italianas, sendo símbolos de riqueza e poder político (HASKELL, 2000).

O auge dessas exposições aconteceu no período da metade do século XVII e início do século XVIII, as exposições temporárias dos Velhos Mestres começaram a ser organizadas e expostas nas igrejas. Em 1668, uma exposição das obras de Rafael e os seus contemporâneos foi organizada pelos Rospigliosi, familiares do Papa Clemente XI, no interior e ao redor da Igreja de San Giovanni Decollato, em Roma. O tamanho das exposições temporárias em Roma e locais variavam de ano para ano. Em 1675 começaram a ser feitas exposições anuais na igreja da comunidade de San Salvatore em Lauro, Roma. Elas aconteciam todo dia 11 de dezembro nos claustros da igreja, e celebrava a milagrosa chegada da Santa Casa de Nazaré à cidade italiana de Loreto (HASKELL, 2000).

Ainda no século XVII, segundo Haskell (2000), a organização das exposições em San Salvatore teve o seu início com o cardeal Decio Azzolino, conselheiro de arte da rainha Christina da Suécia (1626-1689) que abdicou do trono e foi morar em Roma, convertendo-se ao catolicismo. A pedido do cardeal, o artista e colecionador de arte Giuseppe Ghessei (1624-1721) ficou responsável pelas exposições em San Salvatore. A exposição continuou por mais de 50 anos com Ghessei sendo responsável por quase todas (HASKELL, 2000).

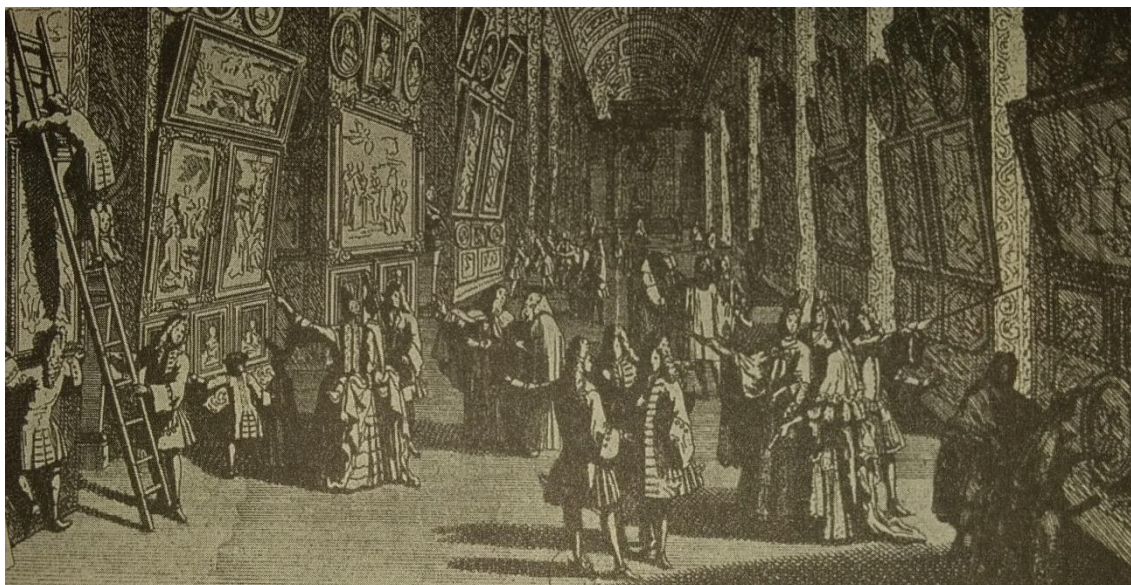
A exemplo de Roma, foi realizada em Florença uma exposição de arte por intermédio da *Accademia del Disegno*, e o seu patrono o grão-duque de Toscana, Lorena, realizou a celebração do santo padroeiro São Lucas, na *Basilica della Santissima Annunziata*, cujo primeiro registro dessa exposição data de 1674. Depois dessa data, as exposições aconteceram de forma esporádica até o ano de 1706.

Nesse mesmo período na França, aconteciam os primeiros salões de arte parisienses e as suas exposições eram realizadas ao ar livre em pátios e arcadas dos edifícios. A primeira exposição teria acontecido em 1677 no pátio do Hotel Brion e nas arcadas do Palais Royal, e além das obras de arte de pintores famosos, estes espaços recebiam trabalhos dos professores e alunos da Academiã Real de Pintura e Escultura (CINTRÃO, 2010).

Em 1699, a primeira edição foi realizada na Grande Galeria do Louvre, conhecida como *Salon Carré* com muitos visitantes. A sua organização era feita de forma acumulativa, os quadros ocupavam todas as paredes do piso ao teto, como demonstra a

gravura de Nicolas Langlois (1640-1703). Essa forma de exposição foi mantida por séculos também nos salões parisienses (CINTRÃO, 2010), apresentados na Figura 1.

Figura 1 - Salão de 1699, Academia Real de Pintura e Escultura do Louvre, Langlois.



Fonte: Gonçalves (2004)

As exposições dos Velhos Mestres realizadas a partir do ano de 1706, pelo Príncipe Fernando de Médici (1549-1609), objetivando ampliar as experiências dos artistas em Florença foi organizada mediante a 19 empréstimos da coleção de arte do príncipe e sua comitiva compostas de obras de Ticiano (1485-1576), Veronese (1527-1588), Bassano (1510-1592) e de mestres bolonheses e flamengos, assim como nomes tradicionais de Florença, como Fra Bartolommeo (1472-1517) e Andrea del Sarto (1530-1530).

Devido à pouca documentação a respeito dessas exposições de 1706 existe uma imprecisão sobre o modo de organização das obras de arte feito na época. Porém há registros de que elas duraram dias, pois o príncipe Fernando queria garantir uma acessibilidade maior do público as exposições, comparadas com as das exposições de Roma que duravam apenas um dia (HASKELL, 2000).

Essas exposições aconteceram em intervalos irregulares nos anos de 1715, 1724, 1729, 1737 e 1767 e depois dessas datas não se mantiveram por muito tempo como aconteciam com as exposições em Roma, que continuaram anualmente durante séculos.

As exposições em Florença, trouxeram uma grande inovação, como a distribuição de catálogos durante as exposições, que indicavam a localização de cada obra, e que

posteriormente, a partir de 1736, foram adotados pelos organizadores oficiais das exposições em Roma (HASKELL, 2000).

No final do século XVII, outras exposições temporárias relevantes aconteciam em outros países, saindo das igrejas e palácios para serem realizadas em galerias e em salas de exposições de leiloeiros.

Haskell (2000) cita algumas das casas de leilões e galerias mais famosas de Paris e Londres, em sua grande maioria, apenas recebiam obras de artistas aceitos pelos Salões oficiais, porém muitos jovens artistas ansiavam para apresentar seus trabalhos e serem reconhecidos, e havia uma grande demanda para criação de outros espaços que recebessem este público, por isso, outros espaços surgiram para representar artistas e obras recusados por esses salões.

Eis que surge em 1778, em Paris um espaço alternativo para a exposição desses artistas rejeitados pelos salões oficiais, o *Salon de la Correspondence*, e foram organizadas a cada dois anos por Mammès-Claude Pahin de La Blancherie (1752-1811) figura muito conhecida nos círculos literários e artísticos de Paris. Em pouco tempo, o espaço ficou muito conhecido e recebeu notoriedade, visitantes como Benjamin Franklin (1706-1790), diplomata, estadista e cientista estadunidense, Barão Grimm (1723-1807), escritor, crítico de arte e diplomata e Marquês de Condorcet (1743-1793) eram alguns dos ilustres convidados internacionais.

O espaço do Salon de *La Correspondence* tornou-se pequeno em pouco tempo para receber um público cada vez maior de visitantes e acabou mudando-se para *Hotél Villayer*. A regra do salão, a partir de 1779, era somente receber obras rejeitadas pela Academia Real. Apesar de todo sucesso em alguns anos, seus patrocinadores tornaram-se cada vez mais escassos e o salão acabou sendo encerrado em 1783 (HASKELL, 2000).

Outras exposições temporárias desta época ocorrem em virtude da Revolução Francesa (1789), pois vários nobres aristocratas franceses fugiram das punições impostas pelo novo governo, estabelecendo-se em países vizinhos como a Inglaterra. Não foi diferente com o Duque de Orleans (1747-1793), condenado a guilhotina após Revolução e sem recursos financeiros, decidiu vender sua grande coleção de arte em Londres.

Em 1790, a primeira parte de sua coleção foi comprada por um rico colecionador de arte, Thomas Moore Shade. A primeira exposição das obras adquiridas destinada ao mercado londrino, em 1793, foi organizada pela galeria comercial “*Mrs Wilson of the European Museum em Londres*”, mas os preços foram afixados por Shade (HASKELL, 2000).

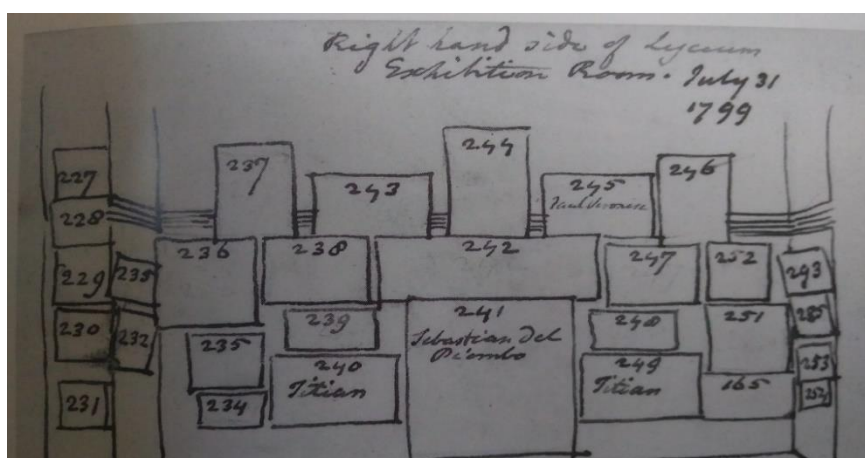
O local escolhido, o número 125, não foi por acaso, tendo sido a antiga sede da Academia Real fundada por dois pintores famosos, Joshua Reynolds (1723-1792) e Tomas Gainsboroug (1727-1788), que permaneceram nesse local até se mudarem para Somerset House.

A exposição de Shade era constituída por 259 obras entre pinturas, e gravuras atribuídas a Rembrant (1606-1669), Rubens (1577,1640) e Van Dicky (1599-1641), o sucesso da exposição e a vendas das obras aconteceram apenas em duas semanas após ao evento (HASKELL,2000).

A segunda metade da coleção de Orleans de obras italianas e francesas foi adquirida em 1792 por François o Lorde de Mèrèville, um rico financista que se mudou para Londres após a Revolução Francesa, porém seu retorno a Paris, na esperança de que a situação política do país se acalmasse, foi frustrada e apenas 15 meses depois da compra da coleção de arte de Orleans. Mèrèville, por intermédio do negociador de arte Maycon Bryan, vendeu sua coleção para o duque de Bridgewater, Lorde Carlisle e para o Lorde Gower.

A exposição deste segundo lote de obras foi organizada por Bryan, e aconteceu no *Lyceum in the Strand* em 1799 (Figura 2), e apresentou durante sete meses mesmo após as vendas das obras, gravuras e obras de Ticiano, (1490-1576), Veronese (1528-1588), Caravaggio (1571-1610), Tintorette (1518-1594), Velasquéz (1599-1660) e Rafael (1483-1520). O diagrama abaixo mostra a disposição dos quadros no salão que foram expostos juntamente com tapeçarias e outros objetos de arte (HASKELL, 2000).

Figura 2 - Diagrama das obras expostas no Lyceum.



Fonte: Haskell (2000).

Durante sete meses, os visitantes puderam ver pessoalmente obras de pintores famosos da Renascença. A exposição causou grande impacto no público, que teve a oportunidade de apreciar essas obras antes de serem adquiridas pelos colecionadores.

As exposições temporárias tiveram grande impacto na história da arte mundial, e muitas delas aconteceram simultaneamente várias partes do mundo. Dentre as várias razões que permeavam suas criações, uma delas mostra-se relevante para as transformações ocorridas nos contextos artísticos, que é o caráter revolucionário de abrir espaços expositivos de obras artísticas renegadas pelas academias tradicionais de arte (HASKELL, 2000).

A exposição de obras rejeitadas, o *Salon des Correspondence* em 1778, era um indício de que as regras rígidas das academias e dos salões oficiais já estavam sendo bastante questionada por artistas, críticos e entidades artísticas que não se enquadravam nos modelos tradicionais de arte.

Embora ainda prevalecessem órgãos regulamentadores, ditavam os modelos artísticos das obras que eram vendidas por grandes galerias e salões oficiais. As instituições responsáveis pela oficialização do valor artístico das obras artísticas como o *Salon de Paris* criado pela Academia Real de Pintura e Escultura de Paris em 1667, no reinado de Luís XIV, criaram em 1748 um sistema rígido de seleção das obras com regras e valores artísticos próprios, de maneira a definir as obras que seriam nas exposições oficiais. Outro órgão normalizador criado em 1795, o *Institut de France*, também se tornou uma entidade que impunha padrões e modelos no âmbito artístico (HASKELL, 2000).

Entretanto, e artistas começaram algumas revoluções no contexto artístico, buscaram novos padrões, pois se sentiam marginalizados e descontentes com os métodos tradicionais que agradavam tanto a academia quanto ao público.

Assim, no século XIX, a primeira “revolução” da arte francesa começou com o pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863), que apesar de pertencer ao grupo de artistas oriundos da Grande Revolução Francesa, ele não gostava de ser caracterizado como um rebelde, embora seu caráter revolucionário tenha sido dado pelo fato de não aceitar os padrões da Academia, e ser bem-quisto nos salões oficiais de arte da época. Delacroix evitava os temas clássicos das escolas greco-romanas e italianas e preferia pintar paisagens românticas do mundo árabe e norte da África, posteriormente pintou cenas que retratavam cenas da vida das classes populares. É a partir do romantismo de Delacroix

que a arte deixa de se configurar apenas no passado e sim no seu próprio tempo (ARGAN, 1992; GOMBRICH, 1999).

Na segunda metade do século XIX, alguns artistas vieram a desempenhar papéis relevantes na transformação dos projetos das exposições. Em 1885, Gustave Coubert teve nove das suas pinturas rejeitadas pela Academia para Salon daquele ano.

As exposições nos Salões haviam se tornado a instituição mais importante para a ascensão dos pintores franceses na época, segundo Denis Diderot nas suas publicações entre os anos 1759 e 1781 informativos que marcaram o início das exposições como eventos analisados sob a forma da originalidade, novidade e vitalidade, grandes intelectuais da época como Charles Baudelaire e Emile Zola escreviam sobre os artistas expostos nas mostras.

Coubert frustrado com a falta de reconhecimento pela Academia, pois o estilo preterido pela Academia eram pinturas com temas considerados relevantes, como cenas históricas, exóticas e místicas. Coubert seguiu temáticas que não obedeciam a estes critérios. A sua pintura "*Enterro em Ormans*" desagradou ao público em 1851, por retratar os residentes humildes no enterro do seu tio-avô, e uma forma somente reservada a elite.

Figura 3 - Um Funeral em Ormans, Coubert.



FONTE: Musée d'Orsay, Paris³

Em 1855, Gustave Courbet (1819-1877) dá início a segunda revolução artística ao questionar a falta de espontaneidade e realismo das obras feitas apenas em estúdios. Ele decide pintar paisagem ao ar livre que paisagens que realmente retratassem os cores e

³ Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/>. Acessado em: 10 ago.2019. Acessado em 12 ago. 2020.

efeitos de luzes reais. Quando, ao ter os seus quadros rejeitados pelos salões oficiais, decidiu abrir uma exposição individual com 40 das suas obras na exposição *Le Réalisme* (Figura 4) num pavilhão ao lado da Exposição Universal em Paris que acontecia naquele mesmo ano (CINTRÃO, 2010).

Figura 4 - Prédio da exposição Le Réalisme.



Fonte: Retirado do Musée d'Orsay (2020)⁴

A terceira revolução teve como protagonista Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) e Edgar Degas (1843-1913) e as suas concepções sobre arte eram conflitantes com as regras e modelos da época, para eles, a arte aceita pela academia era demasiadamente artificial na sua representação da natureza e das figuras humanas, e eles queriam explorar as cores em diferentes intensidades sob a luz do sol e experimentar as várias tonalidades que iluminavam as paisagens (GOMBRICH, 1999).

As obras de Manet sofreram fortes críticas e foram recusadas pelos salões oficiais, sendo exibidas apenas no Salão dos Recusados, espaço criado pelas autoridades da época, onde eram as obras que não eram aceitas pelos salões oficiais e pela *Academie des Beaux-Arts de Paris* (JASON, 1996).

A obra de Manet, *Almoço na Relva* (Figura 5), de 1863, foi repudiada pelos críticos e pelo público, pois, causou um escândalo ao retratar a nudez de uma modelo feminina e com dois cavaleiros de sobrecasacas em uma cena parisiense, mesmo que o quadro tivesse inspirado em uma gravura de Marcantonio Raimondi baseado em Rafael, *O julgamento de Páris*. A pintura de Manet destoava dos modelos clássicos de nudez

⁴ Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/>. Acessado em: 10 ago.2019

retratados de forma alegórica, mas sim uma cena que poderia ser vista como retrato do cotidiano parisiense (JASON; JASON, 1996).

Figura 5 - Almoço da relva, Manet.



Fonte: Gombrich (1999)

Para Obrist (2014), Coubert e Manet tiveram um papel relevante no campo das exposições e instalações nos espaços cenográficos das mostras, modificando a maneira de posicionamento das obras nos espaços.

Tanto Coubert quanto Manet e Whisler exerceram um papel importante no campo emergente de exposições e instalações, formando a base para o espaço administrado pelo artista, o conceito moderno de pendurar obras de arte e a ideia do espaço como unidade total sob controle do artista. Ao fazê-lo, trouxeram a exposição para o universo das intervenções individuais, permitindo conceitualizar um papel que se tornou distinto do papel do artista, um papel com responsabilidade pela organização de grupos de obras de arte dentro de um espaço unificado esteticamente. No século XX, seus esforços de modernização ajudaram a repensar a arte e a forma de expô-la. (OBRIST, 2014, p. 54)

Em 1874, um grupo de pintores formado por Claude Monet, amigo de Manet, e outras figuras icônicas do impressionismo, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Frédéric Bazille, Camille Pissarro, Paul Cézanne e Edgar Degas se juntou a Manet e decidiram expor as suas obras recusadas pela academia, no estúdio de famoso fotógrafo francês,

assíduo frequentador dos círculos literários e artísticos, Félix Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910) localizado na 35 *Boulevard des Capucines* em Paris(Figura 6).

Figura 6 - Estúdio de Félix Nadar, 1874.



Fonte: Retirado do Musée d'Orsay (2020)⁵

No catálogo sobre a exposição estava a pintura de Monet, *Impressão, nascer do sol*. Dias após a exposição o crítico Louis Leroy escreveria uma resenha negativa sobre o quadro chamando-o de uma mera impressão, um rascunho, fato que deu origem ao termo “impressionistas”, adotado posteriormente por eles. A exposição foi mal-recebida pela crítica e público, como cita Gombrich:

[...] seguiu-se uma onda de agitação que levou as autoridades a expor todas as obras condenadas pelo júri numa mostra especial que recebeu o nome de Salon dos Recusados. O público afluiu principalmente para rir dos pobres e desiludidos principiantes que se haviam recusado a aceitar o veredicto dos seus superiores. Esse episódio marcou a primeira fase de uma batalha que duraria cerca de 30 anos (GOMBRICH, 1999, p. 514).

3.2 EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS, MODELOS PARA AS BIENAS DE ARTE

A primeira Revolução Industrial (1780 a 1840) ocasionou uma série de mudanças tecnológicas e científicas no mundo todo, e fez nascer, em Londres, no ano 1851, a

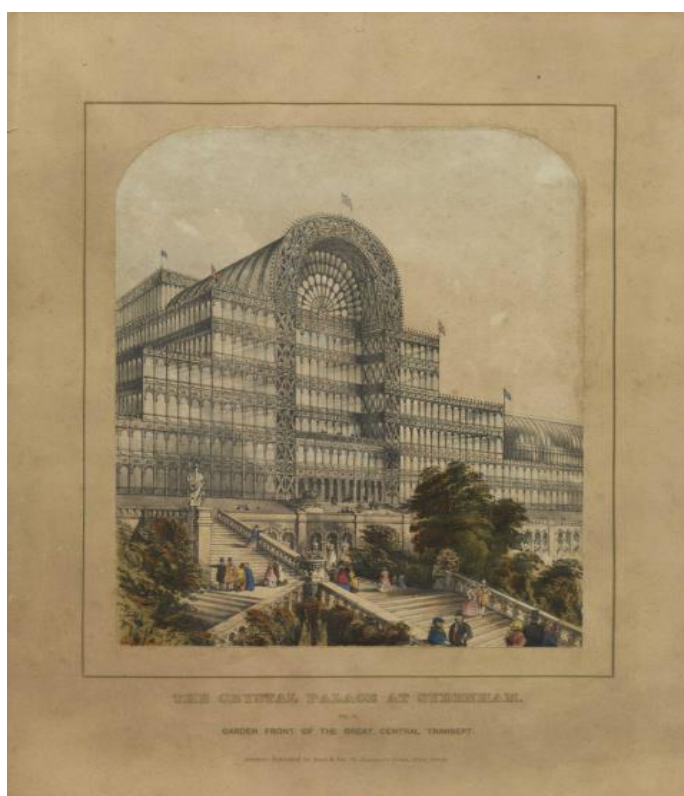
⁵ Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/>. Acessado em: 10 ago.2019

primeira Exposição Universal. O objetivo dessas exposições era mostrar as realizações tecnológicas produzidas pela industrialização e participavam países e pessoas dos diversos setores industriais (GUIMARÃES; LEMOS, 2016).

As exposições proporcionavam trocas de experiências, divulgação de produtos, pesquisas e negócios entre os países e eram realizadas em pavilhões que reuniam novas máquinas, descobertas científicas e outros produtos desenvolvidos pela indústria, de modo a estabelecer entre os países, pessoas e indústrias negociações comerciais e econômicas (GUIMARÃES; LEMOS, 2016).

A primeira exposição universal teve como criador o Príncipe Albert da Inglaterra (1819-1861) e teve como tema “Trabalhos da Indústria de Todas as Nações” realizada no Palácio de Cristal (Figura 7) no Reino Unido. Os países convidados tiveram a oportunidade de mostrar seus avanços científicos, industriais e havia espaço para Belas-Artes.

Figura 7 - Palácio de Cristal, Londres 1851.



Fonte: Biblioteca Nacional,2020.⁶

⁶Disponível em <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/exposicao-universal-londres-1851-palacio-cristal>. Acessado em 2 Jul 2020.

Em Paris, as exposições universais eram como na Inglaterra (Figura 8), imensos espaços de construção de ferro e vidro, na figura abaixo, podemos notar obras de artes espalhadas pelo espaço expositivo destas mostras dedicadas a vários países.

Figura 8 - Palácio das Indústrias, Paris em 1880.



Fonte: Biblioteca Nacional (2020).

As exposições Universais inspiraram a criação de eventos artísticos em espaços independentes e temporários, organizados em espaços de tempos regulares como as bienais de arte, cujo primeiro modelo foi criado em 1895 na cidade de Veneza.

3.3 BIENNAIS DE ARTE DE VENEZA: BREVE HISTÓRICO.

A primeira edição da Bienal de arte aconteceu em 1895 em Veneza, Itália, e mudou a concepção sobre a exposição de arte tradicionalmente realizada em museus e tornou-se internacional com a participação de artistas estrangeiros, além dos italianos.

O projeto arquitetônico do local de exposição *Palazzo dell'Esposizione* foi de Enrico Tevisanato, a inauguração da I Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza (Figuras 9 e 10) teve a presença do rei e da rainha Umberto I e Margherita di Savoia. A exposição teve um grande sucesso na época e o número de visitantes, contou com um público cerca de 224.000 visitantes (MAZZONI, 2011).

Figura 9 - Primeira Bienal de Arte de Veneza, 1895.



Fonte: Site Biblioteca de Martincigh⁷

A exposição foi dividida em salas dedicadas aos doze países participantes, Bélgica Suíça, Suécia, Espanha, Rússia, EUA, Holanda, Noruega, Grã-Bretanha, Hungria e Dinamarca. Nesta primeira exposição não teve a participação dos impressionistas, porém artistas proeminentes como, Gustave Moreau (1826-1898) e Puvis de Chavannes (1824-1898), Emile Auguste Durand (1837-1917), Max Libermann (1847-1935), Jonh Everett (1829-1896), Gustav Schoenleber (1851-1917), Anton von Wener (1843-1915) e Giovanni Segantini (1858-1899) (MAZZONI, 2011).

Figura 10 - Primeira Exposição Internacional de Arte de Veneza (Espaço externo).



Fonte: Site Biblioteca de Martincigh.⁸

⁷Disponível em: https://www.libreriamartincigh.com/Prima_Biennale_di_Venezia_1895-home28.html?ID=28&nome=Prima_Biennale_di_Venezia_1895. Acessado em set.2020.

⁸ Disponível em: https://www.libreriamartincigh.com/Prima_Biennale_di_Venezia_1895-home28.html?ID=28&nome=Prima_Biennale_di_Venezia_1895. Acessado em 12 ago. 2020

Segundo o mesmo autor, a primeira edição de 1895 uma obra chamou bastante atenção dos críticos e religiosas da época, a pintura *II Supremo Convegno* de Giacomo Grosso, que retratava a despedida de um libertino e as suas amantes, reunidos ao redor do seu caixão. A censura veio de imediato com carta do Patriarca de Veneza Giuseppe Sarto para o prefeito de Veneza pedindo a retirada da obra, porém a obra permaneceu na exposição, reforçando desta forma, o caráter liberal da administração municipal da cidade

Figura 11 - Pintura de Giacomo Grosso, *II Supremo Convegno*, 1895.



Fonte: Retirada do site do jornal on-line ABCA- São Paulo⁹

Na segunda edição da Bienal de Veneza ocorrida em 1887, foram apresentadas as obras de Monet, apesar de a direção do evento ser de natureza bem conservadora, muitos artistas sérvios, bósnios, eslovenos e turcos tiveram uma participação relevante, pois, puderam ver as suas obras e nacionalidades reconhecidas. Já o caráter conservador dominou a edição de 1903 que recusou 823 das 963 de obras vindas do *Salon des Refusées* (MAZZONI, 2011).

Uma das edições mais significativas da Bienal ocorrida em 1910, a nona edição aconteceu concomitante ao aniversário de 50 anos da unificação da Itália, e teve as participações de Delacroix (1798-1863), Renoir (1841-1919), Coubert (1819-1877), Emil Nolde (1867-1956) e Gustav Klimt (1862-1918), Além das exposições das obras a decoração dos espaços mostram-se relevantes, pois o salão das obras de Klimt foi

⁹ Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/em-1895-1a-bienal-de-veneza-poe-censura-para-correr-leonor-amarante/>. Acessado em 10 ago. 2019.

montado por E.I. Wimmer que disponibilizou paredes brancas com bordados ornamentais ao redor das portas como a organização da sala (MAZZONI, 2011).

Entre protestos de Marinetti que sobrevoou a exposição lançando panfletos contra a *Veneza do Passado* e a censura ao quadro do jovem Pablo Picasso considerado escandaloso e intolerável ao público, a Bienal de Veneza consolidou-se como uma instituição de peso no contexto artístico mundial.

Após a Primeira Guerra Mundial, a reabertura da Bienal aconteceu em 1920, e as duas primeiras bienais (Figura 12) trouxeram artistas, impressionistas e pós-impressionistas com o expressionismo alemão e as artes africanas.

Figura 12 - Bienal de Veneza, 1926



Fonte: Site da Bienal de Veneza, arquivo histórico, 2021¹⁰

Em 1930, o decreto real de 13 de maio, nomeou como presidente da Bienal que nomeou o Giuseppe Volpi, ministro das Finanças do Estado Fascista que incorporou a exposição outros festivais como: o Festival Internacional de Música em 1930, o Festival Internacional de teatro em 1934 e a Exposição de Arte de 1932. Dessa forma, a bienal passa a ter um caráter multidisciplinar, característica até hoje mantida (MAZZONI, 2011).

Em 1938 o fascismo passou a ter o controle direto sobre a Bienal de Veneza, e com a criação do Grande Prêmio, a exposição foi transformada em órgão de propaganda do estado fascista e com a retirada dos países que participação do Eixo de países contrários ao fascismo e nazismo, os pavilhões dessas nações permaneceram vazios, a Bienal acaba sendo suspensa em 1942 (MAZZONI, 2011).

¹⁰ Disponível em; <https://www.labiennale.org/it/news/ci%C3%B2-che-rimane-e-sopravvive-testimonianze-su-kantor-dall%E2%80%99archivio-storico>. Acessado em 12 ago. 2020.

Figura 13 - Bienal de Veneza, 1936.



Fonte: Site da Bienal de Veneza, arquivo histórico, (2021)¹¹

A Bienal de Veneza durante o governo Fascista, foi visitada inúmeras vezes por Mussolini e autoridades alemãs nazistas, servindo de propaganda para os ideários desses dois governos totalitários da época. Imagens da abertura em 1932, Figura 14.

Figura 14 - Abertura da Bienal de Veneza, 1932.



Fonte: Site da Bienal de Veneza, (2021)¹²

Na figura 15 aparece Mussolini visitando a abertura da Bienal de Veneza em 1934, os impactos e as predileções políticas do regime fascista refletiram no caráter da mostra, tornando-a uma propaganda para dos dois regimes totalitários, logo abaixo na figura 16, aparecem na mesma mostra alto escalão do regime nazista como Joseph Goebbels .

¹¹ Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/news/ci%C3%B2-che-rimane-e-sopravvive-testimonianze-su-kantor-dall%E2%80%99archivio-storico>. Acessado em 12 ago. 2020.

¹² Disponível em <https://www.labiennale.org/it/news/ci%C3%B2-che-rimane-e-sopravvive-testimonianze-su-kantor-dall%E2%80%99archivio-storico>. Acessado em 14 ago. 2020.

Figura 15 - Mussolini na Abertura da Bienal de Veneza, 1934.



Fonte: Site da Bienal de Veneza, (2021)¹³

Figura 16 - Oficiais do alto escalão do regime nazista na Bienal de Veneza.



Fonte: Site da Bienal de Veneza, (2021)¹⁴

O período pós-Segunda Guerra Mundial é marcado pela reabertura da Bienal em 1948 marcou a relação entre a arte italiana e as vanguardas¹⁵.

¹³Disponível em : <https://www.labiennale.org/it/news/ci%C3%B2-che-rimane-e-sopravvive-testimonianze-su-kantor-dall%E2%80%99archivio-storico>. Acessado em 9 set 2020

¹⁴Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/news/ci%C3%B2-che-rimane-e-sopravvive-testimonianze-su-kantor-dall%E2%80%99archivio-storico>. Acessado em 9 set 2020.

¹⁵ Braque(1882-1963) , Roualt (1871-1958), Klee (1879-1940), Delvaux (1897-1994), Magritte (1898-1967), Kokoshka (1886-1980), Otto Dix (1891-1969) e a coleção de Peggy Guggenheim (1888-1978), colecionadora de arte estadunidense, dos artistas : Gerogers Braque (1882-1963), Giacomo Balla (1871-1958), Alexander Calder (1898-1976), Marc Chagall (1887-1985), Giorgio de Chirico (1904-1989), Salvador Dalí (1904-1989), Marcel Duchamp (1887-1968), Max Ernst (1891-1976), Alberto Giacometti (1901-

Entre os anos de 1968 e 1978 houve um período de contestação da instituição Bienal por parte de um comitê de estudantes, trabalhadores e intelectuais revolucionários com o objetivo de boicotar a exposição, em detrimento a manifestações contra a mercantilização do mercado cultural e a guerra do Vietnã. Outra reivindicação foi mudanças no estatuto da Bienal que continuava o mesmo desde 1930. Os manifestantes bloquearam as entradas para os pavilhões e o acesso a exposição só foi liberado mediante a intervenção policial (Figura 17). A premiação foi cancelada até 1986 e o escritório de vendas fechado. Em 1973, um novo estatuto foi criado e a administração passou a ter um caráter mais democrático (MAZZONI, 2011).

Figura 17 - Protestos durante a inauguração da Bienal de Veneza em 1968.



Fonte: Site da Bienal de Veneza, (2021) ¹⁶

As exposições desse período descaram-se pela organização temática das mostras de arte, sendo uma tentativa de criar uma narratividade comum entre as várias exposições organizadas por países, reconstruindo momentos relevantes da história da vanguarda até artistas conceituais¹⁷ como a bienal de 1975 que se tornou um laboratório para várias experimentações artísticas (Figura 18) (MAZZONI, 2011).

19 Arshile Gorky(1904-1948), Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), René Magritte (1898-1967), Kasimir Malewicz (1879-1935), Joan Mirò (1893-1983), Piet Mondrian (1872-1944), Henry Moore (1898-1986), Francis Picabia (1879-1953), Pablo Picasso (1881-1973), Kurt Schwitters (1887-1948), Alexander Calder (1898-1976) e os pintores americanos Jackson Pollock (1912-1956) e Mark Rothko (1903-1970).

Disponível em:¹⁶ <https://www.labiennale.org/it>. Acessado em 15 set 2020

¹⁷ Os artistas convidados foram: Hans Haacke (1936-84 anos), AR Penck (1939-2017), Vincenzo Agnetti (1926-1981), Marco Gastini (1938-), Marisa Merz (1926-2019) e Mario Merz (1925-2003), Roman Opalka (1931-2011), Dennis Oppenheim (1938-2011) e Michelangelo Pistoletto (1933- 87 anos) e Joseph Beuys (1921-1986)

Figura 18 - Bienal de Veneza, 1975.



Fonte: Site da Bienal de Veneza, (1975)

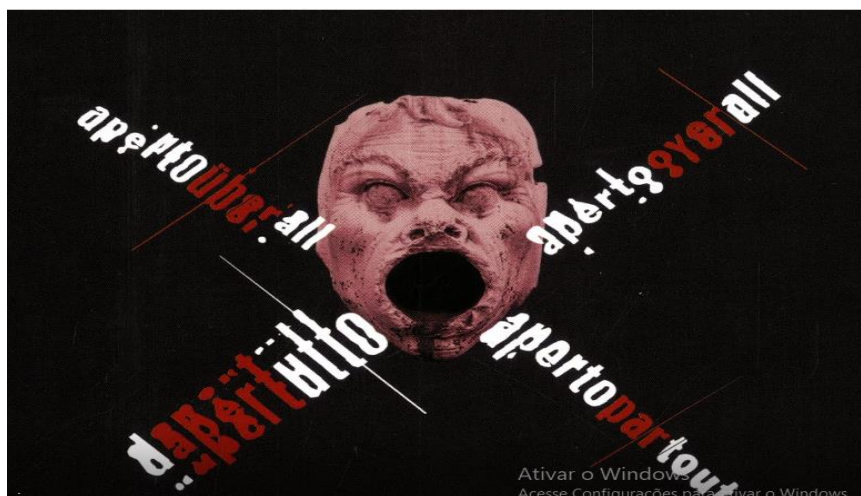
Em 1980 foi criado o setor de arquitetura na Bienal de Veneza, e a edição recebeu um presidente permanente, Giuseppe Galasso (1979-1982), essa edição recebeu o curador Harald Szeemann (1933-2005) com Achille Bonito Oliva (1939-) e outros curadores da organização fizeram uma revisão dos anos 70 numa seção independente chamada Aberta, destinada a a receber as obras mais inovadoras da arte contemporânea depois desta data¹⁸ (MAZZONI, 2011).

A nomeação de Harald Szeemann para a Bienal de Arte de Veneza em 1999, marcou o início das escolhas de curadores entre os curadores do mundo, em anos anteriores prevaleceram os curadores italianos.

A exposição de 1999 intitulado *dAPERTutto* (Em todos os lugares), trouxe uma concepção da instituição como uma crescente consolidação da internacionalidade da Bienal de Veneza.

¹⁸ Os artistas que se destacaram foram: Sandro Chia (1946-77anos), Francesco Clemente (1952-68 anos), Enzo Cucchi (1949-70anos), Nicola De Maria (1954-65 anos) e Mimmo Paladino (1948-65 anos), além do trabalho da escultora Magdalena Abakanowicz (1930-2017)

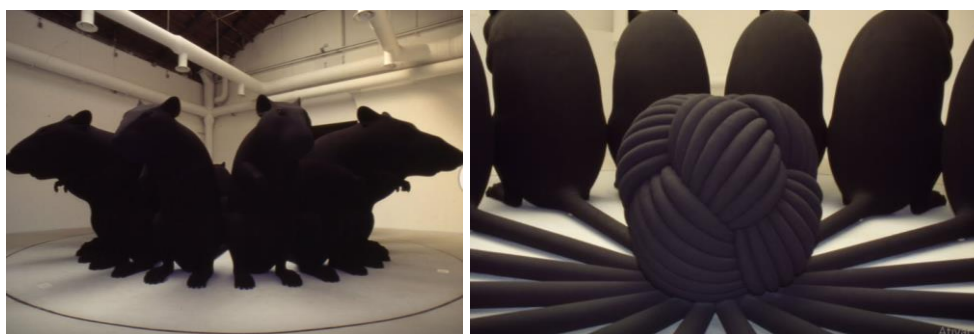
Figura 19 - Folder da 49ª Bienal de Veneza.



Fonte: Site da Bienal de Veneza, (1999)¹⁹.

O espaço da mostra feita por pavilhões já se mostrava inadequado num período em que a concepção de Arte ultrapassava os limites geográficos dos Estados, com uma globalização crescente em todos os setores culturais. A escolha de Szeemann como curador impulsionou um modelo que se tornaria modelo para as bienais seguintes. A obra de Katherine Frisch explorou o poder do folclore que conta a história de um grupo de roedores que unidos transforma-se em uma entidade só, em forma circular os ratos são dispostos com os rabos emaranhados, uma manifestação física da própria temática da exposição.

Figura 20 - Rat King



Fonte: Bienal de Veneza (1999)²⁰.

¹⁹ Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat2/e-thought.htm>. Acessado em 10 jan. 2021

²⁰ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/GwLilWEPQSYzIg?hl=it>. Acessado em 10 ja 2021

Harald Szeemann trouxe uma nova concepção de curador que sabia conviver com os artistas e traduzia as ideias e conceitos em formas sensíveis e individuais desenvolvidas a partir da história, da vida social e das obsessões e utopias. Para o artista Serge Spitzer, participante da mostra, a concepção do seu trabalho é conceitual e simbólica que mistura a escultura e a arquitetura, onde tudo é relativo (Figura 21).

Com Harald Szeemann, uma nova bienal nasceu, não mais compostas por secções e paredes brancas, mas um modelo de mostra internacional que é seguido até hoje.

Figura 21 - Reality-models Re/Cycle (Don't hold your breath) de Serge Spitzer.



Fonte: Site da Bienal de Veneza (1999)²¹.

Novamente na edição de 2001, o curador Szeemann editou a primeira edição de século XXI com o título “Platô da Humanidade”, dedicado aos 20 anos de trabalho e sobre seu envolvimento com a Bienal de Veneza, sempre objetivando ampliar os limites e procurando produções artísticas de caráter atemporal, conforme suas próprias palavras. A Escultura ultrarrealista de Ron Mueck impressiona pelo tamanho, perfeição dos detalhes e a relatividade do espaço (Figura 22).

²¹ Disponível em <https://artsandculture.google.com/exhibit/FQKys27yoMfhJA?hl=it>. Acessado em 12 jan. 2021.

Figura 22 -Sem título, 1999, Ron Mueck.



Fonte: Site Bienal Veneza (2001)²².

A instalação, partes do corpo preservadas de humanos e animais são combinadas para formar novas criaturas. Artista, Xiao Yu (Figura 23).

Figura 23 - Instalação do artista Xiao Yu.



Fonte: Bienal de Veneza (2001)²³.

O Brasil foi representado nessa mostra pelo artista Ernesto Neto com a obra *1964 Rio de Janeiro, Brasil vive lá* (Figura 24). Instalação do artista simboliza a data do golpe militar no país, um momento histórico de um regime totalitário que durou décadas.

²²Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat1/e-mueck.htm>. Acessado em 12 jan 2002

²³Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat1/e-xiao.htm>. Acessado em 1 fev. 2021.

Figura 24 - 1964 Rio de Janeiro, Brasil vive lá, Ernesto Neto.



Fonte: Bienal de Veneza (2001)²⁴

As Figuras de plástico, placas de vidro, placas fenólicas, resina de poliuretano (Figura 25), do artista: Do-Ho Suh, enfatizam a temática da mostra *Por todos os Lados*, miniestátuas estão dispostas embaixo de placas de vidro, ocupando todo fundo da obra, assim como a obra *Quem somos nós?* (Figura 26) do mesmo artista traz um painel com centenas de rostos femininos e masculinos de todas as idades, algumas fotos são recentes e outras antigas, um arquivo que remete a memória coletiva.

Figura 25 - Obra do artista Do Ho Suh.



Fonte: Site Bienal de Veneza (2001)²⁵.

²⁴Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat1/e-neto.htm>. Acessado em: 1 fev. 2021.

²⁵ Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat2/e-suh.htm>. Acessado em 23 mar 2021.

Figura 26 - Quem somos nós? Do Ho Sun, 1996-2000.



26 Fonte: Site Bienal de Veneza (2001).

No espaço central da Bienal de Veneza foram exibidas em torno de *O Pensador* (1880) de Auguste Rodin, as obras de vários artistas (Figura 27) ²⁷.

Figura 27 - Em torno de O Pensador.



Fonte: Site da Bienal de Veneza ²⁸.

²⁶ Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat2/e-suh.htm>. Acessado em 23 mar 2021.

²⁷ Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat2/e-suh.htm>. Acessado em 13 mar 2021

²⁸ Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat2/e-thought.htm>. Acessado em 13 mar 2021.

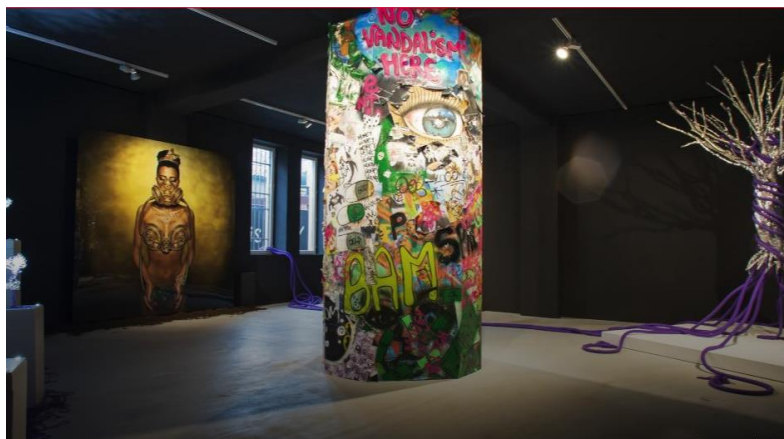
As edições anteriores da Bienal demonstraram dar mais espaço aos curadores para a organização dos eventos, conseqüentemente há uma crescente participação do público a cada edição. O caráter mais popular da bienal e o envolvimento de toda cidade aumentou em cada nova edição, e alcançou mais autonomia ao tornar-se uma fundação a partir 2004 (MAZZONI, 2011).

A última 58ª Exposição Internacional de Arte de Veneza de 2019, teve a curadoria de Ralf Rugoff, crítico e ensaísta de arte que começou a trabalhar como curador independente desde 1995, intitulada *May You live in Interesting Time* expressão inglesa que evoca períodos de crise e incerteza, a mostra reflete as relações conflitas no campo da política, do avanço de governos nacionalistas e autoritários e destino trágico dos refugiados no mundo todo.

Para o curador da Bienal não tem um tema, mas uma abordagem geral de arte, o foco dos artistas foi o questionamento de vários valores estéticos que abrem uma nova perspectiva para novas leituras de imagens e objetos, e conceitos aparentemente contraditórios e incompatíveis e fazer novas interpretações do mundo.

Instalação de Philippe Shangti (Figura 28) retrata o efeito do consumismo exacerbado de forma a despertar a consciência coletiva dos males futuros.

Figura 28 - O futuro é agora.



Fonte: Site da Bienal de Veneza (2019)²⁹.

²⁹ Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipazioni-nazionali/brasile>. Acessado em 26 mar 2021.

A obra *Swinguerra* (Figura 29) de Wagner e Burca, oferece o ritmo de uma dança do nordeste com cenas de guerra, ressignificando um período de tensão política e social, vividos no país.

Figura 29 - Swinguerra



Fonte: Bienal de Arte de Veneza (2019)³⁰.

A obra *Swinguerra* de Wagner & de Burca, oferece o ritmo de uma dança do nordeste com cenas de guerra, ressignificando um período de tensão política e social, vividos no país. Comissário: Nazienie Garibian (Ministério da Cultura, República da Armênia. Participantes: Acadêmicas Feministas e Ativistas (Gayane Ayvazyan, Ruzanna Grigoryan, Anna Nikoghosyan, Anna Zhamakochyan). Localização: Palazzo Zenobio - Moorat-Raphael Armenian College, Dorsoduro 2596.

A obra *Sensuim* (Figura 28) revolucionário reconstrói os acontecimentos revolucionários que aconteceram na Armênia em 2018, ela apresenta uma visão geral da cronologia da revolução e discutiu debates críticos sobre a reorganização da vida na Armênia, outra parte da obra foi apresentada em forma de performance pela artista Narine Arakelian, um ato de desobediência sob a liderança de mulheres.

Figura 30 - Sensuim revolucionário.



Fonte: Bienal de Arte de Veneza (2019)³¹.

³⁰Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipazioni-nazionali/brasil>. Acessado em 26 mar 2021.

³¹ Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipazioni-nazionali/armenia-repubblica-di>. Acessado em 01 de abr. 2021.

A 59ª Bienal de Veneza terá como curadora Cecilia Alemani para a exposição de 2022.

3.4 A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA NOS ESTADOS UNIDOS: *ARMORY SHOW*

A primeira grande exposição estadunidense de arte moderna, *Armory Show* inaugurada em 1913, teve uma única edição, porém trouxe significativas experiências no âmbito curatorial. A mostra foi organizada por um grupo de artistas que objetivava a realização de uma exposição de arte com a participação de artistas como Goya e os pintores impressionistas, além da divulgação da arte moderna e contemporânea internacional para o público geral, e ajudou também a facilitar a exposição de obras da arte americana contemporânea, já que havia poucas galerias que tinham interesse nesse tipo de arte (CINTRÃO, 2010).

Figura 31 - Armory Show.



Fonte: Jornal New York Times (2013)³².

A exposição foi organizada em duas ordens a cronológicas e a implicitamente evolutivas, nos 18 espaços havia os europeus, as pinturas de Delacroix, Ingres e Coubert, seguidos por Cézanne, Duchamp, Matisse e Picasso. Os estadunidenses Albert Pinkhan

³² Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/two-exhibitions-re-examine-the-1913-armory-show.html>. Acessado em 13 mar 2021.

Ryder, o realismo de Henri e George Bellows, e o impressionismo de Stieglitz, John Marin e Maurice Prendergast, e Marsden Harttley.

A Armory Show 9 (figura 30) foi montada a seguir os padrões da exposição ocorrida na Alemanha um ano antes, pela Aliança Separatista dos Artistas e Amantes das Artes na Alemanha, uma associação de artistas e pessoas com interesse em artes realizada em 1909 e dissolvida em 1916, foi a primeira exposição que apresentar a arte moderna na Alemanha pós-impressionista (CINTRÃO, 2010).

A exposição foi organizada por Arthur B. Davis e inaugurada em fevereiro de 1913, em um espaço alugado, uma caserna do 69º Regimento Armado (Armory), nome dado à mostra³³.

Figura 32 - Armory Show, 1913.



Fonte: Jornal New York Times, 2013.³⁴

Outro ponto importante a se abordar é a grande polêmica da exposição foi a obra de Duchamp, *nu descendo a escada Nº 2* (Figura 31) uma obra onde o artista utilizou a técnica de cronofotografia, onde o movimento era capturado por uma câmera fotográfica e decomposto em intervalos regulares por segundo, registrando a forma real do movimento. O sucesso de público levou a mostra para a cidade de Chicago e teve ampla divulgação.

³³ Nela foram expostas obras de Goya (1746-1828), Cézanne (1839-1906), Seraut (1859-1891), Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903) Toulouse-Lautrec (1869-1954), Matisse (1869-1954), Picasso (1881-1973) Duchamp entre outros (CINTRÃO,2010).

³⁴Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/two-exhibitions-re-examine-the-1913-armory-show.html>. Acessado 30 mai. 2020

Figura 33 - O nu descendo a escada no 2, Duchamp.



Fonte: The New York Time (2013)³⁵.

Figura 6 - Armory Show, 1913.



Fonte: Retirada do site Open Culture (2013)³⁶.

³⁵ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/two-exhibitions-re-examine-the-1913-armory-show.html>. Acessado em: 10 ago. 2019.

³⁶ Disponível em: http://www.openculture.com/2013/02/virtual_tour_of_the_armory_show.html. Acessado em: 10 ago. 2019.

3.5 A GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ

A primeira Grande Exposição de Arte Alemã realizada em 1937 aconteceu em Munique, na Casa de Arte Alemã, seu objetivo foi estabelecer padrões para produzir uma arte oficial do partido nacional-socialismo e teve oito edições até 1944.

A primeira exposição foi realizada na Casa de Arte Alemã em 1937 e expostas 884 obras de 556 artistas. Os dois principais salões eram de obras que apresentavam o significado da propaganda nazista as esculturas de Arno Brekers (1900-1991) e Josef Thoraks (1889-1952), Karl Leipolds (1864-1943) demonstraram a ideologia alemã da superioridade ariana e suas grandes virtudes (SCHLENKER, 2020).

A *Entartete Kunst* (Arte Degenerada, Figuras 32 e 33) uma exposição de Arte Moderna foi organizada paralelamente a *Grande Exposição de Arte Alemã* com o propósito de denegrir a arte e os artistas modernos da época, e exaltar uma arte genuinamente alemão fundamentada em modelos acadêmicos clássicos (HOFFMANN, 2017).

Figura 34 - Hitler em visita a exposição Arte Degenerada



Fonte: Staatliche Museen zu Berlin³⁷.

³⁷ Disponível em: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/article/2017/07/19/we-do-not-forget/?L=1&cHash=990e680cb2bd7b6b4d38a37630b87868>. Acessado em 20 abr. 2021.

A intenção de Hitler foi desacreditar, humilhar e denegrir os artistas dos movimentos Dadaístas, expressionismo uma exposição de sete andares com mais de 600 obras de arte, que teve uma visitação de 3 milhões de pessoas.

As obras foram retiradas das instituições públicas e expostas nesta exposição, muitas foram destruídas, danificadas e acumuladas em porões durante o regime.

Figura 35 - Exposição: Arte Degenerada.



Fonte: Staatliche Museen zu Berlin³⁸.

As obras foram expostas em um ambiente precário, com discursos de Hitler escritos nas paredes, abaixo de cada obra havia o preço pago com o dinheiro público, considerado um gasto excessivo em obras infames e sem valor estético, entre elas as obras do movimento Dadaísta (Figura 34).

Figura 36 - Obras Dadaístas.



Fonte: Staatliche Museen zu Berlin³⁹.

³⁸ Disponível em: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/article/2017/07/19/we-do-not-forget/?L=1&cHash=990e680cb2bd7b6b4d38a37630b8786>. Acessado em 20 abr.2021.

³⁹ Disponível em: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/article/2017/07/19/we-do-not-forget/?L=1&cHash=990e680cb2bd7b6b4d38a37630b87868>. Acessado em 20 abr. 2021.

Lasar Segall teve cerca de 50 obras apreendidas pelos nazistas, muitas delas foram destruídas durante o regime.

Figura 37 - Obras de Lasar Segall destruídas durante a mostra.



Fonte: Staatliche Museen zu Berlin⁴⁰.

Em contrapartida, a Exposição na *Casa da Grande Exposição Alemã* (Figuras 36, 37 e 39) aconteceu num ambiente sofisticado e com obras que ressaltavam a idealização do regime nazista, os artistas eram convocados a exporem as suas obras, na sua maioria eram paisagens, esculturas de modelos clássicos e retratos dos principais figurantes políticos do regime nazista (CAIRES, 2019).

Figura 38 - Cartaz de abertura da Exposição na Casa da *Grande Exposição Alemã*.



Fonte: Staatliche Museen zu Berlin⁴¹.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/article/2017/07/19/we-do-not-forget/?L=1&cHash=990e680cb2bd7b6b4d38a37630b87868>. Acessado em 20 abr. 2021.

⁴¹ Disponível em: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/article/2017/07/19/we-do-not-forget/?L=1&cHash=990e680cb2bd7b6b4d38a37630b87868>. Acessado em 20 abr. 2021.

As exposições foram sucesso de público e comercial, mas simbolizava também a arbitrariedade da política artística durante o Nazismo e na maioria das vezes eram baseadas nas preferências pessoais de Hitler.

Figura 39 - Hitler na abertura da mostra Grande Arte Alemã, 1937



Fonte: Caires (2019).

As esculturas e os retratos de Hitler (Figura 38) eram expostos de maneira monumental, artista Huber Lanzinger, 1938, The Standarl Bearer.

Figura 40 - Retrato de Hitler



Fonte: United States Holocaust Memorial Museum⁴².

⁴²Disponível em: <https://www.ushmm.org/propaganda/themes/making-a-leader/> Acessado em 23 abr. 2021.

Foram apresentadas mais de 12.550 obras de arte ao público, mas nenhum artista se destacou ou conseguiu de fato criar uma proposta genuinamente nacional-socialistas. Em 1945, no final da guerra, fechou as suas portas (SCHLENKER, 2020).

Figura 41 - Grande Exposição de Arte Alemã, 1913.



Fonte: Retirada do site *Historisches Lexikon Bayerns*⁴³.

As exposições de arte propostas pelo regime nazista, em conjunto com outros meios midiáticos relacionados aos objetos de cultura, como cinema, televisão e rádio, divulgaram através destes dispositivos um pensamento único, um espaço estratégico para se instalar usos dos meios sociais para instaurar um pensamento errático e impositivo, aonde parte destes meios tem possibilidade de impor regras entre a significação e situação (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 19).

3.6 EXPOSIÇÃO DE DRESDEN

Na Alemanha pós-Segunda Guerra Mundial, as exposições temporárias de arte Grande Exposição Geral de Arte em 1946, mudaram concepções artísticas e modos de expor as obras de arte moderna (SCHLENKER, 2020).

As exposições de Dresden objetivaram uma reabilitação da arte moderna banida pelos nazistas e dar uma visão geral da arte contemporânea alemã. O local da exposição foi o mesmo da primeira exposição da Arte Degenerada ocorrida em 1933 e tinha como tema a reconstrução da cidade Dresden, destruída durante a guerra por ser um centro da indústria de armamentos. Na época, 80% da cidade foi bombardeada e a sua recuperação aconteceu de forma mais demorada que as outras cidades alemãs, motivo pelo qual a cidade foi escolhida para sediar as exposições de arte (KONIG, 2017).

⁴³Disponível em: <[https://www.historisches-lexikonbayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fdeutsche_Kunstaussstellung_\(1937-1944\)](https://www.historisches-lexikonbayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fdeutsche_Kunstaussstellung_(1937-1944))>. Acessado em 13 set. 2019.

Figura 42 - Grande Exposição Geral de Arte Alemã, 1946.



Fonte: Retirada da revista Oncurating (2017)⁴⁴.

O foco das exposições de Dresden (1946) foi a apresentação da arte moderna e contemporânea na primeira metade do século XX, guiado por um pluralismo de estilos como: pós-impressionismo, surrealismo e arte abstrata e objetivou reabilitar a arte moderna pré-guerra proibida pelos nazistas (KONIG, 2017).

Em Dresden, os participantes do júri e da organização foram artistas e estudiosos perseguidos pela política nazista e escolheram obras de artes proibidas pelo nazismo, todos os artistas apresentados eram alemães⁴⁵.

As três exposições de Dresden ocorridas em 1946, 1949 e 1952 acabaram por representar um conceito geral e ideológico da política socialista, onde as diretrizes da exposição eram formuladas conforme um júri que representava o realismo soviéticos, impondo desta forma, um viés ideológico na escolha dos artistas a serem expostos.

⁴⁴ Disponível em: < <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/documenta-in-kassel-and-the-allgemeine-deutsche-kunstaussstellung-in-dresden-a-german-german-history-of-interrelations.html#.X6vthohKjIU>> Acessado em: 13 set. 2019.

⁴⁵ Barlach (1870-1938), Baumeister (1889-1955), Beckmann (1884-1950), Dix (1891-1969), Feininger (1871-1956), Heiliger (1883-1970), Heldt (1904-1954), Kirchner (1880-1938), Klee (1879, 1940), Kokoschka (1886-1980), Lehbruck (1881-1919), Marcks (1889-1981), Nay (1902-1960), Pechstein (1881-1950), Ritschl (1806-1876), Rohlf's (1831-1896), Schlemmer (1888-1946) e Schmidt-Rottluff (1884-1976) (KONIG, 2017)

3.7 DOCUMENTA DE KASSEL

A Documenta de Kassel teve a sua origem numa cidade devastada pela Segunda Guerra mundial em 1943. O período pós-guerra foi um período difícil, pois a retomada econômica diante de tanta devastação aconteceu devagar em Kassel e outras cidades mais atingidas pelos bombardeios.

A primeira documenta teve como princípio norteador o regaste de tudo aquilo que foi denegrado pelos nazistas no início dos anos 1930. O formato periódico foi baseado nas exposições do século XIX, como as exposições universais “que agora evoluíram para as muitas bienais que impulsionam a inovação em arte contemporânea, turismo cultural e renovação urbana” (FLOYD, 2017, p. 30).

Arnold Bode (1900-1977) um artista, designer e professor organizou a primeira documenta que reuniu temas artísticos, históricos, políticos e econômico, o seu objetivo era a criação de uma exposição internacional que marcaria o retorno da Alemanha ao cenário artístico mundial e, em simultâneo, a exposição seria um modo de revitalizar a economia local de Kassel.

Bode organizou, na década de 1920, três exposições de arte contemporânea em Kassel e visitou a Bienal de Veneza e a exposição de Picasso em 1953, que o inspirou para a realização conceitual da documenta.

A primeira documenta sintetizou valores de unidade e conectividade entre as nações através da arte, cultura que atendia aos novos ideários democráticos e capitalistas do país.

A Documenta de Kassel superou as expectativas e com um programa curatorial exclusivo e obras de alta qualidade atraiu mais de 130.000 visitantes em 1955 (Figura 41), e expôs artistas de diversas nacionalidades de diferentes movimentos artísticos.

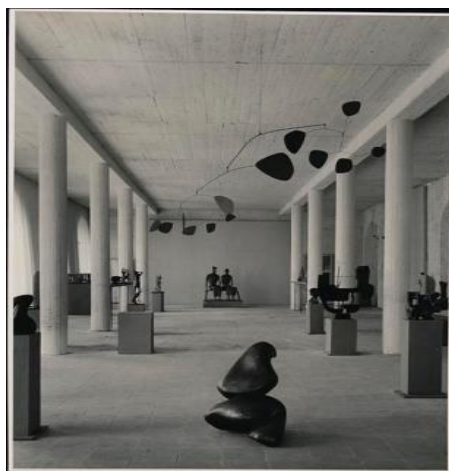
Aproximadamente 600 obras da Grã-Bretanha, França, Itália, Holanda, Alemanha e EUA por expressionistas, cubistas, futuristas e construtivistas como Kandinsky, Picasso, Matisse e Arp se reuniram com trabalhos recentes de Baumeister, Moore, Winter, Vedova e outros. O realismo social e o Berlin Dada, juntamente com os estilos ligados ao radicalismo político ou totalitarismo, foram omitidos (FLOYD, 2017, p. 16).

O curador da primeira documenta Wener Haftmann (1912-1999) declarou que a Documenta estaria livre de qualquer propaganda política, e promoveria a individualidade, cujo objetivo era reabilitar a arte apagada pelo nazismo e conexão com a arte

contemporânea antes do Terceiro Reich, expressando ideias de democracia e liberdade (KONIG, 2017).

Haftmann favorecia obras de linguagem universal de abstração geométrica e lírica, assim, esses estilos de "nosso tempo" não estariam mais algemados por relações fixas, visualmente miméticas, com objetividade ou "verdade" absolutas, o seu objetivo era conectar artistas por meio das fronteiras nacionais e culturais e acelerar a reabilitação de Kassel (FLOYD, 2017).

Figura 43 - Grande sala das esculturas, 1955.



Fonte: © Documenta Archiv / Erich Müller⁴⁶.

As várias edições Documenta de Kassel mudaram os paradigmas da arte moderna e contemporânea, e apresentou novas linguagens artísticas nas suas curadorias.

A segunda exposição da Documenta de Kassel não teve o mesmo valor expressivo das exposições consideradas expressivas e mais importante na história das documentas, teve um discurso sobre a americanização das políticas da Guerra Fria (HANDBERG, 2018).

O curador Haftmann, na Documenta II, 1959, deu continuidade a uma curadoria baseada na história da arte, assim como a primeira documenta, ele traça momentos artísticos anteriores a 1955, como fauvismo, expressionismo e formas concretas como artes de Stijl e a Bauhaus que configuravam elementos fundamentais para arte contemporânea.

⁴⁶ <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/expositions-les-arts-et-la-diplomatie/la-documenta-de-kassel-1955-1964>

O discurso do curador para a mostra fundamenta-se ao nazismo do passado e nos regimes comunistas do presente, o discurso de liberdade artística, politizado na época como sinónimos de independência e subjetivação promovidos pela “Abstração Americana”, proposta que seria de uma suposta ideia global de contemporaneidade. (HANDBERG, 2018).

O conceito da cenografia das exposições, como modo de criar uma atmosfera para a apresentação de um discurso estético, onde o curador expõe sua concepção de arte e comunicá-la ao público, aparece explícita na documentação 5 de 1972 que teve como curador Harald Szeemann, exposição que e foi considerada uma das mais influentes e controversas no contexto da arte contemporânea, e reuniu vários artistas ⁴⁷.

Muitos artistas utilizaram da fotografia para criar arte de forma conceitual assim como o fotorrealismo conceitual (Figura 42) esculturas ultrarrealista (Figura 43) e performance com o uso do próprio corpo do artista. Para Szeemann a exposição ainda era uma forma de experimentar novas alternativas de exposição, apresentando numa mostra com o tema Mitologias individuais (DOCUMENTA 5, 1972).

Como o fotorrealismo de Richer (Figura 44) que apresenta retratos desfocados do assassinato que ocorreu em Chicago, de oito estudantes de enfermagem. Em 1966, fotos desfocadas, crime de grande repercussão na época, as fotos trazem consigo um desfoque que se assemelha ao um apagamento das identidades.

Figura 44 - Obra de Richter.



Fonte: Documenta V (1972)⁴⁸.

⁴⁷ Hanne Darboven (1941-2009), Stanley Brouwn (1935-2017), Michael Harvey (160-59 anos), John Baldessari (1931-2020), Lawrence Weiner (1942-78 anos) Christian Boltanski (1954-75 anos) Ben Vautier (1935–85 anos) e Edward Ruscha (1937-82 anos).

⁴⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BBxjUpMUATI&t=805s>. Acessado em 03 mai. 2021

Figura 45 - Escultura de John de Andrea, 1972



Fonte: Documenta V (1972)⁴⁹.

As esculturas naturalista De Andrea traduz um momento íntimo de forma realisticamente expostos em suas estátuas fieis a anatomia humanas.

A instalação de Joseph Beuys era um convite ao público para a discussão sobre arte e educação, política e democracia (Figura 46)

Figura 46 - Instalação de Joseph Beuys



Fonte: Documenta V (1972)⁵⁰.

A cenografia da exposição foi concebida em ambientes de uma multiplicidade de categorias de objetos, como: selos, gibis, capas de revista, pôsteres, matérias que o

⁴⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BBxjUpMUATI&t=805s>. Acessado em 12 mai. 2021

⁵⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BBxjUpMUATI&t=805s>. Acessado em 12 mai. 2021.

público podia manusear e explorar a experiência com a leitura e a natureza de múltiplas linguagens.

O título *Questioning Reality - Pictorial Worlds Today* dado a Documenta 5 por Szeemann mudou o conceito original de "Museu dos 100 dias" para uma mostra voltada para performance, recuando com a sua ideia de museu nas ruas, o curador optou por pelos salões de arte, o seu conceito de exposição baseia-se em três eixos: "1 a realidade da representação visual, 2 a realidade do sujeito, e 3 a identidade ou não identidade da representação visual e do sujeito" (DOCUMENTA 5, 1972)

Numa abordagem dedicada ao fotorrealismo de Robert Bechtle, Chuck Close (Figura 47) entre outros, e na escultura de John de Andrea, Edward Kienholz e Paul Thek. e a performance de Five Car Stud de Kienholz (1969).

Figura 47: John de Chuck Clode.



Fonte: Documenta V (1972)⁵¹.

A Documenta 5 foi moldada pela arte conceitual, o programa contou com uma série de obras performáticas durante todo o evento, com a participação de Joseph Beuys, em *Organization for Direct Democracy by Referendum Vito Acconci* no Friedericianum e *Arbeitszeit de Anatol (WORK TIME, 1970)*, oficina instalada no pátio (Figura 48). James Lee Byars apresentou a sua performance instalação intitulada *Arc, Pyramid* (1971). Hans Haacke realizou um perfil dos visitantes da Documenta 5 junto como um centro de informática (DOCUMENTA 5, 1972).

⁵¹Disponível em: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5. Acessado em 20 mai. 2021.

Figura 48 - Instalação de Joseph Beuys.



Fonte: Documenta V (1972)⁵².

No geral, a mostra alcançou um status de culto, pelo seu núcleo subversivo, simbolizado pelo próprio cartaz da mostra desenhado por Ed Ruscha, um exército de formigas em forma do número cinco.

A exposição, na época, sofreu várias críticas por conservadores e demais públicos, por conter um viés sociológico, muitos participantes teceram várias críticas pela mostra ter apresentado uma exposição que pretendia se apresentar como uma obra de arte. Muitos artistas como Robert Morris proibiu a exibição das suas obras por pensar que a mostra possuía princípios sociológicos e artísticos equivocados e assinaram uma declaração contra a documenta (DOCUMENTA 5, 1972).

Apesar de toda polêmica que envolveu a mostra, ela continuou ser uma revolução artística e um modelo para prática curadoria contemporânea ao substituir a história da arte por mitologias individuais.

Outra mostra relevante foi a Documenta X teve a curadoria de Catherine David e propôs uma ruptura com o passado, a cenografia é concebida como um espaço que envolve o visitante inteiramente e não com a proposição de obras pitorescas individuais, como visto na obra de Peter Friedl (Figura 49) com a sua obra ocupava um salão como um cinema (DOCUMENTA 5, 1972).

⁵² https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5

Figura 49 – Kino de Peter Friedl



Fonte: Documenta Archiv⁵³.

David concebeu a documenta como uma série de retrospectivas sobre as tendências artísticas pós-guerra e esforço de uma memória pós-nacional mediante ao conceito de uma identificação como as obras de Marcel Broodthaers (Figura 50), de outro lado a curadora expôs obras de Hélio Oiticica (Figura 52) e Lygia Clark (Figura 51) como representantes do modernismo brasileiro.

Figura 50 - Marcel Broodthaers.

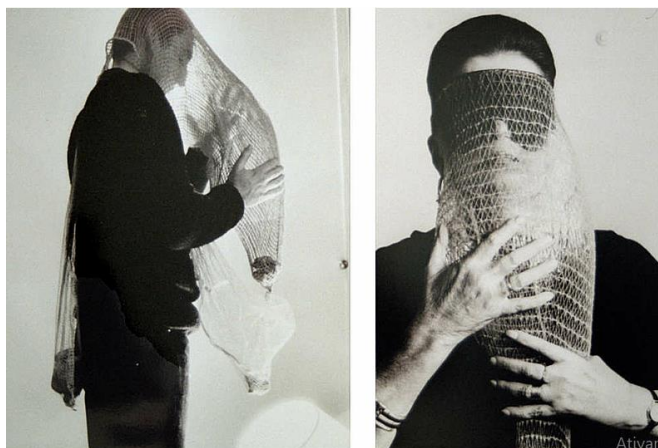


Fonte: Documenta Achiv⁵⁴.

⁵³ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x

⁵⁴ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x

Figura 51 - Máscara do Abismo, Lygia Clark.



Fonte: Documenta 10 (1997)⁵⁵.

Figura 52 - Maquete do programa cães de caça.



Fonte: Documenta 10 (1997)⁵⁶.

Outra mostra relevante, a Documenta 11 teve como primeiro curador não europeu Okwui Enwezor, natural da Nigéria, e uma mostra de teor pós colonial e global. O curador trabalhou com temáticas com a premissa de "Arte é a produção de conhecimento", muitos dos trabalhos são de natureza documental, de temas que regem questões sociais de importância global, porém de maneiras diferentes, questionando as hierarquias e negação da legitimidade daquilo que é considerado estrangeiro fora do círculo europeu (DOCUMENTA 10, 1997).

⁵⁵ <https://universes.art/en/documenta/1997/lygia-clark-3>

⁵⁶ <https://universes.art/en/documenta/1997/helio-oiticica-1>

Figura 53 - Monumento Bataille de Thomas Hirschhorn.



Fonte: Documenta 11 (2002)⁵⁷.

O monumento Bataille, do artista Thomas Hirschhorn de 2002, foi construído com a ajuda de dos jovens de um bairro de habitação social em Kassel, e ressaltou uma experiência equilibrada entre várias questões como a questão do sucesso e fracasso, e o diálogo permanente entre a arte contemporânea e o seu acesso à classe baixa da sociedade.

A Documenta 14, última mostra em 2017, teve como curador Adam Szymczyk e assumiu o tema da descentralização e descolonização, e aconteceu em Kassel e Atenas sob o título *Aprendendo com Atenas*, todos os artistas deveriam expor nos dois lugares com trabalhos diferentes em cada mostra (DOCUMENTA 10, 1997).

Para o Curador e a sua equipe internacional, Atenas representava a desvantagem econômica em relação ao norte europeu, sendo vítima de uma atitude neocolonialismo e neoliberal marcada por um “estigma de crise humilhante”. As obras de Marta Minujin reconstróem com livros os pontos turísticos de Atenas (Figura 14) (Szymczyk na sua contribuição para o Leitor d14), agravada pela guerra na Síria.

⁵⁷ <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>

Figura 54 - Parthenos de livros, Marta Minují.



Fonte: Documenta 14 (2017)⁵⁸.

Os locais em Atenas concentraram-se o *Athens Conservatoire Odeion*, e no Museu Nacional de Arte Contemporânea EMST a Escola de Belas Artes de Atenas (ASFA), três edifícios do Museu Benaki privado, os Museus Arqueológico e Epigráfico, combinando lugares de arte contemporânea e pontos turísticos antigos.

As atrações principais foram o Partenon dos Livros de Maria Minujín, obra composta com 67 mil livros que formam alguns índices distribuídos aos visitantes, o Monumento de Olu Oguibe, *estranhos e Refugiados*, um obelisco com a inscrição "Eu era um estranho e você me acolheu

Figura 55 - Estanhos e refugiados, Oguibe, 2017.



Fonte: Documenta 14 (2017)⁵⁹.

Outra obra politicamente impactante foi *77sqm_9: 26min - Report* (2017) da Forensic Architecture, que analisa o assassinato de Halit Yozgat por um grupo neonazista *National Socialist Underground* num café em Kassel.

⁵⁸ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_14

⁵⁹ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_14

Figura 56 - Modelo análogo da obra *77sqm_9:26 min.*



Fonte: e-flux Architecture forense⁶⁰.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/146566/77sqm-9-26min/>. Acessado em 20 mai. 2021.

4 CURADORIAS E CURADORES: MEDIAÇÃO E MEDIADORES

Atualmente o termo curadoria está a ser usado de maneira ampla, e numa série de contextos, em referência em tudo, desde gravuras dos Velhos Mestres até numa loja de vinhos. Fato que muda a compreensão sobre a curadoria ao fomentar a ideia de que para ser curador é necessário apenas ser criativo, ou fazer escolhas estéticas de onde ir, o que vestir e onde comer (OBRIST, 2010).

Para Obrist (2010) é impossível negar a proliferação de dados brutos, reprodução de ideias e informações processadas, a inundação de objetos criados, obriga a escolher entre objetos já existentes ou criar objetos.

O objetivo da curadoria, para Obrist (2010), é sempre resistir a valores pré-definidos no âmbito artístico, para ele a ação de curar é como abrir uma caixa de ferramentas para se trabalhar o futuro.

As preocupações sobre as formas de curadoria e como os curadores elaboram os seus projetos, colocam em discussão a versatilidade associada à função do curador de arte; o que se percebe é a prática curatorial não está atrelada a conceitos já instituídos numa exposição, pois as bienais e documentas procuram a cada edição ter curadorias diversificadas, independente das edições anteriores (RUPP, 2014).

Para Paulo Herkenhoff⁶¹, o curador de arte pode prever certas propostas conceituais que relacionam aspectos visuais do espaço e das obras de uma exposição. “Ele acredita que, todo projeto curatorial é simultaneamente uma proclamação articulada de sentidos e uma revelação ao olhar de um discurso entre símbolos dispersos” (MORGADO, 2015, p. 46). Os princípios criativos das exposições ficaram sob olhares pragmáticos dos curadores, que se tornaram os verdadeiros intermédios entre a obra de arte e a sociedade.

Para Rupp (2015), há uma transição entre a curadoria tradicional, cuja preocupação era somente em acervos fixos, para uma curadoria contemporânea que legitima artistas e obras, tendo como mudança paradigmática a relação do próprio artista

⁶¹ “Para um dos principais curadores e críticos de arte brasileiros, Paulo Herkenhoff (apud Moura, 2010), criador da polêmica XXIV Bienal de São Paulo, organizada a partir da noção de antropofagia. (...) (MORGADO, 2015, p.46)

com a sua obra quando essa se encontra em um espaço expositivo. Para o curador, cabe a função de ser uma via de acesso entre a obra de arte e o público, tudo isto pensado numa visão ampliada sobre a disponibilidade e escolha das obras em uma exposição e sua acessibilidade para o público.

“A exposição arranca a obra do seu ninho, o ateliê” (HEGEWISCH, 2006, p. 186), perdendo o controle da sua obra e dando ao curador a função de mediador entre a obra e o público, até mesmo a escolha dos espaços arquitetônicos e a disposição dos objetos dentro de uma exposição não acontecem de forma neutra, há sempre uma intencionalidade que legitima as obras e todo conjunto de coleções a serem expostos para o público.

A mediação é uma via de mão dupla, e o curador de arte tem o árduo trabalho de inserir nas exposições de forma intencional seu discurso estético e suas posições na articulação de uma mostra de arte, as obras de arte são elementos que representem uma instituição, uma conjectura cultura e uma proposta subjetiva do próprio curador, seja acadêmica ou relacionada a várias categorias de políticas culturais

Para Bishop (2015), a Documenta 5, de Szeemann, foi acusada de não compreender as diferentes formas de certas práticas artísticas. A exposição, com o tema *Questions of Reality: The Image-World Today*, foi dividida em 15 sessões, e a realidade não fora apresentada somente através das obras de arte, mas sim num campo mais amplo, que englobava: obras de doentes mentais, imagens de ficção científica, propaganda política, objetos *kitsch* incluindo souvenir do Papa, insígnias militares, pôsteres do Che Guevara e Jimi Hendrix, broches etc. Havia ao lado pequenas mostras e três temáticas de arte contemporânea, sendo a mais enfática as Mitologias Individuais, que apresentavam 70 artistas, com trabalhos de performance, arte processual e instalação. Para Szeemann, está sessão condensava toda a ação artística nas suas formas mais crítica e políticas do campo cultural.

A Documenta 5 foi onde Szeemann expôs o seu objetivo de dar a criatividade um sentido mais amplo, sem o compromisso de ser legitimado pelas grandes instituições de arte.

4.1 CURADORES: A ESPINHOSA FIGURA DO CURADOR DE ARTE

Neste tópico da dissertação pretendemos observar as diversas funções atribuídas ao curador de arte, desde a consolidação da profissão na década de 1980 até a atualidade. A partir daí, discutiremos o conceito de curador de arte que se apresentada na literatura e

as perspectivas artísticas de curadores mais notórios da curadoria internacional e brasileira.

O historiador e curador de arte Oguibe (2004) afirma que a definição de curador mudou bastante entre o século XVIII e o século XX. Definido anteriormente como eruditos que cuidavam de tesouros do passado, sua função era montar, preservar e catalogar coleções. Eram vistos como guardiões intelectuais, defendiam uma ideia de que protegeriam os objetos expostos, de forma a entender que esses objetos educariam o seu público.

Para Rupp (2014), a figura do curador moderno passou a ser consolidada a partir da década de 1980. Antes disso, o curador era concebido como de uma figura burocrática no museu, executava uma função técnica, visto na maioria das vezes, como um especialista em história da arte ou guardião de uma coleção.

A ascensão da atividade curatorial decorreu em face do enfraquecimento da figura do crítico de arte, em detrimento da sua atuação como mediador entre a arte, público e a falta de espaços institucionais de discussões. O curador assim ascende em um espaço antes ocupado pelo crítico, um dos motivos é o advento de práticas artísticas não enquadráveis nos modelos tradicionais pintura e escultura, além da infinidade de suportes, técnicas e abordagens diversificadas do espaço arquitetônico das exposições, traziam juntamente inúmeros questionamentos nos campos sociais, culturais, econômicos e político (DALCOL, 2017).

A visão tradicional do curador é de um agente burocrata, cuja autoridade é institucionalizada pela entidade empregadora com responsabilidade de atender as exigências dos grupos e instituições financiadoras como museus, galerias, coleções. Quanto maior a instituição mais visível será a visibilidade e legitimação das obras e artistas patrocinados (OGUIBE, 2004).

Oguibe (2004) afirma que, na última década, a curadoria tem tido cada vez mais definida a função de selecionar e ordenar objetos de maneira cada vez mais diferenciada, desde a escolha de músicas até a escolha de móveis dentro de uma exposição, que seria a indicação de uma função menos rigorosa e mais difusa que no passado.

Para o mesmo autor, a figura do curador de arte mostrou-se ser relevante e essencial para uma exposição na segunda metade do século XX, diferentemente dos acadêmicos e críticos de arte, o curador foi quem melhor definiu a natureza e direção artística na arte contemporânea.

No Brasil, onde a figura do curador é nova, até o momento cursos de curadoria estão atrelados às áreas de arte e museologia, assim como acontece na maioria dos países. A profissão acaba sendo aprendida pela experiência na função. Outra dificuldade encontrada é a indefinição do campo de trabalho, há uma grande flexibilidade nas funções do curador dentro das instituições, podendo ser pesquisador e crítico em artes ou profissional independente de outras áreas como historiador, museólogo, artista e outros (RUPP, 2014).

No entanto, ainda hoje, os curadores possuem uma formação diversificada e relacionada a várias áreas de conhecimentos que vai desde as graduações a especializações e pós-graduações no campo artístico.

Novos programas e formações em estudos curatoriais continuam a ganhar terreno, e o discurso formal acerca da prática curatorial somente se intensificou- Muitos dizem que isso só serviu para criar um metadiscurso opaco, útil apenas para que eles, inseridos no campo altamente especializado da curadoria de arte contemporânea. Ter formação em história da arte é com frequência um requerimento para se tornar curador de um museu, mas essa *expertise* pode não vir na forma de um diploma de doutorado (HOFFMANN, 2017, p. 16).

Atualmente, o curador é uma profissão em ascensão, desde o aumento crescente das megaexposições de arte como as bienais, documentas, eventos que necessitam de um número considerável de profissionais habilitados para o desenvolvimento dos projetos curatoriais.

Algumas entrevistas realizadas por Hans Ulrich Obrist (2010) dão uma ideia bem clara do que é a curadoria para alguns dos curadores globais que mudaram as práticas de curatorias no circuito internacional da arte.

O curador estadunidense Walter Hopps é visto como um empreendedor cultural, responsável por curatorias relevantes nos Estados Unidos, como diretor do Museu de Arte de Pasadena, a primeira exposição de art pop e de Duchamp, para ele, o curador de arte está representado pela figura de um regente que se esforça para manter sintonia e harmonia em obras isoladas, seu princípio básico da curadoria baseado em Duchamp, elege uma prática curatorial que "na organização de uma exposição as obras não podem ficar no meio do caminho" (OBRIST, 2010).

Outro curador relevante, Pontús Hultén, um dos fundadores do Centre Georges Pompidou, em Paris, elaborou em grande escala exposições que mudaram a história da arte nas grandes capitais culturais através de um circuito de exposições, Paris- Berlim e

Paris-Moscú e Paris-Paris. O princípio de curadoria, baseado em vários suportes artísticos, além dos tradicionais, incorporava nas suas mostras filmes, cartazes e documentos, modelos que refletiam as suas concepções polivalentes e interdisciplinares, e sobre a reconstrução de espaços expositivos.

Para o curador Harald Szeemann, a sua metodologia de trabalho curatorial se baseava em duas abordagens, informação-seletiva ou seleção informativa, numa exposição o curador considerava não só o conhecimento, mas a sua disseminação.

Harald Szeemann é visto como um dos primeiros curadores algo relevante, que objetivava uma transformação. Independentemente, a sua prática se divide sobre o cuidado e o poder, o primeiro relacionado ao termo inglês "*curator*" inerente entre o cuidar e o poder de controlar as coisas, objetos e locais. Assim como Walter Hopps, Szeemann entendia a curadoria como um projeto que procurou mudar as dinâmicas da curadoria institucional, transformando-a num engajamento com os artistas com as suas obras, do que com as instituições (RICHTER, 2017).

Szeemann mudou o paradigma do curador institucional para o curador autoral, movido pelas mudanças que o sistema de arte sofreu, com a inserção de novos suportes, objetos e atividades nas práticas artísticas contemporâneas, como as performances e instalações outras multimídias utilizadas pelos artistas em suas criações.

Nessas condições que Harold Szeemann começa a sua atividade curatorial, visto como um dos primeiros curadores independentes, ele se apropria das noções de poder e cuidado, tal como dito anteriormente, para fundamentar a sua prática. Tal como Walter Hopps, Szeemann entendia a prática curatorial como um projeto mais implicado do que apenas apresentar obras em uma instituição. Ambos os curadores moldaram uma geração de outros curadores, sempre com o desejo de mudar as dinâmicas da curadoria institucional e salientar o engajamento de artistas com as suas obras (BISHOP, 2015).

Seth Siegelaub é um curador e organizador de exposição independente, e sua proposta curatorial é a de nunca repetir um projeto, as suas exposições exploravam a arte conceitual, foi responsável por grandes inovações no contexto artístico internacional, evitando a repetição de projetos.

Siegelaub tem um projeto de modificar e esclarecer o papel de curador que é visto como uma autoridade que recompensa o gênero artístico, poderia ser um elaborador de catálogos ou escritor, ou até mesmo ter desenvolvido um grande acervo de obras artísticas, nunca teve uma formação clara. Mas tinha poder de selecionar obras e artistas.

Segundo o curador, o maior problema da área de curadoria e ter consciência do papel real do curador, como um agente no processo de escolhas e que influencia no que estaria na exposição, tomar consciência das suas ações, olhar a arte e tornar visíveis as decisões subjetivas, muitas vezes oculta nas mostras.

Há de entender o que o curador faz para compreender, em parte, aquilo que se vê em uma exposição. Por que um artista tem três salas e outros, uma, por que um está na capa do catálogo e outro não? Você tem e analisar todas as decisões que criam o contexto da experiência artística, tendo visto quando fazendo exposições, como “consumidor”, mas também como produtor”. (OBRIST, 2010, p. 164)

. O brasileiro Walter Zanini, também entrevistado por Obrist (2010), foi diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e curador das Bienais 16.^a e 17.^a, começou a trabalhar durante o período da ditadura militar, com exposições com jovens artistas em exposições temporárias no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC), a mostra anual Jovem Arte Contemporânea na década de 1960. Devido ao período histórico turbulento, em plena ditadura militar no país, as mostras sofreram com a repressão, mas continuaram a ser um reduto de resistência

No MAC as exposições continuaram durante esse período, novas experiências em arte foram mantidas e o conceitualismo estava se espalhando rapidamente em todos os contextos artísticos. A arte postal desenvolvida no laboratório destas mostras teve grande participação posteriormente na Bienal de São Paulo de 1981.

Zanini teve como inspiração a Documenta de Kassel, quando rompeu com o espaço estabelecido para a exposição na Bienal de São Paulo, ao criar uma equipe de curadores e retiraram os espaços compartimentados por países, a ideia foi trabalhar com as linguagens artísticas atuais, mas definindo algumas referências culturais e históricas.

Para o curador, a escassez crônica de recursos, a instituição e a complexidade de tais tarefas na época, o impediram de realizar muitos outros projetos, mas sente que conseguiu dentro deste contexto, exemplos de experimentações e investigações significativas nos novos territórios de arte no Brasil

4.2 CURADOR *FREELANCER*

A complexidade crescente da função do curador de arte corresponde a diversificação das categorias de curadorias é a atribuição de inúmeras habilidades e funções ao curador de arte na realização de cada exposição; características que são

exigidas conforme a instituição empregadora, o que implicam estratégias e direcionamentos de diferentes práticas artísticas e manifestações culturais (OGUIBE, 2004).

Szeemann redefiniu a função de curador, tornando-se curador independente ao criar a *Agency for spiritual guest labor* que desenvolvia exposições por contratos.

Para Hoffmann (2017), a função do curador vai além da organicidade de uma exposição, aspectos requeridos pelas instituições acabam por atribuí-lhes tarefas de ordem prática em relação a elementos menos importantes dentro de espaços expositivos, porém relevante para o tipo de evento e público que irão frequentar determinado evento.

Entretanto, a expansão do trabalho artístico se encontra atrelado a projetos institucionalizados como as grandes bienais e trienais internacionais para globalização da arte. As funções do curador estão redefinidas pelas mudanças no contexto da arte contemporânea, a poucas décadas a profissão era exercida por diretores, críticos e historiadores de arte, hoje a sua função está relacionada a meios de colaboração e facilitação para a recepção estética nas exposições pelos visitantes, o seu trabalho consiste em ser “catalizador e possibilitador da arte contemporânea” (OGUIBE, 2004, p. 17).

A compreensão dessas circunstâncias deve inspirar o curador em direções à consciência clara e dedicada de sua posição e de sua missão junto ao processo criativo, de modo que a curadoria não seja vista como um fardo, mas como contribuição positiva ao processo (OGUIBE, 2004, p.17).

As especificações da profissão mudaram de qualificação acadêmica e erudita para habilidades muitas vezes direcionadas à gestão empresarial, porém na arte contemporânea, o curador tornou-se um trabalho de habilidades diversificadas e flexíveis, pois novas áreas e espaços artísticos surgiram, muitos optam ou começam como curador independente ou *freelancer* (OBRIST, 2010).

Para Oguibe (2004), o modelo de curador *connaisseur* ou *freelancer*, não possui vínculo institucional e trabalha no desenvolvimento de projetos do seu interesse pessoal, o que muitas vezes o direciona a sua procura para artistas e obras com pouca visibilidade no campo formal das artes, buscando encontrar neles características peculiares e distintas das formas de arte tradicionais.

O curador passa a ser um descobridor de novos estilos artísticos e muitas vezes conseguiram de redefinir muitos aspectos da arte contemporânea.

Como já disse, o objetivo do curador *connaisseur* é definir-se como diferente dos outros, mas ainda tentar não somente ampliar, mas redefinir a direção do gosto. O curador *connaisseur* compreende como responsabilidade sua gerar conhecimento sobre os trabalhos e artistas favorecidos, e causar em termos de gosto – de que ao menos indicam a última e certa direção da cultura. Seu chamado curatorial visa, portanto, apresentar as joias ocultas de suas descobertas e garantir que serão apreciadas, consumidas e elevadas aos padrões culturais da época, mas não sem passar pelo prisma do entendimento de gosto do descobridor (OGUIBE, 2004, p.11).

Muitas vezes, este tipo de curadoria busca redefinir padrões e gerar novos conhecimentos no contexto artístico e ao mesmo tempo dar visibilidade aos artistas e obras de maneira que sejam apreciados e elevados a padrões culturais que os legitime.

Para o curador Szeemann, em entrevistas com Obrist (2010), afirma que a função do curador independente tem um equilíbrio frágil, cujo trabalho muitas vezes fica atrelado a situações financeiras; o curador fica entre participar de exposição, embora não tenha dinheiro para ser pago, e outras que irá receber pagamentos. E relativo, pois o curador assume responsabilidades com a instituições nas quais assinam contrato.

4.3 A CULTURA E A CURADORIA

As exposições analisadas na dissertação passam por processos em que o conceito de arte sofreu mudanças de paradigmas, conforme as mudanças políticas, sociais, econômicas que aconteceram em cada momento histórico. Nota-se, porém, que as mudanças sobre qual objeto e atividade que eram considerados arte ou não arte, e quem os legitima.

A mudança do moderno para o contemporâneo trouxe muitas inovações nas exposições de arte, surgimento de movimentos de arte que se utilizaram de outros suportes ou atividades, como as instalações, performances e o uso de objetos do cotidiano, e diversas categorias de multimídias que foram legitimadas pelo circuito de arte contemporânea.

As várias categorias de arte sofreram processos relevantes com o passar do tempo, o que incluem na nossa análise o papel da cultura e transformações sociais que consequentemente modificaram os cânones da arte, em movimento constante de artificação e desartificação dos objetos e atividades culturais.

Shapiro (2007) define a artificação como a transformação da não arte em arte, e elenca uma série de fatores que contribuíram para um aumento cada vez mais significativo desse processo atualmente, como: o aumento geral nas sociedades ocidentais da atividade artística; a Mudança de cânone, a valorização, o ideal do trabalho artístico em ser

autônomo; expressivo exigente, e fonte de realização pessoal; a mudança do modelo vigente que passa ser a intelectualização das operações de produção é crescente; e as formas de exercício da autoridade que se distanciaram da subordinação hierárquica.

Para a autora a artificação é o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não eram considerados arte. Trata-se de requalificar as coisas e de enobrecê-las, no seguinte processo de categorização: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação em criação e os observadores em público.

As renomeações ligadas à artificação indicam também mudanças concretas, como: a mudança do conteúdo e da forma de uma atividade, a transformação das qualidades físicas das pessoas; a reconstrução das coisas; a importação de novos objetos e a reestruturação dos dispositivos organizacionais.

Trata-se, pois, de outra coisa, diferente de uma simples legitimação. O conjunto desses processos – materiais e imateriais – conduz ao deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, bem como à construção de novos mundos sociais, povoados por entidades inéditas, cada vez mais numerosas. A arte não é somente um “corpus” de objetos definidos por instituição e disciplinas consagradas, mas também resultado destes processos sociais.

A categoria de arte construída e estabelecida na Europa Ocidental data entre os séculos XVII e XIX, e a criação de uma instituição reguladora, a Academia, que regulamentava o “corpus” de obras e de carreiras canônicas, estabelecendo assim, uma barreira entre os que eram considerados artista dos artesãos e amantes da arte.

Outro processo delimitante na constituição da categoria de arte foram as transformações sociais que desfizeram a relação da aristocracia com os artistas,

Desta forma, foi permitido uma construção de mercado, de um público e uma estética; e as instâncias de regulamentação e reconhecimento multiplicaram.

Há um aumento no número de artistas reconhecidos por estes novos cânones de arte, são grupos marginalizados que acedem por intermédio da arte, assim como grupos sociais antes colonizados, minorias étnicas e outros grupos sociais minoritários.

A diversidade social das pessoas envolvidas nos processos de artificação, também vem aumentando, fato que intensifica os interesses e multiplica as diversas categorias de recursos, redes de interconhecimento e visões de mundo que se mobilizam, tornando-se assim movimentos inéditos no mundo da arte

Shapiro destaca um segundo ponto: quando a arte passou a ser colocada como atividade e não mais objeto, transformações como "virada pós-moderna" depois de 1960 com a banalização das performances; as transformações globais das concepções da pessoa nas sociedades; convergindo com as propostas de que todos os indivíduos possuem uma autenticidade profunda e legítima.

A arte assim, torna-se uma expressão do eu profundo no espaço público, com a identificação coletiva e individual

A autora cita dois paradigmas principais para a indeterminação de fronteiras para arte: a democracia cultural e democratização cultural, o primeiro é antropológico, isto é, a arte como expressão de grupos ou indivíduos sociais e situados espacialmente, baseado nas transgressões de fronteiras, autenticidade artísticas do indivíduo ou pessoa, seria democracia cultural (FRANÇA).

O segundo paradigma da conversão à "boa" cultura (PASSERON, 1990), é definição de arte como um "corpus" de obras históricas de valor universal, necessário dar acesso sempre a mais pessoas a esse conhecimento, porém faz-se necessário a manutenção das fronteiras para preservação da integridade do 'corpus' artístico e dos valores de solidariedade e que ele exprime, a democratização cultural" (FRANÇA).

As duas concepções são projetos políticos, com a participação do estado ou não, a artificação acontece pela exaltação pública de um novo modelo de arte e enriquecimento do "corpus" de obras.

Os processos curatoriais passaram por mudanças significativas desde as primeiras exposições, muitas curadorias tornaram-se precursoras de nas transformações dos cânones de arte, a dissertação mostrou muitos exemplos de curadores de curadorias que mudaram o modo de elaborar a exposição e os tipos de novos de objetos e atividades artísticas.

As curadorias das bienais nacionais e internacionais, e documentas, já a algumas décadas procura apresentar um repertório de obras contemporâneas de caráter universal e colocado à disposição de todos. Este tipo de democracia cultural tem como função o enriquecimento do "corpus" das obras e a democratização de torná-los acessíveis

Há a necessidade de multiplicar as pesquisas empíricas sobre os processos de artificação, para melhor compreendê-lo, pois, tanto a extensão quanto a instituição da cultura poderá ser analisada como uma ciência que intensifica a produção de signos identitários coletivos e individuais, em decorrências das mudanças socioeconômicas que desestabilizam as identidades tradicionais nos núcleos da família, no mundo do trabalho,

e no domínio das crenças e dos laços comunitários que perdem autonomia e força a favor das relações societárias.

Desta forma, a arte e a cultura surgem como atividades de compensação, tornando-se responsáveis na constituição e restauração de uma comunidade ou identidade individual.

A sociologia da Arte tem como um tema relevante o modo e categorias de arte que as pessoas gostam. A metodologia adota é inicialmente a observação sobre o que as pessoas fazem, como fazem, quais as suas interações com objetos culturais, locais e as regras que seguem, para entender as interligações e simbologias material e contextual daquilo que consideram arte.

Para Shapiro e Heinich (2013), a artificação dá-se por um processo das dinâmicas sociais em meio ao um contexto de conflitos onde surgem novos objetos e práticas que transformam as instituições e mudam os paradigmas dos seus cânones.

Para entender esse processo as autoras, deve a pesquisa tenha uma observação metódica, descritiva e pragmática, mapeando processos pelos quais os objetos, formas e práticas são determinados como arte, e em quais circunstâncias em que ela ocorre.

Há uma evolução constante nas interações dentre grupos sociais, e a artificação ocorre constantemente, nos diversos segmentos artísticos. Para a realização de pesquisas relevantes sobre este tema, é necessário, realizar pesquisas e analisar dados e entender as suas limitações, acumulando, desta forma, dados empíricos.

A interdisciplinaridade e as mudanças constantes no campo da arte são propostas que as bienais, documentas e demais exposições temporárias tentam subverter e trazer inovações a cada uma das suas edições internacionais.

4.4 RELAÇÃO ENTRE ARTISTA E CURADORES E AS SUAS MEDIAÇÕES

A relação entre os curadores tende a ser colaborativa e até, muitas vezes de respeito e afetividades. Porém, questões sobre a competição pela autoria, procedimentos de auto-organização artística.

Dorothee Richter (2017) analisou algumas questões com exemplos históricos, como a fotografia de Harald Szeemann na Documenta 5.

Figura 57 - Fotografia de Szeemann na Documenta 5



Fonte: Revista Oncurating

Uma imagem que o consagrou como um curador autoral e autônomo, pela primeira vez em uma Documenta, um curador sozinho, definiu o tema e escolheu os artistas que participariam da mostra, *Mitologias Individuais: Questionando a Realidade -Mundos e Imagens*, a fotografia revela uma figura do elenco que se sobressai a um grupo de pessoas.

A hierarquia tornou-se um objeto de discussão sobre a curadoria e os curadores, ambos atuam como produtores culturais envolvidos em processos de significações, porém, apesar da posição em forma de poder que artistas e curadores estão envolvidos, é certo que somente o compartilhamento de interesses entre eles e as articulações políticas e estratégias conjuntas tendem a colocar em segundo plano os arranjos hierárquicos dentro da organização das exposições.

Artistas e curadores tornam-se colaboradores, mesmo porque artistas e curadores não são funções que podem ser definidas em todos os casos, mesmo porque são protagonistas da mesma construção cultural, muitos curadores se consideram inicialmente artistas, enquanto outros a prática artística é a própria curadoria.

Harald Szeemann parecia compartilhar a energia, a sensibilidade e a vitalidade das obras de arte e traduzi-las em formas e conceitos, tornando-se um curador intérprete das necessidades dos artistas contemporâneos. Ele declarou que os vínculos de amizade que mantivera com os artistas era o que permitia construir comunidades artísticas pela troca promovida pela generosidade das pessoas.

A exposição que lhe deu maior notoriedade, também foi a que lhe rendeu duras críticas, e foi responsável pelo pedido de demissão como diretor do *Kunsthalle*.

Viva na sua cabeça. Quando as atitudes tomam forma, foi a exposição que solidificou a carreira de Szeemann, tornou-se uma exposição essencial para a sua carreira,

um processo curatorial que seguem uma ordem, conceitos-processos-situações e informação (SZEEMANN, 2018).

Szeemann criou pontos dos artistas com as instituições, e assume o papel de mediador no circuito artístico, propôs sempre trabalhar com novos artistas que mais tarde, tornaram-se grandes nomes internacionais. As suas exposições transformavam-se inicialmente em grandes laboratórios de experimentação, e abriu novos caminhos e perfis profissionais para a profissão de curador.

O curador brasileiro Walter Zanini teve uma maneira de curar bem próxima de Szeemann. A prática curatorial é um processo que se reinventa em cada mostra em conjunto com os artistas e demais produtores culturais envolvidos em novos projetos, objetivando a produção de determinados conhecimentos nas esferas, culturais e artísticas, sejam elas locais ou internacionais (FREIRE, 2019).

Atualmente os processos de curadorias vivem em redes de trocas, cada exposição vem sendo reconfigurada por diversos processos mediáticos devido à tecnologia digital, uma exposição pode percorrer o mundo todo de forma digital e muitas vezes gratuitas.

Um dos grandes nomes da curadoria e crítico de arte, o Professor Walter Zanini, responsável por exposições nas Bienais de São Paulo, revolucionou o conceito de curadoria no Brasil. Sempre disposto a experimentações artistas, o curador criava uma plataforma colaborativa e internacional nas suas curadorias (FREIRE, 2019).

Walter Zanini incentivava a experimentações de vários recursos tecnológicos nas exposições, transformadas numa enorme plataforma de trocas entre os artistas para troca de projetos e informações.

O programa de exposições de Zanini, a partir dos anos 1970, procurou dar projeção aos artistas e não somente ao objeto de arte, assim, o artista e o público tornam-se sujeitos correlacionados papéis que se misturavam na concepção da exposição, tornando o gesto artístico algo recíproco e cotidiano (FREIRE, 2019).

Zanini, como curador geral da Bienal de São Paulo, tentou implementar uma ação coletiva e propôs um tipo de Associação Internacionais, um projeto que objetivou a realização de reuniões no início dos anos 1980. Nesse projeto, em 1981, Zanini conseguiu reunir, os curadores gerais e representantes oficiais da Bienal de Paris, George Boudaille; Bienal de Veneza Luigi Carluccio; Bienal de Sidney, Berenice Murphy; organizador da Documenta 7 de Kassel, Rudi Fuchs e da Bienal de Medellin, Oscar Mejia. (FREIRE, 2019).

Essa comissão objetivava estabelecer uma ligação entre as grandes organizações internacionais de arte, de maneira a estabelecer um diálogo constante com o objetivo de criar bases de uma associação internacional. Porém, esse esforço, atualmente, de forma a reestabelecer a solidariedade em escala mundial, seguiu interesses diferentes daqueles propostos para Zanini.

De acordo com Freire, as Bienais vêm de multiplicando ao redor do mundo, assumindo a lógica de uma cidade-evento e reservada pela indústria do turismo, ainda permanecendo sem conexão entre si. Porém continuam com o objetivo de buscar uma arte cosmopolita, com curadorias e curadores globais, porém ainda há apesar de serem eventos globais, uma certa uniformidade (FREIRE, 2019).

5 BREVE HISTÓRICO DAS BIENAS DE ARTE DE SÃO PAULO

A Bienal Internacional de Arte de São Paulo é a maior exposição de arte contemporânea que acontece na América Latina, dado sua relevância no contexto artístico internacional, a historiografia de suas exposições mais importantes são analisadas nessa seção. Suas exposições influenciaram e foram influenciadas por outras grandes exposições de arte mundiais, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel.

5.1 AS PRIMEIRAS BIENAS DE ARTE DE SÃO PAULO

A Bienal Arte de São Paulo é uma das maiores e mais antigas exposições temporárias de arte, juntamente com a Bienal de Veneza (1895) e a Documenta de Kassel (1955), duas mostras que influenciaram a criação e as dinâmicas construídas pelos curadores em cada edição.

Criada pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho (1892-1977), Ciccillo Matarazzo, em 1951, a Bienal foi a primeira mostra de arte moderna da América Latina, com objetivo de impulsionar a arte moderna e dar a legitimidade de um evento internacional realizado no país, retirando o Brasil do ostracismo no âmbito artístico (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Para os mesmos autores, a origem da Bienal de São Paulo articulou-se com duas outras inaugurações anteriores, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Masp (1947), e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM (1949), ambos financiados por Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand (1892-1968). O surgimento desses dois museus veio reconfigurar o contexto artístico do país, e colocou a arte moderna brasileira no circuito internacional.

Para Alambert e Canhête (2004), a Bienal teve impacto decisivo na história da arte brasileira. O Projeto Bienal foi se reinventando com o passar do tempo e acompanhando as mudanças artísticas, culturais, sociais, políticas, ressurgindo a cada crise e sempre com a proposta de inovar a cada edição, despertando desta forma, novos questionamentos, polêmicas e traçando um parâmetro definido entre a arte revolucionária e a tradicional.

A primeira Bienal trouxe pela primeira vez no país as obras de Pablo Picasso (1881-1959), René Magritte (1898-1967), George Groz (1893-1959), além dos Brasileiros Victor Brecheret (1894-1955), Lasar Segall (1891) e outros artistas. A premiação instituída a cada edição ficou com escultura “Unidade Tripartida” de Max Bill (1908-1940) e a “Formas” de Ivan Serpa (1923-1973) (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Figura 58 - Bienal de Arte de São Paulo, 1951.



Fonte: Retirada do site da Fundação Bienal (2020)⁶².

A história sobre a Bienal de São Paulo é caracterizada por avanços e retrocessos, em uma teia de polêmicas que a torna um patrimônio, as pesquisas feitas por Alambert e Canhête, resgatam as concepções de arte do crítico Mário Pedrosa (1901-1980) sobre a história da Bienal norteando-a nos três eixos: o primeiro em sobre a Semana de Arte Moderna de 22, o segundo na era dos museus e o terceiro com as bienais, essas classificações serão analisadas com mais profundidade ao decorrer da pesquisa.

O primeiro eixo, sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, trouxe uma revelação no contexto artístico do país, onde os artistas romperam com as estruturas paradigmáticas tradicionais princípios artísticos e literários da época, sendo influenciados pelos movimentos artísticos: Cubismo, Surrealismo e Abstracionismo associados às várias leituras artísticas da cultura brasileira (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

⁶² Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposições/1bienal/fotos/3812>>. Acessado em 16 out.2019.

O Museu Municipal de São Paulo transformou-se em palco de experimentações artísticas que mudaram os paradigmas artísticos com o objetivo de fugir dos modelos europeus e proporcionar ao público uma arte genuinamente brasileira.

As mudanças geradas pela Semana de 22 não foram somente nas artes plásticas, outros campos como Arquitetura e a Museologia foram fortemente influenciados por novas tendências e muitos projetos tradicionais substituídos por estruturas modernas.

A reorganização da modernidade, depois da década de 1930, introduziu em São Paulo uma nova arquitetura. O país, assim, passa a ter projetos ultramodernos, principalmente em termos arquitetônicos. Para o crítico de arte Mario Pedrosa a criação da Bienal de Arte de São Paulo em 1951 objetivou ampliar os parâmetros artísticos nacionais.

O modelo da bienal seguiu os modelos da Bienal de Veneza por décadas, as influências resultaram em uma mostra de caráter internacional, inserindo-o nos grandes movimentos artísticos mundiais da época.

Em 1953, 2ª Bienal de São Paulo teve como curador Mario Pedrosa a sua direção de arte consagrou o evento como um dos maiores eventos de arte moderna na América latina. A exposição de obras como “Guernica” de Pablo Picasso (1881-1973) e outros expoentes do cubismo, futurismo e neoplasticismo, assim como as mostras de Mondrian (1872-1955), Klee (1879-1940), Munch (1863-1944) e outros (DALCOL, 2017).

Figura 59 - Segunda Bienal de Arte de São Paulo, 1953.



Fonte: Retirado do site da Fundação Bienal ⁶³.

O mesmo curador também foi responsável pela 6ª. Bienal de São Paulo, inaugurada em 1961, com a participação de 243 artistas brasileiros e 754 estrangeiros. A

⁶³ Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal/fotos/3820>>. Acessado em 10 dez. 2019.

mostra da arte aborígine australiana, reproduções dos afrescos indianos e outras mostras de arte antiga de outros países (DALCOL, 2017).

Embora a 6ª Bienal tenha demonstrado um caráter museológico e histórico para muitos críticos de arte, para Dalcol (2017), Mario Pedrosa procurou romper com o eurocentrismo ao buscar as participações de países orientais como a Hungria, Bulgária, antiga União Soviética e Romênia, além de obras do mexicano José Clemente Orozco (1883-1949) e do alemão Kurt Schwitters (1887-1948).

Figura 60 - 6a. Bienal de Arte de São Paulo.



Fonte: Retirado do site da Fundação Bienal (2020)⁶⁴.

Apesar das críticas da época e as avaliações negativas da 6ª Bienal, ser considerada um retrocesso aos movimentos vanguardistas e atualizantes, características marcantes da trajetória curatorial e Mario Pedrosa. Mas para o curador e crítico de arte as suas escolhas para a mostra basearam-se em diferentes conectividades da arte moderna com as culturas das artes primeiras:

[...] própria expansão imperialista que se inicia pelo fim do século vai abrir à arte ocidental o contato com as culturas dos povos primitivos, anda em estágios tribais, comunitários ou pré-capitalistas. Desse contato é que, se não nasce, desenvolve-se o que é a “arte moderna” (PEDROSA, 1995, p. 255).

64

Disponível

em:

<http://www.bienal.org.br/exposicoes/6bienal#:~:text=6%C2%AA%20Bienal%20de%20S%C3%A3o%20Paulo%202D%20Bienal%20de%20S%C3%A3o%20Paulo&text=Ciccillo%20Matarazzo%20deixa%20de%20ser,dos%20Bichos%20de%20Lygia%20Clark>. Acessado em 10 dez. 2019.

Dalcol (2017) busca refletir sobre o caráter universalizante das exposições feitas por Mário Pedrosa, para o autor o modelo proposto pelo curador fugia a cultura europeia e objetivava uma concepção ampliada e global da arte.

Durante o período da ditadura militar no país (1964-1985), a Fundação Bienal de São Paulo sofreu um declínio em quase uma década. Ao longo da década de 1970 toda a documentação sobre este período histórico praticamente tornou-se inexistente, muito pouco foi preservado nos acervos da instituição (ZAGO, 2011).

Desde o início da ditadura militar as instituições de arte e artistas sofreram várias retaliações e tiveram suas obras censuradas ao serem apresentadas em públicos e até mesmo antes de quaisquer suas apresentações. Após o Ato Institucional número 5 (AI-5) em dezembro de 1968, 80% dos artistas nacionais e internacionais recusaram-se a participar da 10ª Bienal de Arte de 1969, como uma forma de protesto contra o regime ditatorial do governo (ZAGO, 2011).

A 10ª Bienal ficou conhecida como “Bienal do Boicote” devido ao cancelamento da participação de muitos países no evento, uma ala inteira da mostra ficou vazia, como protesto dos artistas e de muitos países contra a censura e a violência das ditaduras governamentais que assolariam muitos países da América Latina, entre eles o Brasil (ZAGO, 2011).

Muitos cartunistas da época driblaram a censura para denunciar o boicote a Bienal de 1969.

Figura 61 - Cartum de Messias, A Gazeta, 1969.



Fonte: Retirado do site Fundação Bienal (2013)⁶⁵.

⁶⁵ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/537>. Acessado em: 22 jun. 2020.

Figura 62 - *Tapetes de Ovos*, Herbert Distel.



Fonte: Retirada do site Fundação Bienal (2013)⁶⁶.

O período de ditadura vivido no Brasil e na América Latina, segundo Freire (2015) deixou uma incógnita grande em muitas informações sobre a época, principalmente no campo artístico, pois a ordem era apagar os rastros da violência e repressão existentes nesses regimes ditatoriais.

Nos anos 1970, apesar da grande repressão política, havia uma efervescência de proposições desenvolvidas pelos artistas. O Prof. Walter Zanini, como diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, acolheu diversos artistas e projetos conceituais, fato que tornou o museu um relevante polo de difusão para a arte nacional e internacional (FREIRE, 2019).

Para a mesma autora, a arte conceitual, apesar conturbado período dos anos 1970, deu a ascensão a participação dos artistas latino-americanos, sempre excluídos do centro hegemônico de circulação de informações artísticas, antes dominados pela Europa e os Estados Unidos.

Outra exposição que ficou na história das bienais brasileiras foi a XVI Bienal realizada em 1981, o curador e professor universitário Walter Zanini produziu um trabalho relevante na curadoria da Bienal em relação às anteriores.

⁶⁶ Disponível em: < <http://www.bienal.org.br/exposicoes/10bienal/fotos/3901>>. Acessado em 22 jun. 2020.

Walter Zanini inspirado na Documenta de Kassel propôs organiza as obras de arte de acordo com suas linguagens e técnicas e não mais como era feito, por países, uma ideia que causou na época divergências, mas tornou-se um marco na curadoria das bienais.

O modelo curatorial de Zanini estabeleceu-se em três núcleos:

O primeiro reuniu obras com representativas contemporâneas e se subdividia em outros três, um com obras representativas contemporâneas e se subdividia em outros três: um com obras em xeros, performance, videoarte, livros de artistas e instalações. Aliás pela primeira vez a Bienal providenciou equipamentos para exibição de vídeos, finalmente redimindo-se da resistência que vinha demonstrando desde 1973 em viabilizar esse meio de expressão. O segundo núcleo trazia obras que exploravam meios tradicionais: e o terceiro, salas de Arte Postal, (que apresentou o conceitualismo da mail-art de 220 artistas, sob a assistência curatorial do artista Júlio Plaza) e a Arte Incomum (termo para designar a art-brut, na seção organizada por Victor Musgrave e Annateresa Fabris (ALAMBERT; CANHÊTE ,2004 p. 162).

A trajetória de Walter Zanini na curadoria começa na administração do Museu de Arte Contemporâneas da USP, onde foi diretor por quase uma década. Já nesta época, defendia ações inovadoras e experimentais dentro do espaço institucional, abrindo espaço para novos artistas e criando ambientes expositivos. Como curador da 16ª Bienal de São Paulo, propôs uma coletânea de obras dos mais variados suportes, desde instalação até vídeos e outras formas tecnológicas da época que aproximassem o público de exposições no formato da Bienal.

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

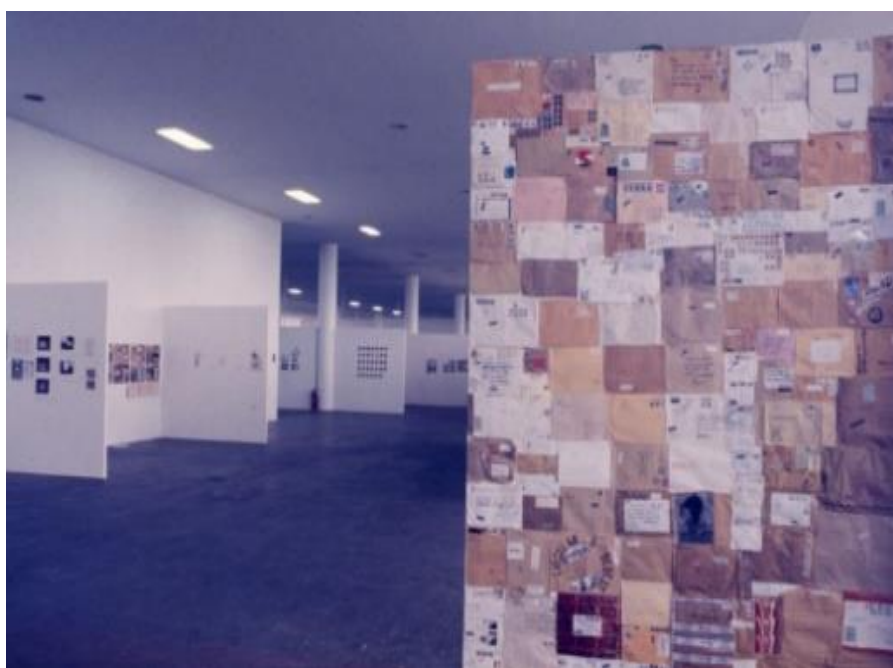
A exposições de Zanini no MAC tiveram uma intensa interatividade com o público, as obras de arte da exposição poderiam ser manipuladas de diferentes formas. Sua contribuição foi relevante para a Arte Contemporânea brasileira, pelas mudanças relevantes no início da curadoria em arte contemporânea no Brasil, para ele “museu que se organiza tendo em vista sua participação diretamente ativa no ato criador” (ZANINI, 2010, p. 59).

A arte postal (Figura 62), exposta na Bienal por Zanini, classificando-a como representação de uma poética em substituição a estruturas internacionais. Para Cristina Freire (2019), uma das características centrais da sociedade pós-industrial, o descarte dos objetos logo a após a informação ser consumida.

Aliás, a palavra “informação” remete a uma pluralidade de sentidos: físicos, biológicos, técnicos, políticos e simbólicos. Na arte contemporânea, o estatuto da obra de arte como documento, isto é; como testemunho, torna central o valor informacional e critérios como originalidade e autenticidade perdem lugar. (FREIRE, 2019, p. 101).

Foi através das fotografias onde o Brasil e outros Pontos da América latina, tornou-se um ponto de encontro seguro para um intenso fluxo de informações e experiências nos anos 1970, visto que, qualquer pessoa poria ter um laboratório em casa e enviar fotografia pelo correio para mundo inteiro.

Figura 63 - Bienal XVI Seguimentos Postais



Fonte: Retirada do site da Fundação Bienal (2020)⁶⁷.

Segundo a mesma autora, a reprodução fotográfica tornava a circulação das fotografias, tornavam-se objetos táteis, e sobretudo formavam arquivos físicos que

⁶⁷ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/16bienal/fotos/3934>. Acessado em 03 jun. 2020.

migravam para o mundo inteiro, com o objetivo de circularem não oficialmente, pelas margens do sistema, passando de mão em mão.

Desde a sua fundação, a Bienal de São Paulo procurou trabalhar com novas experimentações artísticas, em meio a crises no contexto artístico que oscilavam entre uma mostra panoramicamente historicista e a arte de vanguarda como as obras de Cildo Meireles (Figura 63), algumas mostras foram muito mal-recebidas pelos críticos e pelo público. Porém, o caráter de inovação sempre foi a política adotada desde o princípio até a atualidade.

Figura 64 - La Bruxa.



Fonte: Retirada do site da Fundação Bienal (2020)⁶⁸.

Ao analisarmos as quatro últimas Bienais, discutiremos as similaridades, posições inovadoras e sua constante busca por mudanças e quebras de paradigmas em várias áreas. Nessa pesquisa procuramos abordar as características principais dos curadores e suas curadorias e as mediações (espaço/obra e obra/público) estabelecidas nas últimas quatro edições, e alguns apontamentos sobre a Bienal de 2020.

⁶⁸ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/16bienal/fotos/3934>. Acessado em 03 jun. 2020

5.2 BIENAS E SUAS CURADORIAS NAS QUATRO ÚLTIMAS EDIÇÕES, 2014,2016,2018 E 2020/2021

5.2.1 31ª. Bienal de Arte: Como (...) coisas que não existem

A exposição *Como (...) coisas que não existem* (Figura 64) reuniu 69 artistas, 81 obras de 34 países, tendo como curador geral Charles Escher, co-curadores Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv, curadores associados Benjamin Seroussi, Luiza Proença.

Figura 65 - Cartaz da 31ª Bienal de São Paulo



Fonte: Retirada do site da Bienal de São Paulo (2020)⁶⁹

Sobre a exposição: os trabalhos foram concebidos sob conceito de projetos, e a intencionalidade era formar uma rede colaborativa de vários artistas e profissionais de outras áreas, sociólogos, pedagogos, arquitetos e escritores, a exposição trabalhou com temas relacionados à vida contemporânea: identidade, sexualidade e transcendência.

No artigo do curador Charles Escher para o jornal *A Folha de São Paulo*, de 2014, *Com muitas pernas, a Bienal de São Paulo se move*, para o curador a instituição bienal é uma conquista significativa brasileira, sendo uma mostra respeitada mundialmente, embora tenha passado por altos e baixos na sua trajetória, ela manteve o engajamento financeiro e emocional dos seus mantenedores.

⁶⁹ Disponível em :< <http://www.bienal.org.br/exposicoes/31bienal/fotos/3934>>. Acessado em: 20 mai. 2020.

Ao assumir o desafio da curadoria da 31ª Bienal, Esche e a sua equipe se inspiraram na própria história da instituição, que merece ser festejada.

A mudança e a flexibilidade mostram que a bienal se desvinculou do modelo europeu com as primeiras bienais de Walter Zanini e a de Paulo Herkenhoff, antes com pavilhões nacionais competitivos, e sim exposições temáticas que procuravam dialogar-se um pavilhão com o outro. A equipe curatorial buscou fazer uma mostra diferente daquilo que já foi realizado nas bienais anteriores.

Para o curador, 2014 foi um ano difícil, com guerras se proliferando, divisões étnicas, religiosas e econômicas em conflito mundiais, porém a humanidade sempre procurou meios para se manter interligadas entre as suas diferentes comunidades, ampliada pelo uso das tecnologias.

Apesar do pensamento moderno perder o sentido de conexão e equilíbrio, é na arte que é capaz de produzir coisas belas e reflexivas, o mundo vive tempos perturbadores, mas também uma transição para algo novo.

Para o curador as ações coletivas inspiram um movimento de transformador, considerando o contexto histórico brasileiro, um país em transição, Copa do Mundo, eleições e Olimpíadas, um crescimento econômico somado a protestos sociais, a história do país está a ser revista e o país a falar com o mundo de modo mais claro. A bienal tentou não reproduzir os modelos anteriores.

A quantidade de trabalhos feitos exclusivamente para a mostra contabilizou-se em 75% das obras feitas para essa exposição, o símbolo da mostra é um ser coletivo, com várias pernas, que sugere uma viagem sem apontar para uma única direção, uma exposição que questiona e olha além do horizonte, e cria novas ideias.

Em outro artigo publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, do crítico Antonio Gonçalves Filho, *Arena dos Politizados*, mostra coletivos de arte, grupos que nem sempre se relacionam sempre em consenso, mas o bom senso vigora, prevalecendo a ação social.

As obras de brasileiro Éder Oliveira (Figura 65) que coloca visíveis rostos marginalizados (detentos) e do indiano Prabhakar Pachpute autor do cartaz da mostra ganharam espaço.

Figura 66 - Sem título, Éder de Oliveira, 2014.



Fonte: Site Bienal de São Paulo (2014)⁷⁰

Obras como da dupla holandesa BiK Van der Pol, *Turning a Blind Eye/ Olhar para não ver* (Figura 67) recorta imagens recentes no Brasil e no Mundo de eventos acontecidos nos anos 1960.

Figura 67 - Turning a Blind Eye/ Olhar para não ver



Fonte: Bienal de São Paulo (2014)⁷¹.

⁷⁰ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/31bienal/fotos/4097>. Acessado em 24 mai. 2021.

⁷¹ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/31bienal/fotos/4090>. Acessado em 24 mai. 2021.

Esche contrapõe a ideia de um anacronismo muralista das obras da bienal frente ao excesso de informação e da superexposição pessoal feitas no Instagram e Facebook, para o curador é visto de forma positiva e minimalista até certo ponto.

A proposta do curador é retratar na mostra questões contemporâneas e politizadas, como a obra de Clara Ianni, *Apelo* (Figura 67) que exhibe ao mundo imagens dos cemitérios clandestinos durante a ditadura.

Figura 68 - *Apelo*



Fonte: Site da Fundação Bienal ⁷²

No artigo “*Arena dos politizados*”, do crítico Antonio Gonçalves Filho, para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 2014, o título refere-se a polêmica também esteve presente na exposição, quando artistas palestinos e libaneses contestaram a presença do financiamento da bienal por Israel, e que a diretoria da Fundação Bienal não deveria receber o patrocínio, visto que muitos artistas tinham divergências religiosas, pois muitas

⁷²Disponível em: <http://app.31bienal.org.br/pt/single/1082>. Acessado em 12 mai. 2021.

criações tratavam de temas como relações homoeróticas e corpos andrógenos em frente de imagens religiosas.

Tal fato evidenciou uma ruptura entre a equipe curadora e a diretoria da bienal, e um boicote chegou a ser proposto, mas a equipe curatorial ficou ao lado dos artistas. Apesar dos curadores terem conseguido negociar com a diretoria da bienal, todo o peso e sanções caíram em cima deles.

Em outro artigo de Camila Molina, para o jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado *Tônica engajada da 31ª Bienal de São Paulo* de 2014, descreve as críticas de Anna Bella Geiger sobre o evento, para autora a obra *O Grande Mapa* de Qui Zhijie, elenca sobre críticas significativas que descrevem o trabalho como sendo uma recorrência de clichês e falta de conhecimento estético, que passa a identificar a mostra como um trabalho de pouca elaboração na *poiesis* em quase todas as obras apresentadas.

Figura 69 - Visitante observa o painel de Qiu Zhijie



Fonte: Daniel Teixeira/Estadão

Porém, o curador escocês Charles Esche justifica que a curadoria dessa edição que não estava embalsada na estética das obras, mas sim sobre como usadas as linguagens visuais, há segundo ele, um forte apelo a um engajamento social, e poderá os pontos positivos e negativos do projeto, desenvolvido na sua maioria por artistas estrangeiros.

Para o curador, os pontos positivos foram as propostas que trouxeram questões indígenas e religiosas como a obra *Martírio* de Thiago Martins de Melo (Figura 69), mas,

por outro lado, a experiência visual poderia ter sido bem mais trabalhada, assim como programa educativo.

A curadora Cristiana Tejo (2017) descreve a Bienal de São Paulo um evento que possui um contexto complexo, pois a arte contemporânea não é vista com frequência pela grande população, e a falta de legendas que contextualizassem as pesquisas dos artistas dificultaram a recepção estética. Apesar de ter gostado da metodologia do trabalho feita de maneira colaborativa e processual, e pelo fato de abordar temas sob a perspectiva decolonizada como as questões indígenas, religiosas e de ordem sexual.

Figura 70 - Martírio de Thiago Martins de Melo



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014⁷³

Uma das críticas mais contundentes foi do curador Gabriel Pérez-Barreiro, que considerou a mediação feita nesta bienal como deficitária e irresponsável, por dar pouca visibilidade aos trabalhos dos artistas e a recepção do público. Barreiro, curador da 6.^a Bienal do Mercosul, em 2007, ressaltou a falta de questões significativas e conteúdo na maioria das obras da edição, e de leitura difícil para o contexto brasileiro, pois as obras não dialogavam com as práticas locais, que tiveram sempre uma contribuição riquíssima no país.

As críticas do professor e escritor Teixeira Coelho à 31.^a Bienal de São Paulo descrevem a falta de narratividade da mostra, apesar do tema “Como (procurar, reconhecer, usar) coisas que não existem”, demonstra uma complexidade e flexibilidade

⁷³ <http://www.bienal.org.br/exposicoes/31bienal/fotos/4091>

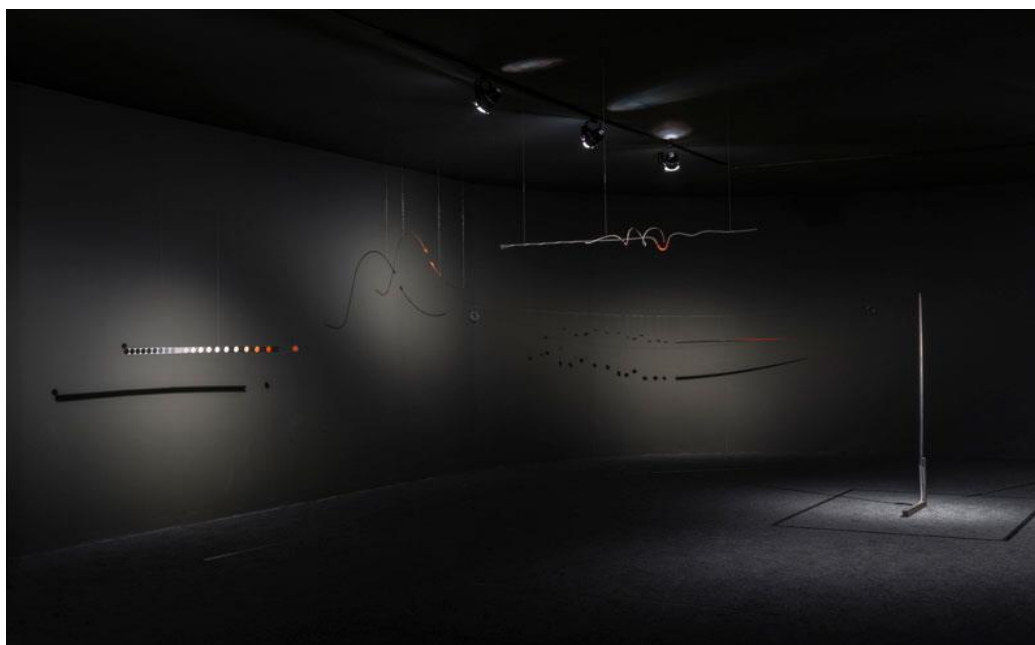
que na realidade produzem grandes ausências das narrativas, conforme o Guia da mostra, que na realidade são estados que marcam a contemporaneidade.

A curadoria da mostra, segundo Teixeira Coelho, é coerente com o discurso proposto, mas elenca dois problemas, o primeiro está da descrição de uma vida social e política desordenada, inconstante e pouco orientada para o futuro, a arte pode ser complexa e flexível, mas desordenada isso ela não é.

Outra problemática descrita pelo mesmo autor é a função da curadoria, que é diminuir os espaços entre obras e o público, fato que esteve sempre presente na arte contemporânea. Porém, a curadoria da 31ª Bienal esperava que o contato das obras com o público produzisse uma reorientação no seu comportamento, o que não ocorreu, visto que a mostra não se orienta para o futuro, nem para o passado.

Há nessa Bienal, segundo o autor, uma grande leveza que não gera uma ausência de narrativa e sim múltiplas narrativas e momentos de peso como a sala museografia de Edward Krasinski (Figura 70), nos desenhos de Johanna Calle, nas histórias de Voluspa Jarpa, nos filmes de Mark Lewis, as obras se impõem com autenticidade e sinceridade, quando se deixa o Guia de lado, que descreve os trabalhos como não sendo obras de arte.

Figura 71 - Spear and other word de Edward Krasinski



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo⁷⁴

⁷⁴ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/31bienal/fotos/4088>. Acessado em 25 mai. 2021.

O artigo escrito pelo crítico António Gonçalves Filho, em 2014, no jornal *O Estado de São Paulo*, matéria intitulada, *31ª Bienal do invisível*, para ele o curador Charles Esche evoca a expansão artística pelo ato de compartilhar.

A exposição contou com 100 participantes e 250 obras, voltadas na sua maioria, para questões sociais. Apesar de não se tratar de uma bienal política, a polêmica dos artistas palestinos e libaneses, que se opuseram ao patrocínio de Israel, causou grande desconforto mesmo antes do início da mostra.

A bienal, segundo o autor, não está voltada para os objetos artísticos e sim para relação interpessoal dos ambientes como um veículo de transformação social pelos visitantes, os espaços são coletivos, não é vista as obras individualmente.

Os artistas que se destacaram, conforme Gonçalves Filho (2014), foram o brasileiro Yuri Firmeza, o polonês Edward Krasinski (1925-2004), e o dinamarquês Asger Jorn (1914-1973).

O vídeo *Nada é* (Figura 71) de Yuri Firmeza, feito na cidade de Alcântara, no Maranhão e retrata a Festa do Divino, para o artista a experiência foi surreal:

O tempo no quilombo, nas ruínas, na Festa do Divino, ouvindo as senhoras caixeiras cantarem e tocarem, a ilha do Cajual ali vizinha, onde foram encontrados fósseis de dinossauros e hoje funciona um centro de lançamento de foguetes, um festival de música barroca que aconteceu dentro de uma igreja que só os brancos frequentavam antigamente... Aquele lugar é um mundo de portais, cada um mais fantástico do que o outro (GONÇALVES FILHO, 2014).

Figura 72 - Imagem do Vídeo *Nada é*, na cidade de Alcântara



Fonte: Fundação Bienal, 2014⁷⁵

Para o curador Esche, tanto a arte como a sociedade caminham juntas, assim as imagens, ou os objetos não têm sentido sozinhos, a lógica curatorial estaria fundamentada

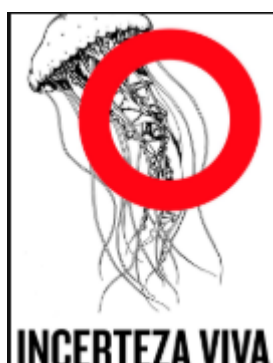
⁷⁵ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/1004>. Acessado em 27 de mai. 2021.

nas conexões feitas por eles durante a conexão das imagens, tornando assim, visíveis as coisas que não existem.

5.2.2 32ª Bienal de arte: Incerteza viva -2016

A exposição Incerteza Viva (Figura 72) reuniu 81 artistas, 415 obras de 33 países, tendo como curador principal Jochen Volz e co-curadores Júlia Rebouças, Lars Bang e Larsen e Sofia Olascoaga.

Figura 73 - Cartaz da 32ª Bienal de São Paulo



Fonte: Retirada do site da Fundação Bienal (2020)⁷⁶

Quanto a exposição, a curadoria de Jochen Volz objetivou temas como aquecimento global, a perda da diversidade biológica e cultural, além de temáticas sobre a crescente instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição dos recursos naturais.

O curador geral da 32ª Bienal de Arte de São Paulo (2016), Jochen Volz, é o atual diretor da Pinacoteca de São Paulo, e ao decorrer da sua carreira, atuou nas co-curadorias da Bienal de São Paulo em 2006, da Bienal de Lyon, França em 2007, da Bienal de Veneza, Itália em 2009, na Aichi Trienal de Nagoya, no Japão em 2010, foi também diretor artístico do Instituto Inhotim em Minas Gerais nos anos de 2005 a 2012.

Em entrevista publicada na *Revista Select* em 2015, feita por Márion Strecker, Jochen Volz ressalta a relevância do trabalho colaborativo entre curadores e artistas,

⁷⁶ Disponível em: < <http://www.bienal.org.br/exposicoes/32bienal>>. Acessado em: 20 jun.2020.

dinâmica que torna a curadoria uma área de conhecimento expandida, onde a dialogicidade traz novas perspectivas para os curadores e artistas envolvidos nos projetos.

Para o curador, a própria definição da profissão é polissêmica, até os anos 1990 o termo usado era organizador de exposições, pessoas com formação em arte que procuravam formas novas de apresentação da arte. A profissionalização da categoria fez com que os curadores pensassem mais na diversidade e modos de apresentação das obras de arte, com o objetivo de uma maior interação com o público visitante.

A partir desse desejo de criar displays, features e maneiras de apresentar questões, convidaram-se mais artistas e outras pessoas de outras disciplinas para ajudar a pensar como fazer exposições. Eu sempre digo que toda a minha formação como curador tenho através ou a partir de artistas. Tudo que aprendi, aprendi com artistas. Como um artista pensa, coloca, formaliza, questiona, e trazer isso para perto da nossa produção é um desejo de muitos curadores que creem na ideia de o artista ser o produtor (STRECKER, 2015, p. 1).

Para o curador, a ideia de tornar-se um colaborador, cujo objetivo seria a criação de um diálogo com os artistas sobre a melhor forma de expor as suas obras, por meio de um diálogo que acrescenta o discurso de cada obra, e buscar entender o contexto de cada uma delas, como obras e artistas reagem em uma mostra.

Desta forma, Volz assume a posição de estar e ser “radicalmente a favor do pensamento do artista” (STRECKER, 2015, p. 1), porém mantém um posicionamento crítico em conjunto com o artista, objetivando assim, trazer ao público uma composição dialógica, capaz de abrir o olhar para entender os questionamentos não a partir de uma obra só, mas de um conjunto de obras que formam uma narratividade.

Para o mesmo curador, a boa curadoria reflete o que acontece no mundo, na política, no social, no meio ambiente e na cultura, deve ter uma dialogicidade com todo o contexto histórico e político da sociedade atual.

Em relação a democratização da arte, Volz conserva a opinião de que as bienais cumprem o papel de falarem ao um grande público, pois grande parte dos visitantes não frequenta exposições ou galerias de arte habitualmente, tornando exposições como as bienais eventos artísticos que levam à recepção artística a públicos diferenciados. (MOLINA; HIRSZMAN, 2016a, 2016b).

Para o curador, é essencial para o frequentador de uma exposição de arte levar consigo um questionamento, uma descoberta, um prazer, uma alegria ao interagir com as obras de arte mesmo que não possuam uma formação teórica ou histórica da arte. Para ele, as bienais assumem essa missão de multiculturalismo de ser aberto a todos, porém

sem a necessidade de as obras serem populista ou popular. Ele acredita no efeito transformador da arte nas pessoas (MOLINA; HIRSZMAN, 2016b).

Assim, a mediação da curadoria é fundamental para que um conjunto de uma exposição, pois há uma visitação a um tema que muitas vezes tem formalizações mais abertas ou mais fechado em sua recepção estética.

Sobre a 32ª Bienal, *Incerteza Viva*, Volz referiu-se aos eixos principais desenvolvidos como: as identidades múltiplas, as cosmovisões e a ecologia como assuntos relevantes e que se apresentam ameaçados diariamente, que se desdobrou em inúmeros diálogos após a bienal. Passou por doze cidades no Brasil e esteve em Bogotá, e para Porto, em Portugal (MOLINA; HIRSZMAN, 2016d).

Ainda sob a ótica do curador, arte desvela temas políticos e as discussões sobre a incerteza é fruto da contemporaneidade, isto é, as transformações que perpassam a sociedade mundial, como as mudanças climáticas, ecológicas biológicas e sociais.

O projeto de Volz contou com as participais dos co-curadores, a brasileira Julia Rebouças, a mexicana Sofía Olascoaga, a sul-africana Gabi Ngcobo e o dinamarquês Lars Bang Larsen no desenvolvimento de uma temática que objetivava pensar novas formas de conceber um novo futuro, uma plataforma de experimentação (MOLINA; HIRSZMAN, 2016b).

De acordo com as críticas publicadas nos grandes jornais do país, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, jornalista e críticos e arte dividiram diferentes opiniões sobre as exposições da 32ª Bienal de São Paulo.

Para Molina e Hirszman (2016b), do *O Estado de São Paulo*, a exposição *Incerteza Viva* construiu uma realidade particular, em termos de linguagem produziu um discurso multifacetado com temas relacionados ao resgate da espiritualidade, militância política, destruição ambiental, descolonização, uma construção de narrativas experimentais dos trabalhos de 81 artistas e grupos convidados, que produziram 70% as obras exclusivamente para essa bienal.

A 32ª edição do evento tem o maior elenco formado por mulheres da história das bienais, mais da metade dos artistas produz o olhar feminino sob temas como mundo em colapso ecológico.

Figura 74 - Disposição das obras no térreo



Fonte: Molina e Hirszeman (2016d).

Na área térrea (Figura 73), na entrada da Bienal, está a obra de Bené Fonteles, artista paraense que possui uma longa tradição na militância indígenas nas suas obras, o xamanismo é outra das suas intenções ao elaborar uma obra, para elaboração da obra *Oca Tabera Terreiro* (Figura 74), a artista fez uma intersecção de várias culturas brasileiras, provenientes de diferentes regiões (MOLINA; HIRZEMAN, 2016d).

Figura 75 - Oca Ágora: Oca Tapera Terreiro



Fonte: Molina e Hirszeman (2016d)⁷⁷

O artista Frans Krajcberg, de origem polonesa e radicado no Brasil, criou as suas esculturas a partir de restos de árvores recolhidas do mangue baiano, *Floresta* (Figura

⁷⁷ Disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/public/caderno2/32-bienal-incerteza-viva/>. Acessado em 12 mai. 2021.

75), uma otimista sobre o renascimento da floresta depois de sua depredação e sua destruição pela ação humana.

Figura 76 - Floresta de Frans Kraicberg

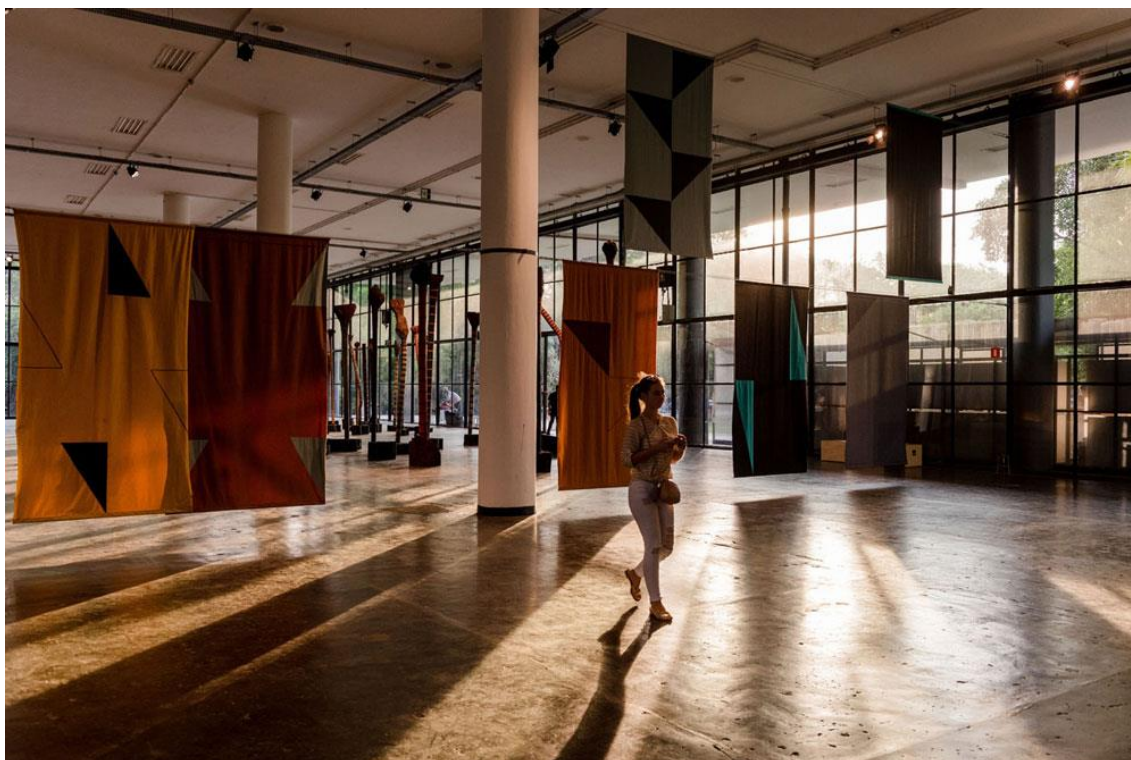


Fonte: Molina e Hirszeman (2016d).

Outro artista elencado pela crítica foi Felipe Mujica, artista chileno que na sua obra exposta na Bienal, *As universidades desconhecidas* (Figura 76), fez parceria com dois artistas brasileiros e um grupo de Bordadeiras do Jardim Conceição de quarenta pessoas desse bairro da cidade de Osasco (MOLINA; HIRZEMAN, 2016d).

A obra tem uma representação gráfico-geométrica que simbolizam bandeiras sem nação, mas com territórios definidos, um trabalho coletivo que objetiva unir pessoas e demonstrar um suporte de construção manual e doméstica.

Figura 77 - As universidades desconhecidas



Fonte: Fundação Bienal (2016).

No primeiro andar, o Tema Coletivismo trouxe à mostra as obras de arte na perspectiva da resistência cultural e colaborativa ao enfatizar a identidade cultural e o coletivismo, com forte influência indígena. As obras foram dispostas segundo o infográfico (Figura 77) abaixo:

Figura 78 - Infográfico 1º andar



Fonte: Molina e Hirszman (2016d)

A artista brasileira Lais Myrrha, na sua obra *Dois pesos e duas medidas* (Figura 78), propôs o levantamento de duas torres de tamanho e volume autênticos, uma com

materiais de construções indígenas e a outro de materiais tradicionais de construções modernas, objetivando deixar a desigualdade da tradição constitutiva indígena em relação à sociedade moderna.

Figura 79 - Escultura Dois pesos e duas medidas de Lais Myrrha



Fonte : Molina e Hirszeman (2016d).

A exposição do segundo andar está dividida em três eixos: militância um espaço destinado às obras com temáticas sobre as mudanças políticas e sociais, inerente a questões ligadas a violência do Estado e dramas vivenciados ao Apartheid, o Golpe militar no Chile; e as batalhas das populações indígenas por sobrevivência; e as violências sofridas pelas populações negras, mulheres e comunidade LGBT.

Figura 80 - Infográfico do 2º andar



Fonte: Molina e Hirszeman (2016d).

O Projeto *Vídeo de Aldeias* (Figura 80) constrói uma história indígenas e registra suas diversas culturas, construindo a história dos índios em seus próprios termos, sem um mediador externo, e um distanciamento entre o observador e o observado.

Figura 81 - Projeto Vídeo nas Aldeias



Fontes: Molina; Hirszeman,2016d

O segundo eixo, Espiritualidade, apresenta obras com conotação simbólica espiritual baseada na sabedoria milenar da natureza, com o resgate da espiritualidade da cura contra o processo de modernidade social. Fala do curador Volz “é preciso perceber que há conhecimentos espirituais complementares aos científicos” (MOLINA; HIRZEMAN, 2016d).

No mesmo pavilhão apresentou-se o tema Futuro, onde os artistas mobilizaram obras que se dividem entre a realidade e a imaginação, uma reflexão sobre ficção científica, inteligência artificial e a percepção que é possível unir em harmonia a natureza e a tecnologia. A artista Hito Steyerl faz um paralelo entre humanos e robôs, uma reflexão sobre o espiritismo do nosso tempo que tem como catalizador a internet de comportamentos em estado contante de euforia e violências muitas vezes, marcado por uma incerteza endêmica (MOLINA; HIRZEMAN, 2016d).

A obra *Hell Yeah Foda we Die* (Figura 81) tem palavras recorrentes de músicas inglesas da atualidade (inferno, sim, nós, foda-se e morremos), uma trilha sonora dos alemães DJ Kassemosse, com vídeos sincronizados de imagens retiradas da internet. A obra busca mostrar a realidade absurda a busca incessante de rapidez e eficiências que é uma característica da vida contemporânea.

Figura 82 - Instalação Hell Yeah Foda We Die



Fonte: Fundação Bienal (2016)⁷⁸

No terceiro andar (Figura 82), os blocos temáticos se dividem em dois: Narrativas, com obras que sintetizam o mito, e Sonho, com elementos da cultura popular, de maneira a criar e organizar esses dois universos.

Figura 83 - Infográfico do 3º andar



Fonte: Molina e Hirszeman (2016d).

As obras de Samico (Figura 83) trazem a noção de uma experiência e existência indissociáveis, onde não é possível conceber o mundo sem humanidade, obras imagéticas que simbolizam profecias, bençãos de animais sagrados numa narrativa de constante territorialização e desterritorialização entre mundo dos homens e dos animais. Simboliza a devastação e reconstrução das relações do homem com a natureza (MOLINA; HIRZEMAN, 2016d).

⁷⁸ Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2649>. Acessado em 28 mar. 2021

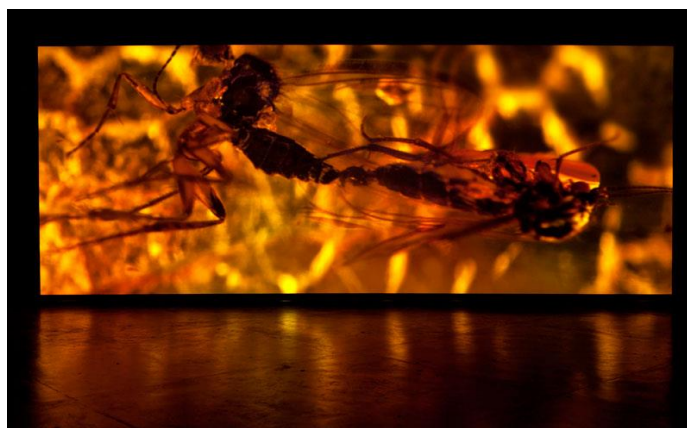
Figura 84 - Sonho, mito e a cultura popular



Fonte: Fundação Bienal (2016)⁷⁹

No outro eixo temático trabalhado, Ciência, as obras expostas permitem uma intersecção entre a ciência e o homem com o objetivo de apreender dois polos aparentemente oposto, numa simbiose capaz de mudar o mundo de forma positiva. *De-Extinction [Des-extinção]* (Figura 84) é um vídeo de uma viagem sob resina, onde se encontram diversos insetos, hoje extintos, mas capturados no momento da cópula há 30 milhões de anos.

Figura 85 - De-Extinction



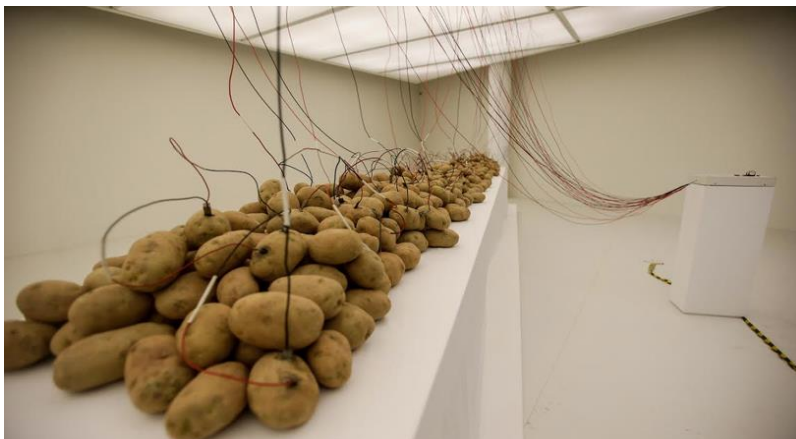
Fonte: Fundação Bienal. 2016⁸⁰

⁷⁹ Disponível em <http://www.bienal.org.br/exposicoes/32bienal/fotos/4107>. Acessado em: 08 mar.2020.

⁸⁰ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/32bienal/fotos/4107>. Acessado em 22 de mai. 2019

A obra do artista Grippo (Figura 85) propõe uma conciliação entre a arte e a ciência, onde as batatas são elementos orgânicos, base das experiências com processos químicos e eletroquímicos, onde a trocas e transformações de energias.

Figura 86 - Naturalizar o Home em Humanizar a Natureza; ou Energia Vegetal



Fonte: Molina e Hirszeman (2016d).

No seu artigo, *32ª Bienal de São Paulo: qual arte contemporânea?* de 27 de setembro de 2016, a crítica de arte Aracy Amaral faz várias pontuações e questionamentos sobre a mostra e o conceito de curadoria. Para a crítica de arte, o próprio conceito da curadoria contemporânea traz uma série de questionamentos, principalmente sobre a escolha dos curadores em um espaço tão amplo quanto a Bienal de Arte de São Paulo.

A mesma autora faz crítica ao espaço dividido, com menos artista os trabalhos poderiam ocupar espaços maiores. Porém, artistas como Erika Verzutti ocuparam com obras de menor porte grandes espaços, fato que não contribuiu para que a recepção estética das obras causasse as provocações que a artista gostaria.

Figura 87 - Vista de obra de Erika Verzutti na 32ª Bienal de São Paulo, 2016



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2016)⁸¹

⁸¹ Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2549>. Acessado em 12 mai. de 2020.

Os inventários das obras, como é chamada por Amaral (2016), como anotações, rascunhos das obras emoldurados com precisão traz uma certa monotonia a exposição, estariam ocupando o espaço de outras obras de arte, como as artistas os inventários de Ruth Ewan, Bené Fonteles, Ana Mazzei (Figura 87) e Alicia Barney, que expuseram desenhos prévios de suas obras.

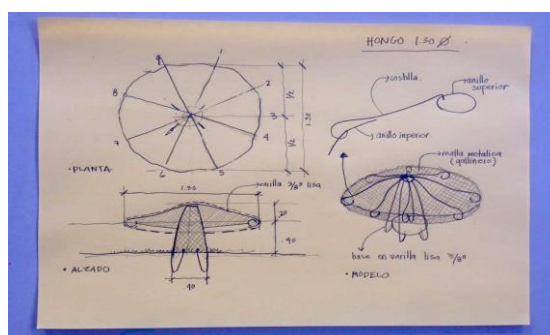
Figura 88 - Croquis iniciais da obra Espetáculo (2016) de Ana Mazzei



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo⁸²

Figura do projeto de Alicia Barney localizado no Parque do Ibirapuera, próximo à entrada principal da 32ª Bienal. Ativado pelo vento, o instrumento foi projetado em diversas fases. Veja detalhes de seus primeiros estudos na Figura 88:

Figura 89 - Projeto de Alicia Barney



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2016)⁸³

⁸² Disponível em: Fonte: <http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2703>. Acessado em 13 mai. De 2020.

⁸³ Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2703>. Acessado em 10 abr. 2021.

Para Amaral, a arte deve estar relacionada aos contextos políticos e sociais atuais, e a grande crítica da autora sobre a mostra foi a sua previsibilidade e monotonia como as críticas sobre as bienais dos anos 1970, onde a mediação das obras dos artistas destoavam do espaço onde grandes painéis esvoaçantes dividem o espaço o que ela chama de *Anotações de ateliês*, espaços vazios que sugerem a presença de possíveis obras.

Para a mesma autora apesar do título atraente, *Incerteza Viva*, não se mostrou tão viva assim, remetendo a para a monotonia dos eventos dos anos de 1970, uma visão pobre sobre as concepções de arte atuais a cada tempo, temáticas que ela não viu no trabalho de curadoria da mostra da 32ª Bienal de São Paulo, nas próprias palavras da autora:

[...] Na ausência do “saber fazer” ou de quem sabe se expressar com acuidade se faz presente a dificuldade do diálogo, a conversação com a balbúrdia do clima das ruas, pichações, a desordem, a desconstrução do meio urbano. E a dificuldade de um pensamento claro, o debate passando para o nível das opções transexuais, dos limites indefinidos entre o virtual e o real, no excesso de informações em que vivemos. E pouco vejo que faça alusão aos fatos que mobilizam multidões no País desde 2013, da crise econômica, da tragédia de Mariana, da situação de porção considerável do País, dos indígenas – salvo pelo trabalho de Vincent Carelli! – do negro, da educação. Raros podem ter a clareza e a criatividade de um Alfredo Jaar para colocar sua obra a serviço do contemporâneo, é certo. Mas, se o artista é a antena do mundo, como dizia Pound com outras palavras, deveríamos poder ver mais, através da arte (AMARAL, 2016).

Se a proposta era uma forma de diálogo com o meio ambiente, faltou poética e contato com a realidade atual do planeta.

Em outro artigo para O Estado de São Paulo, *32ª Bienal de São Paulo: incertezas vivas?* de 20 de setembro de 2016, o crítico de arte Rodrigo Naves propõe outras discussões sobre a 32ª Bienal, como Aracy Amaral, faltou arte e sobraram ideologias.

Na entrevista de Jochen Volz para revista bamboo, o curador descreve os objetivos da bienal como uma narrativa que buscou discursos de gêneros, descolonização e multiculturalismo, em conjunto com uma ideia global sobre ecologia e a relação homem-natureza-tecnologia.

Algumas obras para Naves, como de Frans Krajcberg (Figura 75) que tem como uma temática frequente a destruição da natureza, dos manguezais e matas, permeadas de ambiguidades, visto que a escultura com galhos, troncos e raízes mostram esteticamente contrárias a noção de destruição da natureza.

Naves ressalta a beleza e habilidade de muitos artistas, porém há poucos momentos, cujo objetos dos artistas eram destacar as cenas de um trabalho com recanto e ao mesmo tempo a rudeza desta atividade, porém para Naves houve poucos momentos

que há a incorporação da criação das camadas populacionais mais pobres, em âmbito mundial e suas conquistas na arte moderna e contemporânea.

Naves elogia os trabalhos de Felipe Mujica e Alia Farid, o primeiro com trabalhos de bandeiras de festas religiosas e laicas que permitiram um diálogo com a arquitetura da bienal, a segunda por trazer um trabalho sobre um projeto de Oscar Niemeyer de 1963 em Trípoli, na Líbia, um projeto cancelado pela guerra, em que as ruínas produziam um vídeo em uma delicadeza filmagem onde se lembra o vento.

Para Naves, apesar das obras surpreendentes, porém a expografia feita por Álvaro Razuk não conseguiu alinhamento e dar virilidade das obras no projeto do prédio de Niemeyer; Bienal da experimentação opta pela correção e não surpreende há bons artistas na mostra, mas poucas obras marcantes, predominando o conceito sobre a realização.

Outro crítico Antônio Gonçalves Filho, que escreveu para O Estado de São Paulo no artigo sobre a *Bienal Incerteza Viva: 1. Bienal que não grita, mas suspira (2016a)*; *2. Laboratório social: Experimentalismo é a ordem das bienais, que desbancam o curador autor (2016b)* e *3. Bienal da experimentação opta pela correção e não surpreende(2016c)*, o autor ressalta o trabalho de muitos artistas, e julga o lado positivo da bienal ter se tornado uma plataforma do conceito, e das participações dos artistas na criação de obras experimentais sobre os dilemas do homem e a devastação da natureza.

Para ele alguns trabalhos mostram-se interessantes, mas a realização é precária e rudimentar. Trabalhos como da artista paquistanesa Maryam Jafri (Figura 89) que reúnem produtos industrializados retirados do mercado desde 1970, constata mais uma lógica da antropologia cultural do que da arte propriamente tida e pouco acrescentam à história da arte.

Figura 90 - Detalhe da instalação Product Recall: An Index of Innovation [Recall de produtos: um índice da inovação], 2014-2015



Fonte: Bienal de São Paulo (2016)⁸⁴

Naves elogia as obras do belga Francis Alÿs na série *In a Given Situation*, um espaço entre a poesia e a política, em desenhos e paisagens instalados em espelhos, demonstrando o reverso das obras. Pierre Hugh em sua série *De-extinction* (Figura 75) também, foi destaque nessa Bienal.

Para o crítico, entre os artistas brasileiros em destaque estão as pintoras Wilma Martins, Lais Myrrha (Figura 78) e Bené Fonteles (Figura 73), que optaram por uma concepção de arte transculturalista, elementos do universo indígenas ao lado de artistas como Yves Klein e Beuys. Assim como os três painéis de Erika Verzutti fazem referência as primeiras artes sob um viés contemporâneo.

A principal crítica de Naves está fundamentada no caráter politicamente correto da bienal, que está mais para uma mostra ecológica do que para uma exposição de arte.

No Jornal *Folha de São Paulo* o artigo *Obras da Bienal pretendem expressar traço essencial de nossa época* de 2016, o crítico Ferreira Gullar faz algumas considerações positivas sobre a mostra, como o fato de ter sido antecedida por uma série de pesquisas e discussões sobre problemáticas atuais que caracterizam as mudanças rápidas na sociedade atual e sua relação com as práticas predatórias do homem em relação ao planeta.

Outra novidade da mostra foi a realização das obras no próprio espaço expositivo, transformando os pavilhões em verdadeiros ateliê para os artistas; obra que durariam somente dentre deste espaço e pelo tempo que estivessem em exposição, segundo Gullar

⁸⁴ Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2550>. Acessado em 10 abr. 2020.

foram obras que não foram feitas para durarem, efêmeras, o espaço bienal fica, mas as obras não.

O caráter temporário das obras nas bienais é uma reflexão recorrente no artigo, tal como muitas obras como instalações e performances dentre outras, por isso o tema *Incerteza Viva*, para Gullar (2016) demonstrou essa característica fundamental da nossa época, cheia de impossibilidades e sem possibilidades de certezas.

Porém, Gullar (2016) discute a impossibilidade da certeza, e cita frase do curador da Bienal, toda obra é gerada por incertezas, fato este discordado por ele, visto que, na vida assim como na arte, tem o fator da necessidade, a causalidade e a incerteza existiram em um primeiro momento, mas obra de arte surpreende quando finalizada e a necessidade de preservá-la e tentar expô-la a um maior público, mesmo depois da morte do artista.

Assim, diferente de artistas e de uma arte duradoura e preservada para o futuro, Gullar questiona o valor temporal das obras que só existirão em um determinado lugar e tempo histórico.

Em outro artigo do jornal *Folha de São Paulo*, *Bienal de São Paulo aborda barbárie com obras sutis* de 2016, o crítico Fábio Cypriano classifica como uma exposição delicada em um contexto de conflito, obras como a de Frans Krajcberg (Figura 75) lembram que é possível uma nova ordem apesar da destruição feita pelo homem na natureza.

Muitas questões são elaboradas pelos artistas como racismo genocídio indígena e destruição ambiental aparecem de maneira sutil e silenciosa, como a oca construída por Bené Fonteles simbolizando um possível diálogo sobre o tema, militantes sociais como os artistas Davi Kopenawa, Rubens, Jonathas de Andrade construíram um discurso que busca revelar processos invisíveis a uma primeira vista, mas sim, ao se destacar certos elementos, os mesmos tornam-se caminho para se entender as sutilezas escondidas em situações do cotidiano, evitando o empate, o conflito; um encontro de mundos antagônicos e conflitantes, porém sem confronto direto.

O crítico cita as obras de *White Museum* (Figura 90) de Rosa Barba que reproduz um caminho por onde trilhar na recepção estética e nos discursos de cada obra.

Figura 91 - White Museum



Fonte Fundação Bienal de São Paulo⁸⁵

Para o crítico a mostra apresenta formas sutis de representação das ideias de desmonte social e ambiental atual, mas maneira sensível. Porém há uma quebra de expectativas quando o mercado invade o espaço artístico, como a marca dos patrocinadores a mostra de forma persistente em todo espaço da bienal.

5.2.3 33ª. Bienal de São Paulo: *Afinidades Afetivas*.

A exposição (Figura 91) reuniu 105 artistas, 740 obras de 28 países O curador geral: Gabriel Pérez-Barreiro; Artistas-curadores Alejandro Cesarco, Antônio Ballester Moreno, Cláudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltercio Caldas, Wura-Natasha Ogunji; conselho curatorial: Antonio La Pastina, Jacopo Crivelli Visconti, curadores convidados: Gabriela Saenger Silva, Aníbal López, Norman Brosterman, Friedch Frobél, curadora-assistente Laura Cosendey.

⁸⁵ Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2685>. Acessado em 10 mai. 2020.

Figura 92 - Cartaz da 33ª Bienal de São Paulo



Fonte: Retirada do site da Bienal de São Paulo (2020)⁸⁶

Sobre a exposição: o curador Gabriel Perez-Barrero mudou o sistema operativo da Bienal e chamou sete artistas para curar com ele a exposição, também selecionou 12 artistas para mostras individuais. A cerne da temática centrou-se na economia de atenção na era digital.

A 33ª Bienal de São Paulo (2018) teve como curador geral Gabriel Pérez-Barreiro. O nome, *Afinidades Afetivas*, teve como inspiração o romance homônimo de Goethe e o texto de Mario Pedrosa sobre “a natureza afetiva na obra de arte “. A temática da mostra ressaltou as experiências individuais dos espectadores e os vínculos com os artistas.

Em entrevista para O Estado de São Paulo, para Amanda Ribeiro Úrsula Passos em setembro de 2018, o curador Gabriel Pérez-Barreiro descreve o seu trabalho como ato de questionamento ao não atribuir um tema à bienal. Para ele a curadoria pode ser um fator limitante, e não propor um tema é um ato de liberdade para os artistas.

O diálogo intenso com os artistas também era estabelecido pelo curador sueco Pontus Hultém que matinha um diálogo especial com os artistas com os quais trabalhava. Conhecido por fazer curadorias de exposição polivalentes e interdisciplinares, sempre com o compromisso com os artistas na organização das suas mostras.

A preocupação com a diversificação do público que frequenta as bienais, mostrou-se ser uma preocupação para o curador e ter todo o esforço educativo que torna a Bienal uma mostra com maior sensibilidade, pois a presença imensa de visitantes que chegou a quase 900 mil visitantes.

⁸⁶ Disponível em :<http://www.bienal.org.br/exposicoes/33bienal>. Acessado em 12 jun. 2020.

O curador espanhol seguiu a mesma perspectiva artística de Hultém, como diretor do museu em Estocolmo e curador de muitas exposições no Centro Georges Pompidou, suas ações também eram de criar públicos fiéis aos espaços expositivos. A preocupação com o público é sempre relevante para os curadores nas suas mostras.

A Bienal ocorreu não apenas nos pavilhões da mostra, mas fora dele, os artistas também dialogam com o parque, para Gabriel Pérez-Barreiro o pavilhão possui o espaço de vários museus e não deve ser visto como um cubo branco, assim o espaço fora do prédio também seria mais um lugar para as intervenções dos artistas.

Em relação à ausência de um tema, não desenvolvendo assim, um eixo central, o curador quis dar maior autonomia e valorizar a autoria dos artistas, uma experiência de devolver as vozes para eles, para que a arte seja desenvolvida como através de como é recebida pelo público, conceito que o curador Johannes Cladders curador alemão:

Eu ainda queria o museu e dizia que só por colocar um outro rótulo numa garrafa, não significa que o vinho dentro dela vá ser diferente. É a atitude interior que tem de mudar. Temos que finalmente parar de definir a arte como aqueles objetos que foram aceitos pela sociedade como tal. Temos que nos concentrar em permitir que a arte se desenvolva através da maneira como é recebida (OBRIST, 2006, p. 80).

A proposta multiculturalista na escolha dos artistas curadores na bienal foi um processo de atribuição não somente de países, mas de novos nomes com idades diferentes e concepções de arte diferenciadas, o único limite tático foi o uso de obras próprias em diálogo com as outras obras dos outros artistas, apesar de um diálogo intenso com o curador, nunca teve uma influência direta.

O diálogo direto e intenso com artistas é a marca de muitos curadores, além de Pontús, Johannes Cladders declarou que, em todas as suas exposições tinham as suas origens no diálogo intenso com os artistas.

Em relação as doze mostras individuais, o curador reservou espaços diferentes com outras categorias de olhares, as suas escolhas foram sem orientação temática e três homenageados.

Para Pérez-Barreiro foi assustador, de início, o compromisso de ocupar um espaço tão grande como a Bienal de São Paulo, porém, o modo de curadoria adotado por ele, facilitou o seu trabalho.

Em outro artigo do Estado de São Paulo, Bienal de 2018 tem início com curadoria de artistas e exercício de reflexão de Guilherme Sobota e Pedro Rocha, de setembro de 2018, sem impor um tema e dar livre acesso aos artistas como curadores, o curador geral buscou ser questionador.

A mostra foi dividida em sete eixos temáticos, cada um com curadoria dos sete artistas, as propostas curatoriais foram:

Sentido/Comum, a obra Moreno (Figura 92), situada no térreo, do artista-curador Antônio Ballester, que relacionou proposta de artistas profissionais e não profissionais com o tema arte e natureza.

Figura 93 - Antônio Ballester, Moreno, Vivan los campos libres, 2018



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2018)⁸⁷

A mostra, *Infinidade Histórica das coisas* da artista curadora Sofia Borges (Figura 93), *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*, sua proposta refere-se ao questionamento sobre o inconsciente e a dificuldade da linguagem na representação da realidade.

⁸⁷ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/5718>. Acesso em: 10 mai. 2020.

Figura 94 - O dourado cego brilhante deus sorridente, 2017, Sofia Borges



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo ⁸⁸

A exposição *O Pássaro Lento* (Figura 94), mostra da artista-curadora Cláudia Fontes, utilizou-se de instalações e vídeos como crítica as contraposições entre natureza e cultura.

Figura 95 - O Pássaro Lento



Fonte: Site da Bienal de São Paulo (2018).

A mostra *Sempre Nunca* (Figura 95), de Wura-Natasha Ogunji, situada no segundo andar, tem como temática obras feitas apenas por mulheres e dialogam e sobre as suas relações complexas com suas nações e territórios.

⁸⁸ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/5747>. Acessado em 17 abr. 2020.

Figura 96 - Wura-Natasha Ogunji, *The sea and it's raining. I missed you so much*



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.⁸⁹

O curador-artista Alejandro Cesarco, na mostra intitulada *Aos Nossos Pais*, reuniu artistas que compor talhavam as mesmas inquietações e estéticas sobre o passado e o futuro, ao discutiu as linguagens da arte nas décadas de 1920 e 1980.

Figura 97 - *Aos Nossos Pais*



Fonte: Site da Bienal de São Paulo, 2018.⁹⁰

A artista-curadora Mamma Andersson, em sua mostra com o tema melancolia, traz obras de artistas do final do século XIX e anos 1960, onde os artistas compartilharam o interesse pela expressividade do corpo humano.

⁸⁹ Disponível em; <http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/5730>. Acessado 17 abr. 2020.

⁹⁰ Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5218>. Acessado em 20 mai. 2021

Figura 98 - Obra, Stargazer



Fonte: Bienal de são Paulo (2018)⁹¹.

A obra *Aos aparecimentos* (Figura 98), de Waltércio Caldas, traz artistas que foram inspiração para sua obra, e faz suas escolhas como uma composição musical, e a relação entre o visitante e a obra, o seu significado.

Figura 99 - Os aparecimentos



Fonte: Bienal de são Paulo (2018)⁹².

⁹¹ Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5223>. Acessado em 10 abr. 2021.

⁹² Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5223>. Acessado em 10 abr. 2021.

O artigo intitulado “*Afinidades Afetivas*, começa a 33ª Bienal de São Paulo” de Marcia Hirszman, de setembro de 2018, para o Estado de São Paulo, apresenta muitos pontos positivos da mostra. Para ela, a diluição temática e a descentralização da função curatorial propuseram ao mundo múltiplas visões em uma única exposição de arte.

De acordo com o curador-geral Gabriel Pérez Barreiro, a mostra foi concebida em sete diferentes núcleos, construídos pelos co-curadores artistas, que entrelaçam várias concepções artísticas diferentes e heterogênea.

Usando as palavras do curador, a escolha dos artistas visou um exercício de visibilidade, visto que, boa parte dos visitantes raramente tem contato com a arte contemporânea, e foi uma das poucas bienais que teve um público constante em todos os dias.

No artigo de Antônio Gonçalves Filho, para O Estado de São Paulo, *Uma Bienal que não grita, mas suspira* de setembro de 2018, ressaltou o fato da Bienal não trazer muitas inovações artísticas, mas não deixa de ser uma mostra internacional de valor.

Gonçalves Filho (2018) cita a curadoria com a presença de artistas curadores não ser uma inovação, visto que, mostrou-se ser uma estratégia muito utilizada em outras mostras internacionais a algum tempo. No ano de 1874, o movimento impressionista promoveu uma mostra onde alguns dos 30 artistas exerceram também a função de curadores.

A temática plural da bienal não se relaciona totalmente com a temática do livro, cujo enredo é as várias ligações amorosas entre casais numa época de poucas liberdades e tradições sociais rígidas, o epílogo, no entanto, é trágico. A mostra não se refere ao lado negativo da obra, mas sim a pluralidade de relações afetivas em um mesmo espaço.

Para o crítico, alguns artistas mostraram o oposto como o caso de um dos curadores convidados, o brasileiro Waltercio Caldas que optou por uma mostra mais objetiva, com escolhas definidas pela razão, segundo ele.

5.2.4 34ª Bienal de São Paulo: *Faz escuro, mas eu canto*

A exposição tem como curador geral: Jacopo Crivelli Visconti, curador adjunto: Paulo Miyada e curadores convidados: Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez.

Sobre a preparação da exposição: a temática da exposição pretende reivindicar o direito à complexidade e à opacidade, tanto das expressões da arte e da cultura quanto das

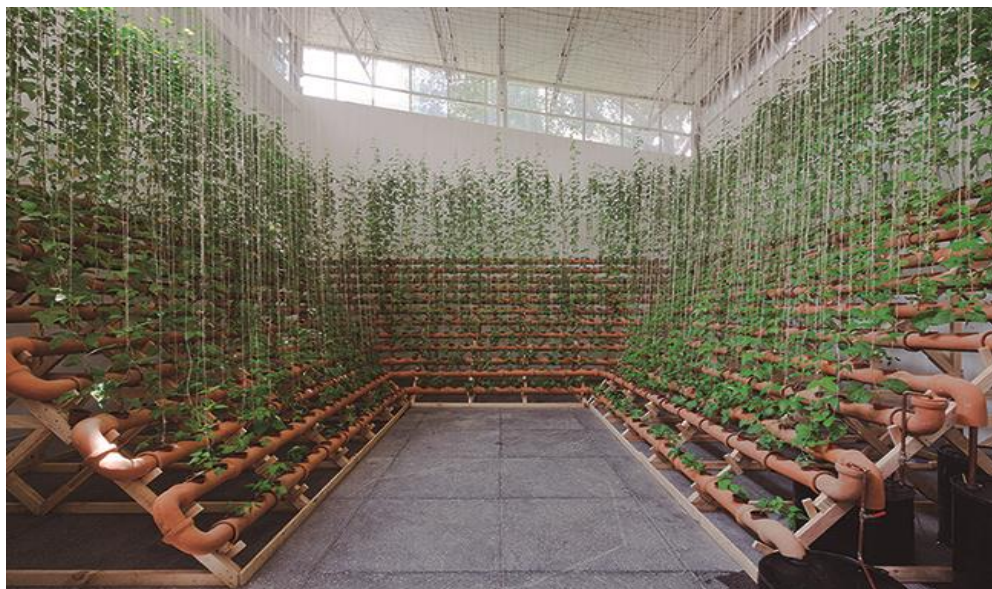
próprias identidades de sujeitos e grupos sociais. O curador Jacopo Crivelli Visconti adotou a criação de uma multiplicidade de situações para o encontro entre obras de arte e público.

A exposição realizou algumas mostras individuais e eventos performático no Pavilhão da Bienal desse dia 8 de fevereiro e expandiu o trabalho expositivo a 25 instituições da cidade de São Paulo, com o objetivo de estabelecer um diálogo com gestores e curadores de diferentes espaços.

A primeira exposição individual da 34.^a Bienal de São Paulo, *Faz escuro, mas eu canto*, foi a mostra da artista peruana Ximena Garrido-Lecca, que fez parte de uma série de três exposições introdutórias sobre a proposta da exposição de ampliação entre vários diálogos e das suas relações ao decorrer do tema, A abertura teve a presença do artista sul-africano Neo Muyanga e a performance de 40 vozes espalhadas pelos três andares do pavilhão (DER HAROUTIOUNIAN, 2020).

As obras de Ximena Garrido-Lecca são enviesadas com a ideia de politização do espaço público, muitas vezes endossados pela violência, desigualdade social e econômica do Peru dos anos 80, para artista a sua arte tem o objetivo de consciencialização de cada pessoa no seu entorno.

Figura 100 - Insurgencias Botánicas: Phaseolus Lunatus



Fonte: Folha de São Paulo (2020)⁹³

⁹³ Disponível em: <https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2020/02/05/as-veias-abertas-do-peru-na-obra-da-artista-ximena-garrido-lecca-marcam-a-estreia-da-programacao-da-34a-bienal-de-sao-paulo/>. Acessado em 20 abr. 2021.

Na coluna do crítico António Gonçalves Filho, pelo jornal O Estado de São Paulo, 2020, intitulada *34.ª Bienal de São Paulo: em entrevista exclusiva*, o curador fala sobre o evento, adiado para 2021, discorre sobre a mostra coletiva, *Faz Escuro, Mas Eu Canto*, adiada para setembro de 2021, tendo em vista a pandemia do novo coronavírus.

Em entrevista ao jornal, o curador geral da Bienal, Jacopo Crivelli Visconti anunciou uma série de ações que precederiam a exposição física, a programação digital envolveu *lives* com artistas e curadores, entrevistas e programas educativos.

A 34.ª Bienal traz duas artistas a espanhola Edurne Rubio (Burgos, 1974) e a nigeriana Zina Saro-Wiwa (Porto Harcourt, 1976), ambas defensoras de um diálogo interclassista com a filosofia de Édouard Glissant (1928-2011). Para o curador geral, essa é uma bienal que não possui um tema, porém o título da mostra retirada de um poema de Thiago de Melo reflete a concepção de arte a ser desenvolvida.

O viés poético de Glissant anuncia uma concepção de sobrevivência num mundo que não aceita o diferente, a proposta diz respeito a necessidade de uma cooperação mundial inter-racial, uma causa relacionada a identidade múltipla.

A Bienal se iniciou, antes do adiamento para 2021, em fevereiro de 2020 com a performance do sul-africano Neo Muyanga, com a música “A Maze in Grace”, releitura do hino religioso “Amazing Grace”, composto pelo traficante de escravos John Newton e frequentemente interpretado como um hino ao sofrimento dos afrodescendentes.

Figura 101 - Público durante a performance A Maze in Grace de Neo Muyanga



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2020)⁹⁴

⁹⁴ <http://34.bienal.org.br/post/7954>

Os seis encontros primeiros propostos pela bienal tiveram tema sobre os retratos do abolicionismo do norte-americano Frederick Douglas (1818-1895), conhecido como o afrodescendente mais importante e mais fotografado do século XIX.

A programação teve uma série de projetos em comemoração aos 70 anos da realização da 1ª Bienal de São Paulo, os lançamentos virtuais da publicação educativa da 34.ª Bienal *Faz escuro, mas eu canto*. Primeiros ensaios, contou com a participação de 750 pessoas nos três encontros sobre leituras das obras de Bendegó, Sino de Ouro Preto e Retratos de Frederick Douglass, o projeto As vozes dos artistas proporcionaram em seis encontros conversas com artistas brasileiros e estrangeiros.

As atrações nas redes Instagram, Twitter e Facebook atraíram mais de 163 mil seguidores, que tiveram a oportunidade de rever as histórias das bienais em conjunto com os movimentos de arte contemporânea brasileira.

A programação contemplou uma vez por mês, até agosto de 2021, alguns artistas que abriram suas oficinas e falaram sobre as suas obras e experiências sobre a participação na mostra, material divulgado no Instagram da Bienal de São Paulo e no seu site. Crivelli Visconti descreve o esforço de fazer da Bienal de São Paulo uma mostra menos atrelada ao mercado e sim a questões artísticas. a presença na mostra de pinturas do italiano Giorgio Morandi (1890-1964), além de Lasar Segall (1889-1957) e do paraibano Antonio Dias (1944-2018).

Abrir uma exposição durante a pandemia é um desafio, afirma Clara Balbi em seu artigo, de 11 de agosto de 2020, “Museus de São Paulo trocam de comando em meio à crise e buscam se reinventar”. Assim como a Bienal, os novos curadores do MAM, do MAC e do MuBE assumiram o compromisso de manter as portas fechadas. Fato que implicou em grandes desafios para esses curadores, desde a diminuição do quadro de funcionários até a diminuição de verbas e ausência de públicos;

As estratégias dos Curadores Cauê Alves, Ana Gonçalves Magalhães e Galcian Neves foram buscar expandir a presença virtual nos espaços e para isso buscaram uma série de parceiras e garantir atividades com públicos mesmo com as portas fechadas.

Outras apostas dos curadores foi o investimento nos projetos educativos dos museus vinculativos a cursos, palestras e exposições feitas de forma digital

Segundos os curadores, é inegável, que as instituições não foram afetadas, porém, a busca de novas alternativas e parceiras mostrou-se ser uma saída para o momento vivido.

A curadora e história Ana Magalhães buscou soluções nos projetos educativos do Mac, além de *lives*, palestras oferecidas para o público, em geral, por hora conforme a curadora, foi a investimento no digital, o museu intensificou as suas atividades nas redes sociais, palestras on-line e cursos oferecidos na mesma modalidade.

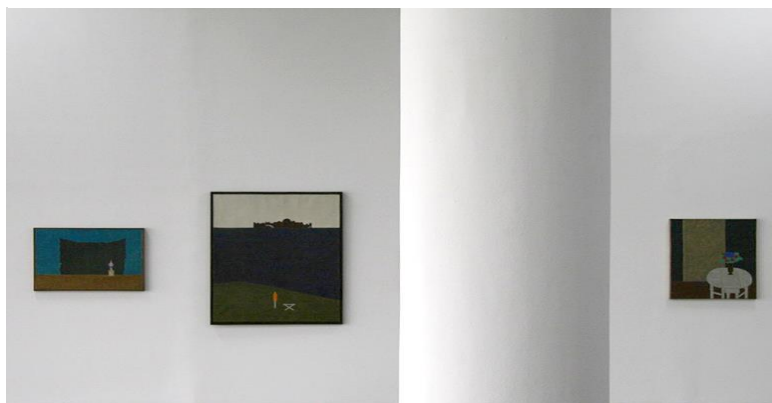
As atividades online que foram realizadas entre novembro de 2020 a fevereiro de 2021 pela 34ª Bienal de São Paulo: Visitas estúdio: aos artistas da Bienal abriram os seus estúdios e falaram sobre as obras produzidas para mostra e sobre as suas trajetórias artísticas, exibidos no Instagram e no site da bienal. Os artistas participantes foram: Juraci Dórea, Joan Jonas e Alice Shintani, Uýra Sodoma e Naomi Rincon Gallardo. Encontros com artistas, “As vozes dos artistas”, uma série de seis encontros com seis curadores da 34.ª Bienal de São Paulo que conversaram com os artistas participantes do Brasil e do exterior, os participantes: Jaider Esbell, Jaune Quick-to-see, Sebastián Calfuqueo Aliste e Sung Tieu, outros programas, entrevistas e minicursos (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2020).

Seguindo os protocolos sanitários e a flexibilização para atividades culturais pelo Governo do Estado, a 34ª Bienal abriu para a primeira mostra presencial com um número reduzido de pessoas, de 600 pessoas no espaço.

No artigo de Cassiana der Haroutiounian, “O vento carrega o eco – Ensaio Palavra-Imagem com Jacopo Crivelli e obras da 34.ª Bienal de São Paulo”, do jornal *Folha de São Paulo*, foi inaugurada a exposição *Vento*, uma mostra coletiva com trabalhos de 21 artistas.

As telas de Lore Koch, segundo o curador geral da bienal, encontram-se em diálogo com a arquitetura de Oscar Niemeyer, no terceiro andar do Pavilhão, há uma relação entre a concretude e a metafísica das telas.

Figura 102 - Eleonore Koch na exposição Vento



Fonte: Foto: Jacopo Crivelli Visconti / Fundação Bienal de São Paulo

A exposição *Vento* é inspirada num filme homônimo feito por Joan Jonas, de 1968, onde a simbologia conceitual é a mesma da mostra, o vento como uma alegoria que defini a vida de uma pessoa, uma busca existencial assim como a personagem do filme, os artistas fazem uma performance de movimentos enigmáticos confrontando forças invisíveis.

Apesar do das instalações apresentadas no momento, o curador geral, Jacopo Crivelli Visconti, definiu a mostra internacional apresentada sob a diversidade, em *Vento*, cada artista tem o seu espaço, com situações que vivemos hoje, as telas de Eleonore Koch são pintadas em diferentes momentos, numa situação de isolamento na sua casa.

Ao contrário de edições anteriores, não haverá paredes no Pavilhão da Bienal separando os artistas, um convite ao visitante para fazer exercícios relacionais entre os vários artistas. Uma obra central que está em desenvolvimento desde o início do ano, quando a Bienal foi suspensa e transferida para setembro de 2021 devido à pandemia, é a da peruana Ximena Garrido-Lecca (Figura 102), um jardim que cresceu nesse período de quarentena e isolamento e que recebe agora o público. “Ele traduz o nosso desejo de ver a obra artística de modo diferente, sempre em transformação, porque tudo mudou ao redor desse trabalho nesse período crítico”, sintetiza o curador.

Figura 103 - Ximena Garrido-Lecca, obra :Insurgencias botánicas: Phaseolus Lunatus, 2017/2020



Fonte: Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

Até fevereiro de 2021, seis outros artistas agora anunciados integram as ações que dão continuidade à programação digital inédita: Jaune Quick-to-see, Lydia Ourahmane, Naomi Rincon Gallardo, Sebastián Calfuqueo Aliste, Sung Tieu e Uýra Sodoma.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos trazer as considerações a respeito da mediação cultural e o seu progressivo aumento nas pesquisas da área da Ciência da Informação e da Museologia, levantamos os principais conceitos em alguns dos principais autores que publicaram sobre o tema nessas duas áreas.

Elencamos algumas discussões sobre os conceitos de mediação, mas apresentamos apenas um recorte das diferentes abordagens sobre curadoria, pensando-a como um processo de organização e disseminação de informações de ordem artísticas e cultural.

Ao analisar o *corpus* da pesquisa definimos, a curadoria em arte contemporânea definimos que a arte, de modo geral, tem objetivo de gerar conhecimentos transdisciplinares de maneira globalizada. Toda a exposição artística relevante gera informações que mudam a história da arte, como as grandes mostras internacionais: as bienais, documenta e trienais sempre cumpriram estes papéis, desde o início da história das exposições.

Assim, todas as informações produzidas nas durante a organização e apresentação das exposições de arte, independentes do seu suporte são coerentes tratá-las como documentos, tendo como base Tratado de Documentação de Otlet, que não considerava o livro como único suporte de informações, mas sim, outros novos materiais como fotografias, fotocópias, programas de rádios, tornando o conceito de documento mais amplo e universal.

Para responder uma das questões elencadas no início da pesquisa sobre: quais são as várias visões sobre a mediação e a mediação cultural no âmbito das exposições de arte? podemos constatar que, a partir desse momento o documento assume formas de diferentes suportes artísticos, e a concepção sobre informação passa a ser fundamentada na medição cultural e na sua relação com o receptor dentro de um sistema de comunicação de códigos, sendo uma mostra de arte.

Logo, esse sistema de comunicação, e a mediação dos objetos culturais passou ser objeto de estudo, e as práticas curatoriais, consideradas atualmente algo "difícil de apreender porque as suas fronteiras são difusas e mutáveis" (BHASKAR, 2020, p. 145).

Segundo Obrist (2014), montar uma exposição é gerar conhecimento, é encontrar, adquirir e organizar, mas também um jeito de se pensar sobre o mundo, fazendo conexões

descobertas e possibilidades. A curadoria é um processo complexo, para o curador internacional. Harald Szeemann, responsável pelas abordagens feitas nessa pesquisa, considerava duas abordagens nas suas exposições: uma informação seletiva e outra informativa, e definia a informação e o conhecimento de maneira que fossem uma única categoria.

Outra temática abordada na pesquisa é a figura do curador de exposições de arte, que nas últimas décadas tornou-se fundamental, principalmente na arte contemporânea, que revolucionou os suportes das obras de arte ao incluir uma infinidade de suportes como instalações, performances e outras artes multimídia utilizadas pelos artistas, desde a década de 1960.

A cenografia, montada por cada curador, procura dar uma narrativa a um conjunto de obras expostas, com o objetivo de apresentar ao público uma recepção estética, cuja compreensão das obras na totalidade ou individualmente represente uma ideia de comunicação, e ao mesmo um enriquecimento cultural produtor de conhecimento. Sendo assim, a exposição de arte apresenta ao público a ideia de cenografia como um conjunto de obras numa narrativa, e pode ser concebida de forma individual e subjetiva por cada visitante durante a sua peregrinação pela mostra.

Há uma confluência de obras em toda mostra, referentes a diferentes linguagens e a emergência de inúmeros movimentos de arte como arte cinética, instalações, performance, obras feitas com materiais naturais e efêmeros, a concepção de uma arte viva (GONÇALVES, 2008).

Sob essa perspectiva, mostramos algumas concepções de curadores que mudaram a história da arte do mundo e no Brasil. Entre eles estão Walter Hopps, Johannes Cladders, Pontús Hultén, Harald Szeemann, Seth Seigelaud e Walter Zanini, e como eles mudaram a história da arte mundial. Cada curador procurou a sua metodologia, porém, sempre, com o objetivo que demonstrar que a curadoria não é uma mera escolha pessoal ou mercadológicas de obras e objetos, mas sim um processo de mediação desenvolvido a partir das relações do curador com as obras culturais e com os artistas, de maneira a apresentar ao público uma arte significativa e embuízada das transformações históricas e culturais de cada tempo.

A mediação como analisamos nesse trabalho é fundamental, pois, na sua ausência, a exposição se configura como uma simples reunião de objeto, o que torna e o visitante o único responsável pelo seu próprio conhecimento, e a sua interpretação dependerá somente de informações prévias sobre o objeto e não de um dispositivo/elemento que

possibilitaria uma outra interpretação, sendo capaz de guiá-lo através das várias conexões de sentidos, quiçá uma transformação na sua visão de mundo.

O *corpus* de pesquisa é a análise da mediação feita pelos curadores gerais das quatro últimas Bienais de Arte de São Paulo, 31ª Bienal: *Como (...) coisas que não existem* (2014), 32ª Bienal: *Incerteza viva* (2016), 33ª Bienal: *Afinidades Afetivas* (2018) e apontamentos sobre o início da 34ª Bienal: *Faz escuro, mas eu canto* 2020/2021.

Analizamos essas quatro curadorias com abordagens distintas metodologicamente, e que resultaram em diferentes categorias de críticas nos dois dos jornais de maior circulação no país, *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, resultado das escolhas curatoriais de cada um dos curadores gerais. A 31ª Bienal: *Como (...) coisas que não existem*, sem uma temática central do curador geral Charles Esche, sofreu críticas sobre a falta de narratividade e conexão entre as partes e o todo da Bienal. Outro fato criticado foi que muitas obras não possuíam legendas, o que dificultou o percurso dos visitantes, que possibilitaria uma visão articulada e uma maior compreensão da mostra.

A curadoria principal da 32ª Bienal, *Incerteza Viva*, por Jochen Volz, foi amplamente criticada pelas colunas de arte dos dois jornais pelo fato de mostrar uma narratividade mais mística do que ideológica, num momento de grande conflitos políticos e sociais que aconteceram no país, como a ascensão de um governo de extrema direita, fato que tornou o país polarizado politicamente e conseqüentemente palco de inúmeras manifestações populares. Apesar da crítica no que diz respeito a este ponto, a mostra foi elogiada por alguns críticos a cerca de pôr essa postura delicada e sutil nas abordagens dos problemas mundiais, como a devastação do meio ambiente e críticas sociais relacionadas às classes historicamente desvalorizadas pela sociedade formadas pelos índios, negros, e outros grupos colocados às margens da sociedade.

Em relação à 33ª Bienal, *Afinidade Afetiva*, o curador geral, Gabriel Pérez-Barreiro, propôs dividir a curadoria com sete artistas curadores, com o objetivo de formar ilhas temáticas na exposição sob as curadorias de artistas. Quanto a esse modelo de curadoria, a amostra teve críticas relacionadas a sua fragmentação e a falta de uma temática geral, mas de modo geral as críticas foram atenuadas em relação às mostras anteriores. As Bienais, desde as edições anteriores, já abriam espaços os temas precedidos sobre o multiculturalismo e a globalização da arte, e não difere das edições analisadas.

Outra exposição analisada, a 34ª Bienal *Faz escuro, mas eu canto*, sob a curadoria de Jacopo Crivelli Visconti, foi adiada para 2021 devido à pandemia da COVID-19. A

reprodução documental das obras e projetos decorreram da mudança mundial em relação à pandemia e a circulação de pessoas em espaços públicos, forçando mudanças em espaços como museus e mostras de arte. Todo o mercado cultural sofreu perdas significativas, não somente financeiramente, mas como meio de disseminação e organização das informações.

Porém, as crescentes possibilidades de divulgação digital proporcionaram novas propostas curatoriais, antes exibidas em espaços físicos. Assim, a saída encontrada foi desenvolver projetos no espaço digital, o que não diferiu muito de exposições no mundo todo, que optaram por essa ferramenta. A Fundação Bienal organizou, durante o ano de 2021, uma retrospectiva dos artistas e mostras da sua história como instituição de arte, uma série de palestras e cursos *online*, oferecidos em canais digitais no site da instituição e nas redes sociais como *Facebook*, *Instagram* e *YouTube*.

Percebemos que, embora não fora abordado nessa dissertação, a curadoria digital é um tema que gera grandes possibilidades para um novo contexto artísticos em relação aos documentos digitais, e aos dispositivos mediáticos. Novas formas de mediação irão surgir conforme as mudanças tecnológicas de comunicação de disseminação das informações em arte, mudando assim, os rumos da curadoria de arte.

Sendo assim, concluímos que a mediação é um processo polissêmico que não depende de uma só unidade. Durante uma curadoria existem vários tipos de mediação, e elas ocorrem em todo processo de organização, escolhas e montagens de uma mostra, desde o curador, os funcionários responsáveis pelas montagens da cenografia, e até a interação dos visitantes com as obras.

Uma exposição de arte gera um maior nível de conhecimento quando há uma interpelação dos atos de mediações, que percorrem durante toda a peregrinação do visitante em uma mostra, O curador e a curadoria tornaram-se responsáveis por um percurso gerador de sentidos por aquela mostra em determinado contexto histórico e cultural.

Procuramos durante a pesquisa uma aproximação nítida entre a curadoria, os modos desenvolvidos por curadores, artistas e as principais conceitualização da Ciência da Informação sobre a mediação cultural e a forma como a organização e a escolha dos objetos culturais são necessários não apenas para uma mera contemplação, mas por gerarem conhecimento.

Percebemos que, embora não termos abordado nessa dissertação todas as categorias de curatorias, mas com o objetivo de trazer um recorte das inúmeras

possibilidades a serem estudadas nesse campo, ressaltando a constatação da mudança dos dispositivos mediáticos que irão desenvolver novas formas de mediação com os visitantes de uma exposição e os rumos da curadoria de arte.

Sendo assim, concluímos que a mediação é um processo polissêmico que não depende de unicidade entre categorias de organização, mas sim, ela está em toda a organização de uma curadoria. e em diferentes tipos de mediação, e ocorrem no todo processo de classificação, na ordenação, nas escolhas e nas montagens de uma mostra, assim como nas relações das pessoas que participam dela, desde o curador até os funcionários responsáveis pelas montagens da cenografia.

Uma exposição de arte gera um maior nível de conhecimento quando há uma interpelação dos atos de mediações durante toda a peregrinação do visitante numa mostra, para se tornar significativa, e a maneira prevaiente de ver a arte passa a ser vista conforme seu interesse e criticalidade

Procuramos durante a pesquisa uma aproximação nítida entre a curadoria, os modos desenvolvidos por curadores, artistas e principais conceitualizações da Ciência da Informação em relação à mediação cultural e a forma como a organização dos objetos culturais são necessários, não apenas para uma mera contemplação mais sim, como um percurso responsável em estabelecer a partir das informações segundo a intencionalidade do curador autor, o conhecimento e as mudanças significativas para modificar a visão de mundo do visitante

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, F. CANHÊTE, P.L. **As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA JÚNIOR, O. F. Mediação da Informação e Múltiplas Linguagens. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 89-103, 2009.

ALMEIDA, M. A. Mediação e mediadores nos fluxos tecnoculturais contemporâneos. **Informação & Informação**, v. 19, n. 2, p. 191-214, 2014. DOI: 10.5433/1981-8920.2014v19n2p191 Acesso em: 21 out. 2021.

ALMEIDA, M. A. Mediações da cultura e da informação: perspectivas sociais, políticas e epistemológicas. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/119328> Acesso em: 18 jun. 2020.

AMARAL, A. Bienal de São Paulo qual arte contemporânea. **O Estado de São Paulo**: São Paulo, 27 set. 2016. Disponível em: https://busca.estadao.com.br/?tipo_conteudo=Todos&quando=&q=aracy%20amaral%20bienal. Acesso em: 13 set. 2016.

AMARAL, A. **O Curador como Estrela**: Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e Ensaios (1980-2005): Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARANTES, P. Museu, acesso e pesquisa: Breves apontamentos sobre a plataforma digital MAPA. In: TAVARES, M.; ARANTES, P. (org.). **Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa**. São Paulo: ECA/USP, 2016.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BHASKAR, M. **Curadoria: poder no mundo do excesso**. Tradução: Érico Assis. São Paulo: SESC São Paulo, 2020.

BIENAL. **Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, 24 ago. 2020. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/post/bienal-12-online>. Acesso em: 05 nov. 2020.

BIRYUKOVA, M. Reconsidering the exhibition When Attitudes Become Form curated by Harald Szeemann: form versus “anti-form” in contemporary art. **Journal of Aesthetics & Culture**, (online), v. 9, n. 1, p. 1362309, 2017. DOI: 10.1080/20004214.2017.1362309. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20004214.2017.1362309>. Acesso em :14 set. 2020.

BISHOP, C. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur. **Concinnitas - Revista do Instituto de Artes UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 27, p. 270-282, 2015. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/21180>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BORDEAUX, M; CAILLET, É. La médiation culturelle: Pratiques et enjeux théoriques. **Culture & Musées**, (online), edição especial, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/culturemusees/749> Acesso em: 8 mai. 2019.

BORKO, H. Information Science: what is it? **American Documentation**, Washington, v. 19, n.1, p. 3-5, jan. 1968.

CAIRES, D. R. **Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo: arte degenerada na Alemanha e no Brasil**. 2019. 279 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 2019.

CARVALHO, K. Disseminação da informação, mediação humana e inteligência. In: ENCONTRO NACIONAL ANCIB, 5., 2003, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CINTRÃO, R. As montagens de arte: dos salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, A. (org.) **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

CRIPPA, G. A exposição entre Curadoria e Públicos: problemas da Arte Contemporânea para a Ciência da Informação. **Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, v. 9, n. 1, p. 195-199, mar./ago. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/146633>. Acesso em 07 jun. 2019.

CRIPPA, G. Conhecimentos para que? transformações da ordem dos saberes no tempo. **Logeion - Filosofia da Informação**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 72-85, 2019. DOI: 10.21728/logcion.2019v5n2.p72-85. Disponível em: <http://revista.ibict.br/fiinf/article/view/4648> Acesso em: 10 ago. 2021.

CYPRIANO, F. Bienal reflete as práticas personalizadas do Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 dez. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/12/bienal-de-sp-reflete-as-praticas-personalistas-do-brasil-afirma-critico.shtml>. Acesso em 02 abr. 2020.

DALCOL, F. Atritos e separações entre crítica e curadoria, *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 26., Campinas, 2017, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2287-2300. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/CURADORIA/26encontro____DALCOL_Francisco.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

DAVALLON, J. Pourquoi considérer l'exposition comme un média? **Médiamorphoses**, n. 9, p. 26, nov. 2003.

DAVALLON, J. A mediação: a comunicação em processo? **Revista Prisma**, Porto, n. 4, p. 4-37, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/61109>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

DAVALLON, J. **L'Exposition à l'œuvre**: stratégies de communication et de médiation symbolique. Paris: L'Harmattan, 1994.

DESVALLÉES, A; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares; Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM, 2013.

DOCUMENTA. **Museum Fridericianum gGmbH**. Friedrichsplaz, Kassel,[s.d]. Disponível em: https://www.documenta.de/en/contact#55_general. Acesso em: 05 nov. 2020.

ESCHE, C. Com muitas pernas, a Bienal de São Paulo se move. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 ago. 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1504416-com-muitas-pernas-a-bienal-de-sao-paulo-se-move.shtml>. Acesso em: 19 mar. 2020.

FARIAS, M. G. G.; FARIAS, G. B. Mediação na Ciência da Informação: uma análise bibliométricas na coleção Benancib. **Revista Ibero-Americana De Ciência Da Informação**, Brasília, v. 10, n. 2, p. 332-349, 2017. DOI: 10.26512/rici.v10.n2.2017.2551 Disponível em: <https://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/RICI/article/view/2551> Acesso em: 6 jun. 2020.

FLOYD, K.M. **D is for documentar**: institutional identity for a periodic exhibition. Zurich: Oncurating, 2017.

FREIRE, C. (org.). **Sobre exposições**: conceitualismos em mostras no MAC USP (2000-2015). São Paulo: MAC USP, 2019.

FREIRE, C. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUJINO, A. Serviços de informação tecnológica no processo de cooperação universidade-empresa: proposta de um modelo de mediação entre a oferta e a demanda. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 3., 1997, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: IBICT, 1997.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999.

GOMES, H. F. A dimensão dialógica, estética, formativa e ética da mediação da informação. **Informação & Informação**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 46-59, 2014. DOI: 10.5433/1981-8920.2014v19n2p46 Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/19994> Acesso em: 18 jun. 2020.

GOMES, H. F. Protagonismo social e mediação da informação. **Logeion - Filosofia da Informação**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 10-21, 2019. DOI: 10.21728/logcion.2019v5n2.p10-21 Disponível em: <http://revista.ibict.br/fiinf/article/view/4644> Acesso em: 18 jun. 2020.

GONÇALVES FILHO, A. Arena dos Politizados. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 ago. 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,arena-dos-politizados-imp-,1552466>. Acesso em: 19 mar. 2020.

GONÇALVES FILHO, A. Bienal anuncia “Vento, sua primeira mostra presencial desde o início da pandemia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 out. 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,bienal-anuncia-vento-sua-primeira-mostra-presencial-desde-o-inicio-da-pandemia,70003494654>. Acesso em: 13 jan.2021.

GONÇALVES FILHO, A. Bienal da experimentação opta pela correção e não surpreende. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 set. 2016c. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,bienal-da-experimentacao-opta-pela-correcao-e>. Acesso em: 20 mar. 2020.

GONÇALVES FILHO, A. Bienal que não grita, mas suspira. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 set. 2016b. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/fotos/artes,bienal-nao-grita-mas-suspira,923420>. Acesso em: 19 mar. 2020.

GONÇALVES FILHO, A. Laboratório social: experimentalismo é a ordem das bienais, que desbancam o curador autor. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 set. 2016a. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,especial-32-bienal-laboratorio-ocial,10000074278>. Acesso em: 20 mar. 2020.

GONÇALVES, L. R. **Entre Cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2004.

GONÇALVES, L. R. **Entre Cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2004.

GONRING, G. M. (O que) pode a curadoria inventar? **Galáxia**, São Paulo, n. 29, p. 276-288, jun. 2015. DOI: 10.1590/1982-25542015119480 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/XzNdSQxBsxstbT6wZL58Pvy/?lang=pt> Acesso em 01 jun. 2020.

GUIMARÃES, F. V.; LEMOS, L. H. A contribuição das exposições universais para a sociedade da informação. **Revista ACB - Biblioteconomia em Santa Catarina**. Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 639-650, ago./nov. 2016. Disponível em: <https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/1205> Acesso em 15 jun. 2020.

GULLAR, F. As obras as Bienal pretendem expressar traço essencial de nossa época. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 out. 2016. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/10/1818878-obras-da-bienal-pretendem-expressar-traco-essencial-de-nossa-epoca.shtml?origin=folha. Acesso em: 23 jan. 2021.

HASKELL, F. **The Ephemeral Museum**: old master paintings and rise of the art exhibition. London: Yale University, 2000.

HEINICH, N. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p.137-147, maio 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910>. Acesso em 12 mai. 2021.

HOFFMANN, J. **Curadoria de A a Z**. Tradução: João Sette Câmara. Rio de Janeiro: Cobogá, 2017

JASON, H. W. **Iniciação à história da arte**. 2. ed. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KONIG, S. **Documenta in Kassel and the Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Dresden**: a german-german history of interrelations. Zurich: Oncurating, 2017.

KÖPTCKE, L. S. Revisitando a parceria Museu Escola: currículo e formação profissional. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 15-35. 2014.

Disponível em:

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/331> .

Acesso em: 31 ago. 2019.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia.

Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTIN-BARBERO, J.; BARCELLOS, C. Comunicação e mediações culturais. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 23, n. 1, jan./jun. 2000.

Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/20>

10. Acesso em: 01 jun. 2020.

MAZZONI. S. **116 anni alla corte del Leone d'oro**: breve storia della Biennale di Venezia, 2011. Disponível em:

https://iiccracovia.esteri.it/iicmanager/sedi_resource_iic/2011/09/86428_f_iic51116anni_delleoned_oro.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

MENESES, T. B. U. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento Histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2. p. 9-42,

1994.

Disponível em:

[https://www.scielo.br/j/anaismp/a/cjxGJjRFfbKxLBfGyFFMwVC/?format=pdf&lang=](https://www.scielo.br/j/anaismp/a/cjxGJjRFfbKxLBfGyFFMwVC/?format=pdf&lang=pt)

pt. Acesso em: 2 nov. 2019.

MOLINA, C. A tônica engajada da 31ª Bienal é discutida. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,tonica-engajada-da-31-bienal-de-sao-paulo-e-discutida,1599637>. Acesso em: 12 fev. 2021.

MOLINA, C; HIRSZMAN, M. Especial 32ª Bienal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2016d. Disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/public/caderno2/32-bienal-incerteza-viva/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

MOLINA, C; HIRSZMAN, M. Especial 32ª Bienal: ampliar as relações. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 set. 2016a. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,especial-32-bienal-ampliar-as-relacoes,10000074275>. Acesso em: 20 mar 2020.

MOLINA, C; HIRSZMAN, M. Especial 32ª Bienal: Arte que se alimenta da incerteza. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 set 2016b. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,especial-32-bienal-arte-que-se-alimenta-da-incerteza,10000074263>. Acesso em: 20 mar. 2020.

MOLINA, C; HIRSZMAN, M. Especial 32ª Bienal: Vivenciar o espaço. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 set 2016c .Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,especial-32-bienal-arte-que-se-alimenta-da-incerteza,10000074263>. Acesso em: 20 mar. 2020.

MORGADO, B.J. Notas sobre curadoria: bases para o discurso curatorial contemporâneo. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL: ARQUIVOS, MEMÓRIAS, AFETOS*, 8., 2015, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: UFG/Núcleo Editorial FAV, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2015.GT1_beatrizmorgado.pdf. Acesso em: 12 ago. 2019.

MOSTRA virtual da Bienal do Mercosul. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 29 jul. 2020. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2020/07/750013-mostra-virtual-da-bienal-do-mercosul-seguira-no-ar-ate-31-de-agosto.html. Acesso em: 05 nov. 2020.

NAVES, R. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza viva? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 set 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,32-bienal-de-sao-paulo-incertezas-vivas,10000077152>. Acesso em: 14 jun. 2020.

OBRIST, H. U. **Ways of Curating**. Londres: Allen Lane, 2014.

OBRIST, H. U. **Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. Tradução: Ana Resende. São Paulo: BEI Comunicações, 2010.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. Tradução: Ana Resende. São Paulo: BEI Comunicações, 2010.

OGUIBE, O. O fardo da curadoria. **Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 17, jul. 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44475/0>. Acesso em: 10 dez. 2019.

OTLET, Paul. **Tratado de documentação: o livro sobre o livro teoria e prática**. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2018.

PERROTTI, E. Sobre informação e protagonismo cultural. In: GOMES, H.; NOVO, H. (org.). **Informação e protagonismo social**. Salvador: EDUFBA, 2017.

PERROTTI, E.; PIERUCCINI, I. A mediação cultural como categoria autônoma. **Informação & Informação**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 1-22, 2014. DOI: [10.5433/1981-8920.2014v19n2p01](https://doi.org/10.5433/1981-8920.2014v19n2p01) Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/19992> Acesso em: 18 jun. 2020.

RAMOS, A. D. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RICHTER, D ; STEWART, P. **Curadoria do Digital - Curadoria e Prática de Arte: Considerações Contemporâneas sobre Automação, Lugar e Comunicação Digital**. Zurich: Oncurating, 2020. Disponível em: <https://on-curating.org/issue-45-reader/curating-the-digital.html> Acesso em: 10 jun. 2021.

RICHTER, D. **Ser Singular/Plural no Contexto Expositivo: assuntos curatoriais na documenta 5, dX, D12, d (13)**. Zurich: Oncurating, 2017.

RODRIGUES, B. C.; CRIPPA, G. A ciência da informação e suas relações com arte e museu de arte. **Biblionline**, João Pessoa, v. 5, n. 1/2, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/16800>. Acesso em: 10 ago. 2021.

RUPP, B. **Das organizações de exposições à Curadoria: Considerações sobre a formação da atividade no país.in as novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2014.

RUPP, B. Das organizações de exposições à Curadoria: considerações sobre a formação da atividade no país. *In.* BULHÕES, M. A. (org.); ROSA, N. V.; RUPP, B.; FETTER, B. **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2014.

SANTOS NETO, J. A. **O estado da arte da mediação da informação: uma análise histórica da constituição e desenvolvimento dos conceitos.** 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Marília, 2019.

SCHLENKER I. Große Deutsche Kunstausstellung (1937-1944). **Historisches Lexikon Bayerns**, Baviera, 02 jun. 2020. Disponível em: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Große_Deutsche_Kunstausstellung_\(1937-1944\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Große_Deutsche_Kunstausstellung_(1937-1944)). Acesso em: 17 jul. 2020.

SHAPIRO, R. Que é artificação? **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p.135-151, jan./abr. 2007. Disponível em <https://www.scielo.br/j/se/a/fMXkjSGFHhdkz9gPMnhNkhh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 maio 2021.

SHAPIRO, R; HEINICH, N. Quando há artificação? **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/Lft3QKjJ6mxTsMdlHhkKwwm/?lang=pt>. Acesso em 12 maio 2021.

SILVA, A. M. Mediações e mediadores em ciência da informação. **Revista Prisma**, Porto, n. 9, p. 68-104, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/70071>. Acesso em: 3 ago. 2020.

SILVA, F. S.; NUNES, J. V.; CAVALCANTE, L. E. O conceito de mediação na ciência da informação brasileira: uma análise a partir da BRAPCI. **Brazilian Journal of Information Science**, Marília, v. 12, n. 2, 2018. DOI: 10.5016/brajis. v12i2.7779. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/bjis/article/view/7779> Acesso em: 3 ago. 2020.

SMIT, J. W. A documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P.; LOUREIRO, M. L. M. N. (org.). **Documentação em museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 11-22.

STEIMER, I. D. S. G.; CRIPPA, G. Curadoria e crítica. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 13, p. 137-144, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/5143>. Acesso em: 10 ago. 2021.

STRECKER, M. Entrevista: Jochen Volz. **Revista Select**, São Paulo, 18 fev. 2015. Disponível em: <https://www.select.art.br/entrevista-com-jochen-volz/>. Acesso em: 13 abr. 2021

SZEEMANN, H. **Selected Writings**. Tradução: Jonathan Blower; Elizabeth Tucker. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2018.

TEIXEIRA COELHO, J. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

VYGOTSKY, L. S. (1934) **A formação social da mente: desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ZAGO, R. C. O. Sobre Bienais: A Bienal Internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970. In: 20º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS?, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2011/index.html>>. Acesso em: 16 jun. 2020.

ZANINI, W. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. IN: RAMOS, A. D. (org.). **Sobre o Ofício do Curador**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010.