SUS

PENS

ENDO

AS MECÂNICAS:

arte e espaço na 28ª Bienal Internacional de São Paulo

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Área de concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte
Linha de pesquisa 3: História, Crítica e Teoria da Arte

Anna Luisa Castanheira Costa

Suspendendo as mecânicas:
arte e espaço na 28ª Bienal Internacional de São Paulo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

São Paulo, 2022

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.

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

Costa, Anna Luisa Castanheira
Suspendendo as mecânicas: arte e espaço na 28ª Bienal Internacional de São Paulo / Anna Luisa Castanheira Costa ; orientador, Domingos Tadeu Chiarelli. -- São Paulo, 2022.
221 p.: il.

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

1. Bienal Internacional de São Paulo 2. arte contemporânea 3. curadoria 4. expografia

Defesa da dissertação de mestrado de Anna Luisa Castanheira Costa, Nº USP 11170189, intitulada Suspensão das mecânicas: arte e espaço na 28ª Bienal Internacional de São Paulo, orientada pelo Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli e apresentada à banca examinadora em 01 de abril de 2022.

Os membros da Banca Examinadora consideram a candidata:

_____

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli
Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo
Presidente

_____

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Membro Titular

_____

Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo
Membro Titular

_____

Prof. Dr. Thiago Gil de Oliveira Virava
Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo
Membro Suplente

_____

Profa. Dra. Helouise Lima Costa
Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo
Membro Suplente

_____

Prof. Dr. Fernando Augusto Oliva
Faculdade de Artes Plásticas, Fundação Armando Álvares Penteado
Membro Suplente

SUMÁRIO

01 **Resumo, Abstract**

02 **Agradecimentos**

04 **Introdução**

15 **Capítulo 1**: Em Vivo Contato.

16 1.1. Um passeio pela 28ª Bienal de São Paulo e o Pavilhão da Bienal.

1.1.a. A Praça (Térreo)
1.1.b. *Video-Lounge* (1° Pavimento)
1.1.c. Plano de Leituras (3° Pavimento)
1.1.d. Planta Livre (2° Pavimento)
1.1.e. Outros formatos.

83 1.2. Três camadas da 28ª Bienal.

1.2.a. A 28ª Bienal e a relação com a história da Bienais de São Paulo.
1.2b. A 28ª Bienal e o circuito da arte.
1.2c. A 28ª Bienal e a arte contemporânea.

98 **Capítulo 2:** A terceira camada de discussão da 28ª Bienal: as novas práticas artísticas e o espaço expositivo.

132 **Entremeio**

135 **Capítulo 3:** As mecânicas.

136 3.1. Um breve histórico das Bienais de São Paulo (1951 a 1996).
147 3.2. A 24ª como ponto de inflexão.
154 3.3. As 25ª, 26ª e 27ª edições da Bienal de São Paulo.
156 3.4. Identificando as mecânicas.
3.4.a. As mecânicas institucionais.
3.4.b. As mecânicas do espaço.

187 **Considerações Finais:** notas sobre a 28ª Bienal de São Paulo, 14 anos depois.

188 4.1. A exposição como dispositivo.
190 4.2. A 28ª Bienal de São Paulo e a institucionalização da crítica institucional.
197 4.3. Suspensão l Deslocamento.

201 **Referências Bibliográficas**

208 **Anexo 1** – Conferências 28ª Bienal de São Paulo
210 **Anexo 2** – Planilha de Artistas 28ª Bienal de São Paulo

Resumo

Esta Dissertação visa estudar o projeto da 28ª edição da Bienal Internacional de São Paulo visto a necessidade de um entendimento mais aprofundado de seu projeto curatorial. Buscou-se compreendê-lo e analisá-lo integralmente, o que permitiu relacionar as decisões apresentadas por aquela edição com o contexto político e econômico no qual a instituição se encontrava. A partir dessa compreensão, tornou-se possível interpretar os pretextos e estratégias adotados pela curadoria e analisar a natureza das relações entre as obras apresentadas naquela edição e o espaço expositivo do Pavilhão da Bienal. Trata-se de um estudo com intuito de alavancar contribuições para a História das Exposições e a história da Bienal de São Paulo, assim como estimular as discussões relativas às formas como a arte contemporânea e o espaço expositivo podem dialogar e influenciar o campo da arte e das exposições na atualidade.

Palavras-chave: Bienal Internacional de São Paulo, arte contemporânea, curadoria, expografia.

Abstract

This Master thesis aims to study the project of the 28th Bienal Internacional de São Paulo, given the need for a deeper understanding of its curatorship project. We sought to understand and analyze it in its entirety, which made it possible to relate the decisions presented by that edition with the political and economic context in which the institution found itself. From this understanding, it became possible to interpret the pretexts and strategies adopted by the curatorship, and to analyze the nature of the relationships between the works presented in that edition and the Bienal Pavilion exhibition space. This study aims to leverage contributions to the History of Exhibitions and the history of the Bienal de São Paulo itself, as well as stimulate discussions on the ways in which contemporary art and the exhibition space can dialogue and influence today's field of art and of exhibitions.

Keywords: Bienal Internacional de São Paulo, contemporary art, curatorship, expography.

Agradecimentos

Ao professor Tadeu Chiarelli, orientador desse trabalho que em outubro de 2018 se interessou pelo tema da pesquisa e me deu a oportunidade de realizá-la. Pelos anos de apoio, paciência e disponibilidade que me ofereceu. Pelas generosas indicações de caminhos para o texto, pela bibliografia agregada e elucidação de diversos apontamentos que eram ainda inéditos para mim sobre o desafiador tema da Bienal de São Paulo.

À Universidade de São Paulo e à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, instituições que tornaram a realização desta Dissertação possível.

Aos professores Tadeu Chiarelli (ECA-USP), Patrícia Mourão (ECA-USP), Lisbeth Rebollo (PGHEA-USP), Maria Cecília Lourenço (FAU-USP), Guilherme Wisnik (FAU-USP), Helouise Costa (MAC-USP) e Agnaldo Farias (FAU-USP), cujas disciplinas cursadas proporcionaram contribuições essenciais para o desenvolvimento dos temas tratados nesta Dissertação. Agradeço ainda, de forma especial, ao Prof. Agnaldo Farias, por ter me recebido como estagiária em sua disciplina de graduação através do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, experiência que proporcionou exponencial crescimento em meu interesse na docência, além das conversas e trocas que me engrandeceram profissional e pessoalmente.

Às professoras que participaram do Exame de Qualificação, Ana Magalhães (MAC-USP) e Marta Bogéa (FAU-USP), cujas observações foram, definitivamente, das mais valiosas para o desenvolvimento final da pesquisa.

Aos colegas do Grupo de Estudos Arte&Fotografia (coordenado pelo professor Tadeu Chiarelli), Eliane Pinheiro, Felipe Garofalo, Lúcia Klück Stumpf, Maíra Vieira de Paula, Maria Hirszman, Mariana Gazioli Leme e Marianne Arnone, com quem ao longo desses três anos, presencial e remotamente, partilhei importantes leituras, seminários e discussões.

À todos os colegas de aulas na pós-graduação, especialmente à Maíra Vieira de Paula, com quem tive o prazer de realizar trocas que germinaram numa estimada amizade.

Aos meus pais Layse Castanheira Ferreira Costa e José Maria Correia da Costa e meu irmão Luis Eduardo Castanheira Costa, todos professores, por sempre me incentivarem a prosseguir meus estudos em primeiro lugar. À todo o restante de minha família, em especial à minha vó Dora, a quem tive que me despedir no ano passado, que sempre torceu por mim, e por quem mantenho habitando em mim sua característica de viver a vida com toda a intensidade.

À Marcela Prata, Benedito Alves, Pedro Bedê, Pedro Carvalho, Sofia Albuquerque, Lucas Costa e todos os amigos que por diversos motivos pegaram a mesma estrada de Fortaleza para São Paulo, e hoje formam uma rede de apoio que torna mais leve a resistente e compartilhada realidade descrita por Belchior de "jovem que desce do norte pra cidade grande".

Ao Matias Lopes, Breno Holanda, Vitória Schaumann, Felipe Veras, Francisco e Sheila Marino, e todos os amigos de Fortaleza que, nos momentos que estive por lá, me receberam com o mesmo carinho de sempre, como se tempo algum houvesse passado.

Ao Heitor, companheiro com quem divido a vida e que esteve presente ao meu lado desde o início dessa caminhada, agradeço pelas palavras que acalmaram, pelo carinho diário e apoio incondicional às decisões que foram necessárias.

A todos os profissionais essenciais que, durante a pandemia que já dura dois anos, foram fundamentais para que eu pudesse permanecer em casa e concluir minha pesquisa.

Que venham e busquemos dias melhores para nossa educação pública e para o campo da arte e da cultura no Brasil.

INTRODUÇÃO

> "Literalmente milhares de experiências nos ensinam que, inconscientemente, o espaço comunica." (HALL, Edward. 1959, p.190)

As exposições de arte contemporânea costumam ser analisadas preferencialmente pela perspectiva de alguns de seus integrantes constitutivos, como a curadoria e as obras selecionadas. O espaço expositivo é normalmente lido e analisado como um objeto secundário à exposição, muitas vezes como uma ferramenta ou suporte, mesmo que seja por meio dele que a exposição tome forma e se configure.

Esta dissertação tem por objetivo analisar as relações entre arte contemporânea e espaço expositivo ocorridas durante a 28ª edição da Bienal Internacional de São Paulo, abrangendo ainda outras complexidades indissociáveis a essa análise, como o projeto curatorial da mostra, os formatos propostos e a arquitetura preexistente do edifício em que ocorreu.

Vinda de uma formação em Arquitetura e Urbanismo, minha disposição para esta pesquisa surgiu de um interesse sobre o papel que os espaços arquitetônico e expositivo cumprem nas exposições de arte. Uma das principais questões é buscar entender até que ponto esses espaços sofrem e/ou influenciam na leitura e fruição das obras de arte contemporâneas, que, cada vez mais frequentemente, reivindicam esse espaço.

Ao lançar mão desta problemática, esta Dissertação buscará compreender como as relações entre arte e espaço se deram em uma das edições da Bienal de São Paulo, a fim de identificar características que demonstrem quais conceitos e ferramentas são utilizados na concepção ideológica e construção física de um espaço de exposição contemporâneo.

•

A Bienal de São Paulo, inaugurada em 1951, foi o primeiro evento do tipo a ser realizado no Hemisfério Sul. O evento é, ainda hoje, uma das exposições de arte contemporânea mais significativas no cenário internacional e carrega grande importância na história das exposições e na formação e circulação das artes visuais no Brasil.

A 28ª edição da Bienal de São Paulo foi realizada entre os dias 26 de outubro e 6 de dezembro de 2008 no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, localizado no Parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo. A mostra recebeu o título *"Em vivo contato"* e apresentou 41 artistas[1], 5 projetos especiais[2] e ainda uma série de plataformas de comunicação alternativas com os seus visitantes[3]. Sua curadoria ficou a cargo dos profissionais Ivo Mesquita (curador-chefe) e Ana Paula Cohen (co-curadora)[4]. Os arquitetos Felippe Crescenti e Pedro Mendes da Rocha foram os responsáveis pelo projeto expositivo-arquitetônico da 28ª Bienal. A edição contou ainda com estruturas expositivas e mobiliários especiais para o Terceiro Pavimento, desenvolvidos pelo artista e designer colombiano Gabriel Sierra em colaboração com a curadora adjunta Ana Paula Cohen. A coexistência

[1] Alexander Pilis, Allan McCollum, Ângela Ferreira, Armin Linke/ Peter Hanappe, Assume Vivid Astro Focus, Carla Zaccagnini, Carlos Navarrete, Carsten Höller, Cristina Lucas, Dora Longo Bahia, Eija-Liisa Ahtila, Erick Beltrán, Fernando Bryce, Fischerspooner, Gabriel Sierra, Goldin+Senneby, Iran do Espírito Santo, Israel Galván, Javier Peñafiel, Joan Jonas, João Modé, Joe Sheehan, Leya Mira Brander, Los Super Elegantes, Mabe Bethônico, Marina Abramovic, Matt Mullican, Maurício Ianês, Micol Assaël, Mircea Cantor, Nicolás Robbio, O Grivo, Paul Ramírez Jonas, Peter Friedl, Rivane Neuenschwander, Rubens Mano, Sarnath Banerjee, Sophie Calle, Valeska Soares, Vasco Araújo, Vibeke Tandberg.. Originalmente a curadoria contava com um total de 42 participantes, porém o artista Rodrigo Bueno, que aparece como participante no Guia da edição, rompeu com a edição e não chegou a apresentar nenhum trabalho.

[2] Sendo eles: o projeto "Archivo Abierto" em colaboração com o Centro de Documentación de las Artes do Centro Cultural La Moneda (Chile); as atividades do coletivo Anarcademia; as aulas de dança com o coreógrafo Ivaldo Bertazzo; as sessões do coletivo Cinema Capacete e a performance-espetáculo *Weightless Days*, trabalho colaborativo dos artistas e designers Angela Detanico e Rafael Lain, dos bailarinos e coreógrafos Megumi Matsumoto e Takeshi Yazaki e do músico Dennis McNulty.

[3] Refiro-me ao ciclo de Conferências, ao *Video-Lounge*, aos projetos educativos, ao Jornal 28B, e à criação de um website.

[4] Ivo Mesquita é formado em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (1972). Foi Diretor Artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 2001 e 2002 e curador -chefe da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 2002 e 2012. Mesquita também atuou por mais de uma década, como professor visitante no Centro de Estudo de Curadoria do Bard College, em Nova York. O curador possui, ainda, uma trajetória de envolvimento com a Bienal de São Paulo iniciada em 1969, quando trabalhou como monitor na 10ª edição da mostra. Nas 16ª e 17ª edições, em 1981 e 1983, respectivamente, foi responsável pela documentação e catalogação. Mesquita atuou também como curador de segmentos e mostras especiais das 18ª, 19ª e 24ª edições. Ana Paula Cohen possui formação em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, e Mestrado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Trabalhou como curadora assistente no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre os anos de 2000 e 2002. Construindo uma trajetória de experiências internacionais, Cohen trabalhou como curadora assistente no Kunstverein München, em Munique em 2003, atuou como pesquisadora no Museum of Fine Arts Houston entre 2005 e 2006 e realizou a concepção e curadoria do *Encuentro Internacional de Medellín* MDE07, na Colômbia, em 2007.

de dois projetos expositivos no Terceiro Pavimento – aquele dos arquitetos Mendes da Rocha e Crescenti e o de Sierra –, e o diálogo entre ambos será analisada nesta pesquisa.

Ao desenvolver as primeiras reflexões a respeito da 28ª Bienal de São Paulo e de seu projeto curatorial, percebeu-se que analisar essa edição significaria, mais do que estudar uma das edições da Bienal, estabelecer uma investigação de amplitude maior, tendo como ponto de partida as primeiras tratativas para a organização das Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ainda nos anos 1940[5] à medida que o projeto curatorial da 28ª edição concedeu um destaque especial ao importante Arquivo Histórico Wanda Svevo[6] que guarda a história de todas as edições da Bienal de São Paulo além de material sobre outras mostras internacionais.

Imersa em uma crise institucional e financeira[7], a 28ª Bienal exibiu aproximadamente um terço do número de obras que costumava se apresentar

---

[5] Uma das leituras que contextualizam esse período é a obra *De Anita ao Museu* (Perspectiva, 1976), organizado a partir de uma seleção de artigos de imprensa publicados pelo crítico paulistano Paulo Mendes de Almeida. A obra acompanha o desenvolvimento e traça um panorama dos principais eventos artísticos da cidade de São Paulo na primeira metade do século 20, desde a primeira exposição de Anita Malfatti em 1917 até a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo no final dos anos 1940, encerrando-se com a realização da primeira Bienal de São Paulo, em 1951. Há de se perceber que, mesmo sendo uma das visões mais aceitas e difundidas sobre a formação do modernismo paulistano, a tendência que Paulo Mendes implica na história da implementação do modernismo paulista é a de uma trajetória triunfal desenvolvida sem percalços ou sobressaltos, característica essa que, como apontada por Tadeu Chiarelli em seu texto *"Arcangelo Ianelli e seu tempo: um outro ponto de vista"* (Alameda, 2012), nem sempre condizia com a realidade.

[6] Com mais de um milhão de documentos em torno das realizações das Bienais de São Paulo e seus desdobramentos na história da arte, o Arquivo Histórico Wanda Svevo é um dos mais importantes repositórios documentais sobre a produção moderna e contemporânea na América Latina. Foi concebido em 1955 por Wanda Svevo, então Secretária Geral do MAM-SP, sob o objetivo de "dar apoio à realização das Bienais, o Arquivo Bienal partiu da missão de se tornar um centro de referência em arte no século 20.". Em 1993, o Arquivo foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat). Hoje, está operando pelo tratamento integrado de sua documentação, e os critérios adotados para sua organização têm como fundamento a história da Fundação Bienal de São Paulo e dos eventos realizados por ela, destacando sua origem, processo de produção e as atividades que exercem. Segundo o site do Arquivo, foi Francisco Matarazzo Sobrinho que disponibilizou a maior parte da documentação do arquivo entre 1880 a 1981. Foi Museu de Arte Moderna de São Paulo, durante os seus primeiros anos de fundação, coincidentes e ainda ligado à realização das Bienais, que disponibilizou documentos (datados entre 1948 e 1965) a respeito do desenvolvimento das primeiras Bienais. Por fim, desde 1962, ano em que se separa do museu, que a Fundação Bienal de São Paulo registra e documenta as Bienais de São Paulo "e demais eventos e exposições promovidas pela Fundação.". O Arquivo possui ainda uma biblioteca, contendo uma coleção "formada a partir da pesquisa curatorial das Bienais de Arte e Arquitetura, além de permutas e doações de outras instituições. Inclui títulos sobre história e crítica de arte, arte-educação, catálogos de artistas, de bienais de arte, de exposições e de grandes mostras nacionais e internacionais." (Fonte: Site Oficial do Arquivo Histórico Wanda Svevo).

[7] Em entrevista à *Folha de S. Paulo Ilustrada* em 10 novembro de 2007, o então Presidente da Fundação Bienal, Manoel Pires da Costa, afirmou que aquele havia sido um ano atípico, em que teve de responder a várias denúncias relativas à sua administração, principalmente sobre a contratação de parentes para prestação de serviços à Fundação e de uma empresa da qual era sócio para produção de produtos da Bienal.

na mostra. Os artistas escolhidos pela curadoria formaram um conjunto diverso, com significativa presença de latino-americanos emergentes, ao lado de europeus e norte-americanos já consagrados internacionalmente, além de importantes participações brasileiras.

Na concepção dos curadores, a 28ª seria a oportunidade de realizar uma pausa e converter a exposição em uma *plataforma de reflexão* e debates sobre o sistema de bienais no circuito artístico global[8], tomando como referência a própria história da Bienal de São Paulo, por meio de uma estratégia política de reativação de sua memória e de seu arquivo (SPRICIGO, 2011, p.152).

Para alcançar esses objetivos, a 28ª Bienal contou com a elaboração das seguintes plataformas especiais de comunicação: as Conferências; o *Video-Lounge;* o *Jornal 28B*; o *website* e o programa educativo. Essas experiências foram desenvolvidas com o objetivo de transmitir ao público, por diferentes meios, a abordagem histórica desejada pelos curadores daquela edição.

§ Plataforma A – Conferências

A plataforma *Conferências* começou a ser realizada em junho de 2008 — antes da inauguração oficial do evento — e teve como coordenadora-chefe a curadora Luisa Duarte. A programação dos encontros visava a realização de painéis que deveriam abastecer o Arquivo Histórico Wanda Svevo por meio de

Segundo a matéria, o Ministério Público considerou que negócios entre a empresa de Pires da Costa, a TPT Comunicações, e a Bienal não trouxeram prejuízos à fundação. Na mesma entrevista o Presidente comenta ainda sobre as dívidas da Fundação (cerca de R$ 3 milhões), prometendo quitá-las até o final do ano de 2008. A crise financeira também foi citada como um dos motivos da escolha do projeto, que, segundo o Presidente da Fundação, teve orçamento menor do que as mostras de anos anteriores (Fiorati, Gustavo. *"Não há tempo para Bienal tradicional"*, Folha de São Paulo Ilustrada, 10 de Novembro de 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1011200732.htm). Segundo o jornalista Fábio Cypriano, em matéria para a *Folha de São Paulo* em março de 2010, a crise foi superada na edição seguinte, a qual, já sob presidência de Heitor Martins, a Fundação havia captado R$ 23 milhões para 29ª edição da mostra e que essa situação romperia com a crise. (Cypriano, Fabio. *"Fundação já possui verba para Bienal",* Folha de São Paulo Ilustrada, 10 de Novembro de 2007, p. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0603201010.htm). Acessos em 14/04/2021.

[8] Não deve-se perder de vista que, naquele momento do contexto global, iniciava-se uma tendência em remodelar as grandes exposições sazonais para que elas se transformassem em plataformas que permitissem uma maior democratização do acesso à arte. Um desses exemplos que certamente influenciou a decisão da curadoria da 28ª foi a 6ª Bienal do Mercosul, realizada em 2007, que focou especialmente na transformação e ampliação do conceito da exposição através de ações educativas e novas estratégias e ferramentas que possibilitassem maiores e diferentes formas de apreensão do público geral.

reflexões sobre uma série de dados a respeito da história e do papel da Bienal de São Paulo, o modelo de exposição bienal que se espalhou pelo mundo e, ainda, sobre as novas práticas e projetos artísticos que se anunciavam (MESQUITA; COHEN, 2008, p.25).

A plataforma *Conferências* foi articulada de forma a abranger quatro grandes temas:

> *1. A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro — memória e projeção*: reunia relatos orais com lembranças, avaliações e expectativas de profissionais sobre a instituição e suas realizações;
> *2. Backstage:* reunia profissionais responsáveis pelas agências governamentais e organizações privadas que então financiavam, em grande parte, a realização de mostras periódicas internacionais, promovendo novas formas para a política das nacionalidades envolvidas;
> *3. Bienais, bienais, bienais…* pretendia organizar, por meio do depoimento de diretores e curadores, um inventário de tipos e categorias de mostras sazonais (e não apenas aquelas do tipo bienal), seus diferentes objetivos e modos de desenvolvimento;
> *4. História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura:* abria uma reflexão sobre práticas artísticas contemporâneas que propunham novos sistemas de articulação de ideias e projetos, em diferentes tempos e espaços, criando instrumentos de mediação específicos entre o discurso artístico e / ou curatorial e o público interessado.

Desses quatro temas que configuravam as *Conferências*, podem ser identificados três eixos: o primeiro, relacionado aos aspectos de memória, arquivo, e do papel da Bienal de São Paulo ao longo de sua história*;* o segundo ligado ao modelo tipológico, político e institucional de mostras como a Bienal no campo artístico internacional, revisitando esses formatos e os seus papéis no campo da arte naquele momento, sem deixar de abordar as perspectivas e características históricas e geopolíticas daqueles modelos na história das exposições*;* por fim, o terceiro eixo pretendia debater o surgimento das práticas artísticas contemporâneas nas grandes mostras de arte.

Por meio da proposta das *Conferências*, os curadores propunham levar para dentro da Bienal uma série de discussões que atravessava diferentes esferas da história da Bienal de São Paulo, sendo elas, tanto do seu próprio contexto de formação e histórico local, quanto do seu papel, lugar e atuação histórica no campo global[9]. A proposta trazia ainda discussões sobre as perspectivas de construção e atuação futuras.

§ Plataforma B – Video-Lounge

A segunda plataforma foi o *Video-Lounge*, espaço que apresentava documentos sobre a produção anterior dos artistas que participavam da 28ª, visando realizar um diálogo, tanto com os artistas participantes e suas respectivas trajetórias, quanto com a história que a 28ª edição estava expondo, apresentando e produzindo. Sua programação foi organizada separadamente por um grupo de curadores convidados, e caracterizava-se sobretudo por vídeos de performances que alguns dos artistas que se apresentavam naquela edição haviam realizado ao redor do mundo, além da reprodução de filmes e registros produzidos durante a própria 28ª Bienal.

§ Plataforma C – Jornal 28B, Website e educativo

A proposta do *Jornal 28B* e a elaboração de um *website* próprio para a 28ª Bienal foram recursos utilizados para expandir o alcance da Bienal, tanto na cidade de São Paulo, quanto conectá-la ao mundo virtual, que, segundo o relatório da curadoria[10], possibilitaram tanto a aproximação de novos públicos quanto a interação quase que simultânea entre os internautas e os eventos que ocorriam na edição.

Deve-se apontar, ainda, que as plataformas e estratégias utilizadas pelo Educativo da Bienal na 28ª edição também devem ser consideradas como de

[9] A 27ª Bienal, imediatamente anterior, também propôs a ampliação temporal do evento oferecendo uma programação de Seminários que foram realizados entre janeiro e dezembro de 2006. Apesar de uma conformação diferente no formato e organização dos eventos, fica evidente a referência da experiência anterior na concepção das Conferências na 28ª.

[10] COHEN, Ana Paula ; MESQUITA, Ivo. *Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo.* Fórum Permanente, São Paulo, abr. 2009. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio. Acesso em: fevereiro de 2020.

grande importância no desenvolvimento desse projeto. Segundo os curadores, era como se o próprio projeto daquela edição fosse uma grande mediação, e que o educativo deveria não reproduzir dinâmicas tradicionais, mas inserir uma nova proposta de visitação e mediação com os visitantes[11].

As plataformas e projetos especiais da 28ª edição da Bienal de São Paulo foram apenas uma parte do programa desenvolvido pelos curadores daquela edição. As bases conceituais e as principais especificidades da 28ª Bienal serão apresentadas neste trabalho de modo a construir um quadro de referência para a análise dessa edição, proporcionando a abertura de novas possibilidades de desenvolvimento de pesquisas a respeito dos assuntos abordados.

•

No texto de abertura do *Guia* da 28ª Bienal de São Paulo, o então Ministro da Cultura, Juca Ferreira, com certeza instruído pelos próprios organizadores daquela edição, comenta a escolha da curadoria — a qual chama de "polêmica" —, que propunha a discussão do papel e do formato dos eventos da instituição Bienal, expondo-os ao público:

> qual é o caráter inovador de um modelo que foi infinitas vezes replicado em todos os cantos do mundo, saturando o calendário de eventos de um circuito internacional de arte?
>
> (…) A sociedade também olha para os ousados lances de Ivo Mesquita, nosso curador, para as proposições artísticas e para a própria Bienal e pede que a instituição repense a si mesma de maneira efetiva e ganhe novos contornos mais condizentes com os desafios postos pelos dias presentes e pelo mundo de agora.[12]

Ainda no mesmo texto, Ferreira introduziu alguns pensamentos referentes às novas formas de expressão da arte, as quais chamava de "gestos artísticos". O então Ministro chamou atenção para o fato de que o momento

[11] Hirszman, Maria; Molina, Camila. *'Bienal do Vazio' começa no dia 25 com proposta ousada.* Estado de São Paulo, 02 de Outubro de 2008. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-do-vazio-comeca-no-dia-25-com-proposta-ousada,251702. Acesso em: maio de 2020.
[12] FERREIRA, Juca. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato.* Fundação Bienal, São Paulo, 2008, p.11.

contemporâneo desmaterializava a arte, que, por sua vez, para ser percebida ou ativada, exposta ou adquirida, exigia um deslocamento inteligente do espectador e de sua tradicional relação com a obra de arte. Além disso, afirmava que essa complexa situação gerava problemas de compreensão e de institucionalização desses mesmos "gestos", dentro do circuito artístico: "qual o sentido e o significado de uma exposição bienal de arte num mundo em que a inteligência se plasmou em formas vivas que pouco são capturadas pelo olhar que espera as tão famosas "obras de arte" diante de si?" [13].

É certo que o texto do então Ministro reflete e busca legitimar o pensamento dos curadores daquela edição. Em face dessa característica, considerou-se procedente partir das afirmações do Ministro e das plataformas da mostra apresentadas até aqui para estabelecer quais eram as camadas de discussão que a 28ª Bienal desejava levantar, sendo elas:

- a relação da Bienal com sua própria história;

- a relação da Bienal com a replicação de seu modelo institucional no circuito internacional da arte, questionando a sua validade e importância naqueles dias e, por fim

- a relação da Bienal de São Paulo com os novos meios e modos de expressão nos quais a arte contemporânea se apresentava.

Atravessando esses três eixos, pretende-se mergulhar no projeto da 28ª Bienal de São Paulo. A ideia é criar uma estrutura de base para, posteriormente, explorar questões específicas e identificar como se deu a pausa no "mecanismo" das Bienais, sugerida desde o início pelo projeto da 28ª.

•

Em uma exposição de arte contemporânea, o espaço normalmente procura comunicar o *statement* curatorial. Na 28ª Bienal, o *vazio* — um conceito componente do espaço — tornou-se o *statement* da mostra, e foi utilizado como

[13] Ibid., p.9.

instrumento para provocar o diálogo com o público. Dentro desse conceito, a proposta de liberação do Segundo Pavimento — o único em todo o edifício que permitia uma leitura contínua e ininterrupta da arquitetura do Pavilhão — tinha como objetivo sugerir uma suspensão, um momento de reflexão para a Bienal repensar seu modelo institucional e suas sucessivas práticas desde 1951.

Essa proposta estaria atrelada a uma visualidade arquitetônica que raras vezes teria sido experienciada pelos visitantes da Bienal. Habituados a perceber o edifício com as intervenções efêmeras (como painéis e um grande número de salas expositivas), ao adentrarem no espaço do Segundo Pavimento do Pavilhão *"vazio"*, os visitantes experimentariam uma nova relação, tanto com o espaço arquitetônico, quanto com a mostra em si e com a narrativa que eles estavam acostumados a extrair dela.

A proposta de "esvaziar" o segundo pavimento do Pavilhão durante a mostra – o que, em um primeiro momento, poderia parecer um ato isolado e monumental – será compreendido quando analisado em relação à toda proposta daquela edição, assim como às condições financeiras da mesma – o que poucas vezes foi feito.

•

O presente estudo foi estruturado em quatro capítulos. O primeiro – "*Em vivo contato"* – dedicado a apresentar de forma detalhada o projeto curatorial e expográfico da 28ª Bienal por meio da visão de seus idealizadores. A ideia é apresentar um panorama descritivo da exposição, sem intervenções analíticas, o mais próximo possível do projeto proposto pela curadoria. Para a melhor compreensão do projeto, optou-se por apresentá-lo por sua espacialização no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Descrevendo como o projeto dividiu e estruturou as obras em cada um de seus pavimentos, partindo do térreo até o terceiro andar, incluindo as referências das escolhas espaciais adotadas em edições anteriores. Na sequência, reapresenta-se o projeto curatorial através de uma divisão desta vez conceitual, que o fragmenta em três eixos: a relação da Fundação Bienal com sua história; a relação da Bienal como modelo no circuito internacional da arte; e, por fim, a relação da Bienal de São Paulo com a arte contemporânea.

Este último eixo é considerado como o mais pertinente a esta pesquisa, pois é nele que identificamos nitidamente o objeto de estudo desta dissertação: a relação entre o espaço expositivo da 28ª Bienal e a arte que nela foi apresentada. Por este motivo, entendeu-se que este eixo requeria tornar-se um capítulo à parte onde fosse possível desenvolver de forma mais aprofundada e elaborada a análise proposta por esta dissertação. Sendo assim, *"A terceira camada de discussão da 28ª Bienal: as novas práticas artísticas e o espaço expositivo"* será apresentada como o segundo capítulo deste trabalho. Pretende-se ainda no segundo capítulo, realizar uma análise do espaço expositivo da 28ª Bienal de São Paulo como obra indireta da curadoria, percebida pela escolha dos artistas participantes e identificando os diálogos e as relações estéticas e espaciais entre seus trabalhos.

O terceiro capítulo, "*A história da Bienal Internacional de São Paulo"*, refletirá sobre os motivos que levaram a 28ª edição a revisitar alguns momentos-chave da história da Bienal de São Paulo. Assim, o capítulo fará uma recuperação histórica *referenciada nas pretensões da proposta da 28ª edição*, analisando as repetidas estruturas que eram aplicadas na instituição, assim como os momentos históricos que mais marcaram mudanças em seu modo expositivo.

Com o objetivo de tornar mais clara esta revisão, será feita uma breve recapitulação, da primeira edição até sua 23ª, ocorrida em 1996. Em seguida, será realizada uma análise mais aprofundada sobre a 24ª edição, por se entender – como será demonstrado – que essa foi um ponto de inflexão importante para a história das Bienais. Por último, será reservado um espaço para que a 28ª edição da Bienal seja pensada em relação às três edições que a antecederam, tendo como objetivo averiguar até que ponto aquela edição de fato inovou, ou deu nova roupagem a soluções já testadas nas edições anteriores.

O quarto capítulo, *"Após a suspensão: reflexões sobre a 28ª Bienal de São Paulo 14 anos depois"* parte da consciência de que a distância temporal que nos separa da mostra realizada em 2008 pode trazer uma compreensão mais proveitosa e contundente sobre seus acertos e erros. Partindo da análise da recepção do público e da mídia especializada sobre o evento, e sobre o que dizem os

curadores hoje, pretende-se entender a 28ª Bienal e o quanto ela viu realizada, de fato, as propostas iniciais da curadoria.

Em uma mostra com a escala da Bienal de São Paulo, sabe-se que nem todos os planos de seus curadores podem ser efetivamente realizados, ocasionando fissuras entre seu projeto original e o resultado obtido. No caso da 28ª Bienal, não é possível deixar de pontuar a crise institucional e financeira pela qual a Fundação Bienal passava à época, além de acontecimentos marcantes para a mostra, como, por exemplo, a intervenção de pichadores no segundo pavimento no dia da inauguração da exibição. Este contexto circunstancial também será devidamente apontado no último capítulo.

Acredita-se que a comparação entre as propostas originais dos curadores e o que realmente ocorreu na 28ª Bienal de São Paulo é fundamental para se compreender como se deu a adequação (ou não) entre as propostas curatoriais e algumas das obras apresentadas na exposição. Esta pesquisa buscou demonstrar que a relação entre arte e espaço na 28ª Bienal foi singular, pois sua proposta pretendia, deliberadamente, tensionar essa relação e dar lugar a novas experiências expositivas e discussões a respeito da fruição da arte contemporânea que devem ser consideradas.

CAPÍTULO 1

“EM VIVO CONTATO”

1.1. Um passeio pela 28ª Bienal de São Paulo e o Pavilhão da Bienal.

> "Este esbelto pavilhão levantado no parque de Ibirapuera, no recinto destinado às comemorações do IV centenário de São Paulo, será destinado à exposição permanente das indústrias nacionais. Excelente em suas linhas arquitetônicas, constitui mais uma expressão da magnífica e moderna arquitetura brasileira. Em sua construção foram empregados todos os métodos modernos da engenharia brasileira, tanto manuais como mecanizados, e graças a estes métodos e ao programa aplicado pelos construtores foi possível apresentar ao público, apesar do curto prazo disponível para uma obra desta categoria" (*Revista Acrópole,* Outubro de 1954, n.193. p.54).

Antes de partir para a análise das camadas conceituais da 28ª Bienal, é essencial compreender a estrutura espacial e arquitetônica que envolve o evento da Bienal de São Paulo — ou seja, compreender mais especificamente o seu invólucro — para que as referências estejam congruentes com as análises que serão produzidas.

Hoje em dia denominado Pavilhão Ciccillo Matarazzo o edifício faz parte do conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer para o Parque Ibirapuera na cidade de São Paulo. Foi em 1957, a partir da 4ª edição da Bienal de São Paulo, que ele se tornou sede definitiva do evento.

O edifício contém quatro níveis de elevação de piso que já receberam diversas denominações pelos arquitetos que nele trabalharam. Neste estudo, optou-se por denominar os níveis segundo a maneira com que mais frequentemente os curadores e as publicações da 28ª a eles se referiam: Térreo, Primeiro Pavimento, Segundo Pavimento e Terceiro Pavimento.

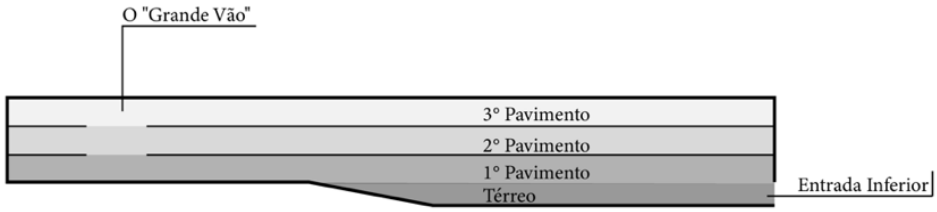


Ilustração esquemática em corte do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Produção da autora

Originalmente projetado para receber exposições industriais (seu primeiro nome foi Palácio das Indústrias), o edifício foi construído para as comemorações do IV centenário de São Paulo. É o maior edifício do conjunto do Ibirapuera e se conecta à marquise em sua extremidade sul[14]. Como apontado pela arquiteta e pesquisadora Ana Helena Vilella, percebe-se que o projeto original do Pavilhão das Indústrias[15] apresenta uma planta baixa a qual metade do pavimento térreo (seis módulos estruturais) seriam uma grande área de pilotis aberta, com o trecho que corresponde ao mezanino (também seis módulos estruturais) fechado com caixilhos[16].

A execução final do projeto do edifício acabou por vedar todo o pavimento térreo com esquadrias de vidro, fazendo com que a entrada se deslocasse para a abertura da marquise. Esta execução resultou em efeitos que modificaram e comprometeram o edifício tanto no aspecto formal, quanto em relação a seus fluxos e passagens.

> O grande fluxo de público que vem pela marquise fez com que o principal acesso se mantivesse ali no meio do pavimento, o que antes teria um caráter de foyer se tornou área expositiva. Em um edifício que se caracteriza pelo seu grande comprimento longitudinal e cujo programa é expositivo, a circulação se divide logo na entrada gerando um problema: para direita o salão do térreo e para esquerda os demais pavimentos. (VILELLA, 2019, p.62)

[14] "Mede em planta 250x50 metros e se divide nominalmente em cinco pavimentos: Térreo com pé direito duplo (7,40 metros), que tem continuidade através de uma rampa com o primeiro pavimento e com mezanino (pé direito de 3,95 metros); o segundo e terceiro pavimentos são duas imensas plantas livres (pé direito de 4,95 metros) e o subsolo é um auditório." (VILELLA, 2019, p.57).

[15] A versão original do projeto foi publicada nas revistas *Módulo*, n°66 (1981), *Acrópole* n° 185 e 193 (1954), *Revista Brasil Arquitetura Contemporânea,* n°2-3 (1954) e no livro Arquitetura Moderna do Brasil (1956), de Henrique Mindlin, entre outras publicações da época.

[16] Ainda na mesma edição da revista essa contradição entre o projeto e execução do Pavilhão das Indústrias (e de outros edifícios do complexo do Ibirapuera) é questionada: "Também nos Pavilhões se pode observar outro detalhe demonstrativo da incompreensão dos que fizeram responsáveis pela construção do Parque Ibirapuera. Ali, igualmente, havia sido projetados espaços abertos, na parte inferior, para livre circulação dos visitantes (...). Sob a alegação de necessidade de aproveitamento de espaço, baixaram-se os vidros — que só deveriam cobrir a parte superior da construção." (Revista *Módulo* n.66, p.20).

A principal circulação vertical do edifício se dá pela rampa monumental do grande vão-livre, elemento arquitetônico essencial no reconhecimento do edifício. Escadas-rolantes e a rampa externa da fachada-oeste também realizam a função de maneira menos estética e mais prática.

Fica claro que seu projeto em planta-livre, estrutura independente, grandes espaços longitudinais e verticais criam um espaço apto a receber as mais diversas expressões artísticas. E ainda, permite que cada projeto expográfico possa explorar diversas características e experiências.

Ao longo das edições das Bienais, o Pavilhão foi utilizado de diversas maneiras, abrangendo uma série de diferentes locais de entradas, projetos expositivos e percursos que foi sendo experimentada através da história de suas expografias. No entanto, apesar das inúmeras possibilidades de utilização, é importante manter em mente que a intenção do projeto original elaborado por Niemeyer em 1955 — liberação total do pavimento térreo, sem nenhum tipo de vedação — foi reciclada e convocada não somente pela curadoria da 28ª edição como pela edição imediatamente anterior, característica que será discutida adiante na análise do pavimento térreo.

•

O edifício, ao contrário de outros espaços de exposição de obras de arte tradicionais, possui paredes de vidro na extensão de todas as suas fachadas — fato permitido por seu projeto em "planta livre"[17]. Por consequência, essa

[17] O conceito da Planta-Livre se dá na arquitetura como resultado direto da independência entre estruturas e vedações, possibilitando maior diversidade dos espaços internos, bem como mais flexibilidade na sua articulação. A Planta-Livre faz parte dos chamados cinco pontos da Nova Arquitetura, apresentados pelo arquiteto Franco-suíço Le Corbusier em publicação na revista francesa *L'esprit Nouveau,* em 1926. Os outros pontos são: o *terraço-jardim*, o uso de *pilotis*, a *fachada livre* e a *janela em fita*. É importante notar que Oscar Niemeyer aplicou praticamente todos esses referenciais da arquitetura moderna em seu projeto para o Pavilhão das Indústrias, caracterizando-o como uma obra essencialmente moderna.

transparência faz com que a paisagem do Parque Ibirapuera "invada" o seu interior, influenciando a experiência e a percepção de seus visitantes.



Vista das esquadrias do Pavilhão da Bienal de São Paulo. Site: Archdaily
© Andrés Otero

Também por efeito de sua planta livre, os espaços internos do Pavilhão não são compartimentados em salas fechadas, constituindo-se como grandes espaços livres e contínuos, fato que gera problemas para a exibição de obras dentro da tradição dos museus que exige salas fechadas, com paredes brancas e controle de luz e temperatura[18]. Ao analisar as consequências da situação espacial do Pavilhão, o professor Tadeu Chiarelli aponta que esta pode estar diretamente relacionada com a natureza plural e "deshierarquizada" das Bienais. Para Chiarelli, as obras, quando montadas e apresentadas no edifício que Oscar

[18] Importante notar que essas características arquitetônicas do Pavilhão da Bienal também se apresentam em museus da cidade de São Paulo como o MAM-SP e o MASP, locais que se utilizaram das mesmas táticas e ferramentas expositivas – como os painéis – para buscar solucionar a questão da interferência externa.

Niemeyer projetou para abrigar exposições industriais, acabam sofrendo "uma indesejável convivência que nenhum painel ou parede falsa consegue fazer retroceder"[19].

Assim, o Pavilhão, projetado para receber exposições industriais de grande porte, pode apresentar desafios para a exposição de obras de arte que necessitam de uma apreciação singular e individual, proporcionando uma leitura que tende a pôr em equivalência todas as peças expostas[20].

Porém, este suposto desafio que o Pavilhão da Bienal de São Paulo impõe à elaboração de projetos expositivos em seu interior só é verdadeiro quando tomamos como padrão a lógica do pensamento expográfico do cubo branco[21], que perdura desde o início do período moderno.

As características arquitetônicas do Pavilhão indicam, sem dúvida, interferências que prejudicam a apreensão de obras de arte que, em sua essência, foram produzidas para serem lidas em ambientes herméticos e com a menor interferência possível, para que assim sua potência estética pudesse ser apreendida de forma completa, "pura" e "neutra". Porém, essa é uma característica essencialmente atrelada às obras modernas, momento o qual essa conformação ambiental era a que melhor dialogava com a sua produção.

---

19 CHIARELLI, Tadeu. Texto para a palestra *"Pluralismo/Pluralismos na arte brasileira"* realizada no MAC-USP – São Paulo, 21 de maio de 2003. (INÉDITO)

20 Ainda sobre o assunto, Chiarelli comenta: "No âmbito da arte, cada objeto ou cada situação deve ser vista em sua singularidade, em seu caráter especial, para que não corra o risco de se perder em meio aos infinitos estandes, ou de se amesquinhar ante a imensidão do espaço. O edifício da Bienal, amplo, e sem elementos de separação concretos entre as obras que exibe, acaba por sugerir ao visitante a impressão de que, em termos de arte moderna e contemporânea, tudo se equivale. A Bienal de São Paulo poderia ser entendida como a grande metáfora do que se transformou a arte do pós-guerra: herdeira das grandes feiras internacionais do século XIX, tanto pela sua origem mais remota quanto pelo seu próprio espaço físico, ela sempre reivindica (mesmo que à revelia de alguns de seus curadores) uma equivalência entre as peças expostas, fato que as neutraliza, pasteurizando todas as suas diferenças e singularidades que são, em última instância, o estrato fundamental de toda obra de arte.". Ibid, p.4.

21 Segundo o crítico de arte e acadêmico irlandês Brian O'Doherty, a definição de "cubo branco" se refere a uma configuração do espaço que tem como objetivo subtrair da obra de arte "todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'". Ou seja, a ideia central é distanciar a obra de arte "de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma" através da neutralização do espaço expositivo: "O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, "para assumir vida própria".(O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.* São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 4)

Apesar do modelo do cubo branco ainda ser referência na grande maioria das exposições até os dias atuais, nota-se que à medida que as produções contemporâneas aceitam cada vez mais a interferência novos fatores, a problemática do Pavilhão vai deixando de se tornar um desafio e transforma-se num suporte em franco e benéfico diálogo com as obras que nele se instalam.

Para que se realizar uma análise adequada do espaço do Pavilhão, e consequentemente do tratamento dado às Bienais que nele ocorrem, a percepção dessas características arquitetônicas deve estar presente, pois traz questões importantes para todos os projetos expográficos que nele são realizados.

•

Uma vez construída a imagem espacial do Pavilhão, a ideia agora é apresentar um dos principais conceitos da 28ª edição: a diferenciação da experiência temporal entre seus andares. Para tanto será apresentado um percurso descritivo e reflexivo, que parte do Térreo ao Terceiro Pavimento. Concomitantemente, pretende-se analisar como os novos suportes propostos naquela edição expandiram e reverberaram os trabalhos apresentados, ampliando seus limites para o Parque e a cidade de São Paulo.

Segundo a curadoria, a proposta para 28ª Bienal era trabalhar uma divisão espacial no Pavilhão da Bienal, relacionando cada pavimento a diferentes experiências de "tempo". De maneira geral, a ideia era que cada nível do edifício apresentasse uma dinâmica específica na experiência entre o visitante e o tempo da Bienal, criando, então, o que podemos chamar de diferentes *"espaços temporais"* para cada pavimento. É importante perceber a conexão entre a linha de pensamento em "camadas" do projeto apresentado pela curadoria e a sua realização, também em "camadas", no espaço arquitetônico. Ou seja, cada pavimento do edifício representaria, espacialmente, camadas de conceito do projeto da curadoria.

A primeira peça desse jogo de camadas foi a **Praça**, título concedido a todo o local do Térreo que recebeu uma grade de programação diversa durante a 28ª Bienal, apresentando uma dinâmica do convívio, da troca e da ação.

Já o Primeiro Pavimento recebeu (além dos espaços relativos aos serviços de suporte, como monitoria, guarda-volumes, informações, livraria e imprensa), o ***Video-Lounge*** — um dos projetos especiais mais importantes da edição. O Primeiro Pavimento também recebeu obras pontuais de alguns artistas que não se adequavam inteiramente a nenhum dos outros espaços expositivos, casos que serão analisados mais adiante.

Saltando do Primeiro Pavimento diretamente para o Terceiro (e deixando a descrição do Segundo para logo mais), ali se encontrava o que foi chamado **Plano de Leituras** — lugar mais próximo daquilo que entendemos como espaço expositivo (onde, de fato, era exibido um maior número de obras). Ainda no Terceiro Pavimento estavam instalados dois outros espaços: a Biblioteca de catálogos e publicações sobre o circuito da arte e o Auditório, onde ocorreriam as Conferências.

Entre o Primeiro e o Terceiro pavimento, o Segundo se apresentava como um espaço majoritariamente livre, referente a um respiro temporal, uma pausa, funcionando como um colchão de ar que amorteceria a mudança ou uma transição menos agressiva entre os diferentes tempos do Térreo ao Terceiro Pavimento. Ao se analisar os textos e entrevistas dos curadores publicados antes do início da edição, podia-se esperar que o Segundo Pavimento fosse um lugar fundamentalmente sintético que afirmaria somente o espaço vazio declarado pela arquitetura de Niemeyer.

É importante afirmar também que o Segundo Pavimento é o único que, quando vazio, proporciona a dimensão ótica da totalidade do edifício de ponta a ponta, sem outras barreiras visuais como paredes existentes nos outros andares. Porém, ao longo do desenvolvimento da mostra, o Segundo Pavimento chegou a abrigar algumas obras e atividades periódicas, além de ter recebido uma série de intervenções e apropriações do público e dos próprios artistas da edição. Estes pontos serão expostos e discutidos mais adiante ainda neste capítulo.

Estabelecida essa caracterização geral da ocupação do Pavilhão pela 28ª edição da Bienal, será, em seguida, analisada cada camada daqueles *"espaços*

temporais", buscando salientar os conceitos que regiam cada um, a localização das obras e as atividades realizadas por artistas durante o período da mostra.

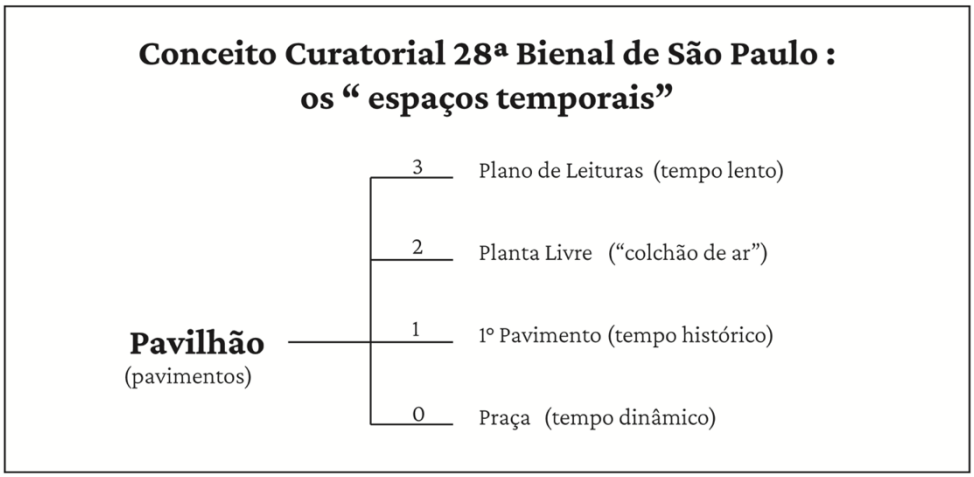
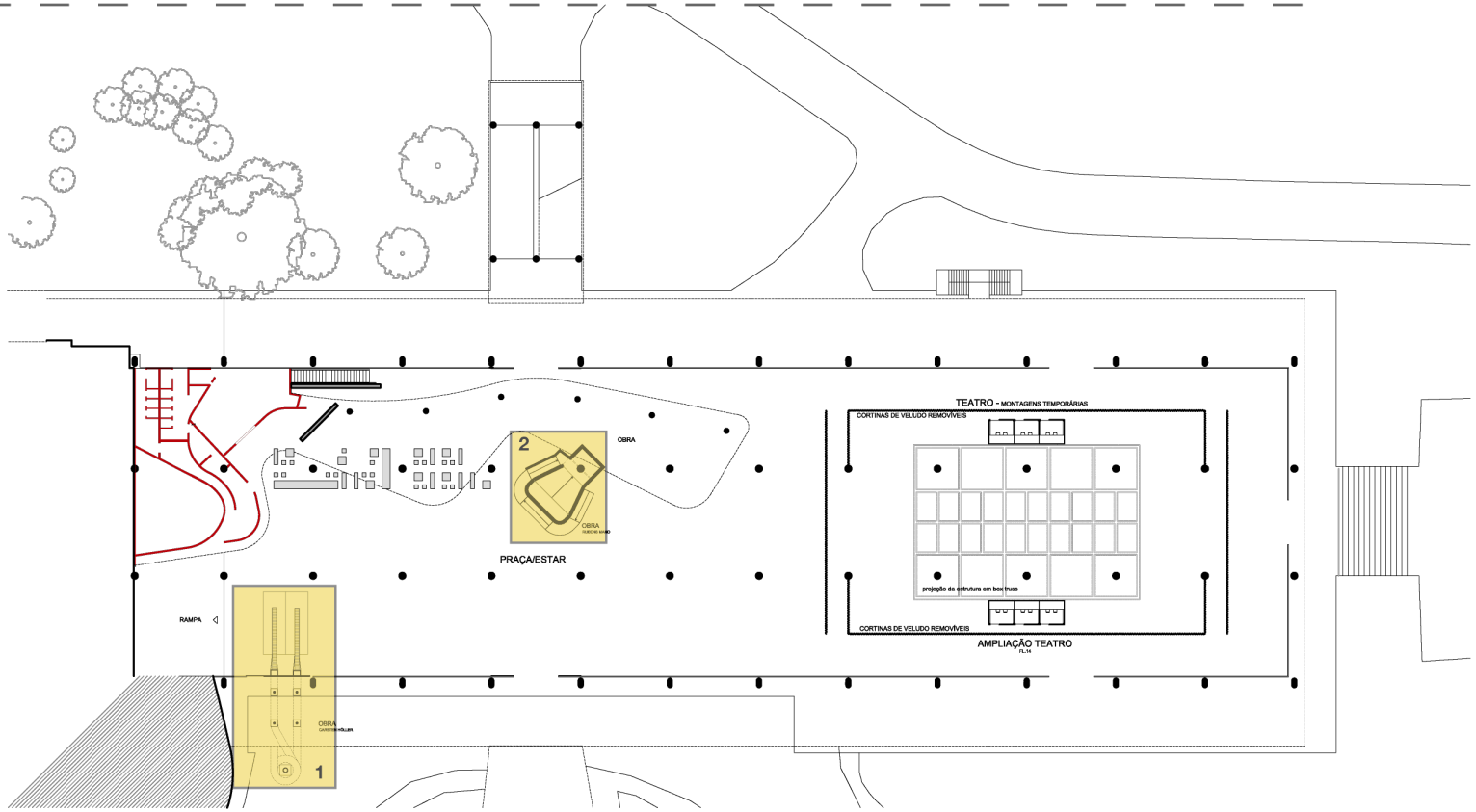


Diagrama da estrutura do conceito curatorial de "espaços temporais" em cada um dos pavimentos do Pavilhão da Bienal de São Paulo. Produção da autora.

PLANTA DO PAVIMENTO TÉRREO - EXPOGRAFIA DA DA 28ª BIENAL DE SÃO PAULO



OBRAS FIXAS:
1. Carsten Holler
2. Rubens Mano

OBRAS EFÊMERAS OU ITINERANTES:
A. Alexander Pilis
B. O Grivo
C. assume vivid astro focus
D. Los Super Elegantes
E. Israel Galvan
F. Joan Jonas
G. Fischerspooner

Fonte: Metrópole Arquitetos
Marcações da autora.

1.1.a. Pavimento Térreo

§ Pavimento Térreo – Praça

Localizada no Térreo, a **Praça**, segundo os curadores, buscava ser um lugar de ação e representação no tempo presente. Como uma espécie de Ágora[22] contemporânea, o local celebrava o encontro, a troca, a vivência, e a fruição no tempo do "aqui" e do "agora". Ainda para os curadores, no texto de abertura do *Guia* da 28ª: "A transformação do andar térreo do Pavilhão Ciccillo Matarazzo numa praça pública, como no desenho original de Oscar Niemeyer para o parque em 1953, sugere uma nova relação da Bienal com o seu entorno – o parque e a cidade." (MESQUITA, COHEN, 2008, p.19.)

Percebe-se nesse trecho que a curadoria buscava evidenciar sua ação de "reciclagem" do projeto original de Niemeyer[23] – que, como apontado, não contava com as grandes esquadrias de vidro que realizam a vedação daquele nível. Analisando o texto da curadoria, o aspecto de originalidade da proposta da **Praça** pode ser dividido em duas perspectivas, sendo a primeira a que se referia à característica física do acesso que (para referenciar o projeto original de Niemeyer) se deu pela fachada oeste, fazendo da **Praça** a porta de entrada da Bienal. E a segunda, que diz respeito à qualidade das atividades exercidas naquele espaço que, segundo o projeto, buscava ativar características dinâmicas e de ação no tempo presente. Porém, basta recordarmos a edição imediatamente anterior para identificarmos certa incoerência nos pontos do discurso de originalidade da Praça da 28ª.

A 27ª Bienal de São Paulo ocorreu no ano de 2006 e teve expografia assinada pela professora e arquiteta Marta Bogéa[24]. Nessa edição o acesso ao Pavilhão se deu por sua fachada oeste.

---

[22] Aqui os curadores fizeram referência às ágoras gregas, espécies de praças públicas onde se realizavam assembléias políticas na Grécia Antiga, sendo também o local onde ocorria o comércio de mercadorias além de eventos e cerimônias religiosas. A Ágora representava o maior e mais importante local de encontro social, político e cultural das principais cidades gregas.

[23] A replicação deste mesmo trecho do discurso dos curadores também foi identificada em uma reportagem publicada na primeira edição do *Jornal 28B* de 24 de outubro de 2008.

[24] Marta Bogéa é arquiteta e foi autora do Projeto da 27ª e da 29ª Bienal. Hoje é professora do departamento de projeto na FAU-USP.

Em entrevista concedida a Vilella[25] a respeito do projeto expográfico da 27ª Bienal, Bogéa afirma que a decisão teve início quando a equipe do projeto, visitando todo o edifício, e ainda sem nenhum processo de curadoria iniciado, buscou reconhecer qual seria o melhor modo de acesso, e vislumbraram a cabeceira. Ao explanar sobre suas intenções a respeito dos acessos do Pavilhão, em conversa com os arquitetos André Vainer e Guilherme Paolielo, os mesmos apresentaram a Bogéa as plantas e cortes do projeto original de Niemeyer. Segundo a arquiteta:

> Revelei que estava intrigada com o acesso, pois me parecia que o acesso, tido como habitual, guardava uma contradição: a marquise incide sobre o flanco lateral transversal do edifício, mas não é a melhor visada, certamente não é a visão em perspectiva projetada por Niemeyer, quando se sobe a escadaria. Diante disso, eles me disseram: "Muito bem, você então está retomando um aspecto proposto nos primeiros estudos para esse edifício, onde todo o trecho logo após a marquise era sem fechamento, aberto como uma praça coberta" (...)

Logo em seguida, Bogéa aponta que houve ainda um evento anterior ao encontro com os arquitetos que chamou a sua atenção à possibilidade do acesso na fachada oeste:

> ...antes ainda de qualquer arquitetura ter trabalhado esse acesso, quem me chamou a atenção para essa porta "de fundos", na verdade, foi um trabalho de Rubens Mano, Vazadores (2002)[26]. Na 25ª. Bienal, com curadoria adjunta de Agnaldo [Farias], naquele espaço que, como em geral, estava tratado como "fundos", Rubens Mano configura uma passagem camuflada. As pessoas se perguntam: "quem fez primeiro isso? ", para mim pouco importa, importa que os arquitetos, entre nós, e juntos aos artistas, vêm ensaiando um modo de chegar ao edifício e já fizemos de várias formas [...] entrar no edifício para mim sempre pareceu uma das

[25] Entrevista concedida à Anna Helena Vilella, realizada em 07/02/2018 e publicada em sua Dissertação *Expografia na 27ª Bienal de São Paulo*, 2019.
[26] O artista Rubens Mano também participou da 28ª Bienal com uma obra no Pavimento Térreo, que será oportunamente analisada no item a seguir.

> questões fundamentais, assim como se dá em qualquer outra arquitetura [...].

•

Além da mudança da entrada da Bienal[27], o segundo ponto dos aspectos de originalidade quanto ao tratamento do Térreo defendidos pela curadoria da 28ª dizia respeito às quais propriedades eram buscadas naquele espaço e o desejo de transformá-lo uma espécie de praça pública. Nesse momento, retoma-se a 27ª para apresentar uma segunda incoerência no discurso da 28ª.

Em entrevista ao Portal Uol Entretenimento concedida em 2006[28], Marta Bogéa descreve como foi pensado o ambiente daquele pavimento, a partir dos portões de acesso da fachada oeste:

> Entra por lá, e não só por uma única entrada, mas por três portas, que não configuram um único acesso, mas um acesso dado por uma praça. Uma praça de chegada, de recebimento, de acolhimento, que se vale do conceito da curadoria de ser um espaço em que as fronteiras estão borradas, ou seja, onde os limites não são tão claros. Temos uma condição de convívio e continuidade em que o espaço institucional se apresenta justaposto ao espaço expositivo. [...] Estas relações vão configurar este acesso como um espaço híbrido por natureza e como uma praça em que o dentro e o fora vão estar muito mais indistintos, (...) Agora a entrada se dá por uma grande varanda, se quisermos entender assim.

Assim, a comparação elaborada pela curadoria da 28ª entre o Pavimento Térreo e uma Ágora contemporânea – local de encontro e acolhimento – possui semelhanças com o mesmo ambiente da 27ª. Essas simetrias podem ser percebidas de forma mais evidente neste trecho do texto da curadoria dedicado à descrição da Praça, publicado no *Guia* da exposição de 2008:

---

[27] Uma discussão mais aprofundada a respeito dos acessos e entradas nas Bienais ao longo de sua história será realizada no terceiro capítulo.

[28] BOGÉA, Marta. Entrevista: *O território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio. Uol entretenimento.* Disponível em: http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ ult4026u8.jhtm . Acesso em: março de 2021.

> Com programação intensa durante as seis semanas do evento, esse espaço abrigará apresentações de música, dança, performances, cinema — sempre a partir de propostas que entendam a "praça" como um espaço de convívio social no tempo presente —, procurando gerar energia para uma aeração do edifício, assim como para a consolidação da mostra como um espaço social temporário, gerador de uma potência criativa que perpassa tanto artistas quanto público reunidos em seus acontecimentos. (MESQUITA; COHEN. 2008, pág.20-21)

Após essas considerações sobre os pontos de contato evidentes entre o projeto da 27ª para o Pavimento Térreo e aqueles da 28ª para o mesmo espaço, nota-se que essa última edição se abasteceu não apenas do projeto original do Pavilhão – como pode-se imaginar a um leitor que se retém apenas às suas publicações oficiais – mas também do uso feito daquele mesmo espaço na edição anterior.

Numa entrevista publicada no *Guia* da edição[29], o coletivo *Assume Vivid Astro Focus (avaf)*[30] – que ocupou o Pavimento Térreo – afirma que gostaria que o espaço de suas atividades tivesse maior acesso ao parque. Pontuam ainda que o "plano original" seria o de retirar todas as vedações do pavimento, transformando-o num espaço livre sobre pilotis (ou seja, reproduzindo fielmente o projeto inicial de Oscar Niemeyer).

Esta entrevista pode indicar que haveria ocorrido por parte da curadoria da 28ª uma tentativa de radicalização desse acesso, liberando todas as esquadrias do pavimento. Porém, finalmente, essa retirada das esquadrias não foi realizada, contentando-se com a reprodução do acesso naquele local.

---

[29] "Em nossa obra, a multidisciplinaridade é uma ferramenta para atingir nossos espectadores enquanto propomos diferentes maneiras de estabelecer ligações. Gostaríamos que o espaço para nosso projeto tivesse maior acesso ao parque, conforme o plano original (retirando todas as janelas), transformando-o em uma espécie de espaço sobre pilotis, uma passagem que pudesse ser visitada espontaneamente pelos transeuntes do Parque do Ibirapuera. Trecho de entrevista do coletivo AVAF concedida à Yuko Hasegawa em: *Guia da exposição 28a. Bienal de São Paulo – Em vivo contato*. Fundação Bienal. São Paulo, págs. 54 a 59, 2008.

[30] Assume vivid astro focus (avaf) foi fundado pelo artista brasileiro radicado em Nova Iorque Eli Sudbrack em 2001. AVAF ocasionalmente se transforma em uma dupla com o artista parisiense Christophe Hamaide-Pierson e às vezes também em um coletivo, dependendo dos diferentes projetos em que estão envolvidos.

Em encontro organizado pelo Grupo de pesquisa Fórum Permanente em 05 de junho de 2019, Ivo Mesquita confirma a impossibilidade de execução da ideia de retirada das esquadrias do Pavimento Térreo, justificando que o Pavilhão havia passado pelo processo de tombamento na forma em que se encontrava – sem seguir o projeto original de Niemeyer – e que por esse motivo, a retirada das vedações não poderia ser realizada.

§ Pavimento Térreo – Obras de arte

A respeito da ocupação da Praça, a sugestão da curadoria foi que ela recebesse obras e artistas que trabalhassem com energias de movimento e de ativação. Os artistas convidados que instalaram suas obras ou realizaram suas atividades performáticas naquele espaço foram: *Assume Vivid Astro Focus* (EUA), Fischerspooner (EUA), Israel Galván (Espanha), Joan Jonas (EUA), Los Super Elegantes (EUA), O Grivo (Brasil) e Rubens Mano (Brasil).

A convite da curadoria, como parte de um dos projetos especiais dessa edição, o coreógrafo brasileiro Ivaldo Bertazzo realizou uma performance de "invasão" ao edifício da Bienal com seus "cidadãos-dançantes". Dessa forma, bailarinos de sua companhia, visitantes e público em geral foram convidados a interagir durante o período da performance ocorrida no dia da abertura prioritariamente no Pavimento Térreo e arredores do Parque.

Além de sua performance, ao longo da mostra, o coreógrafo, professores e dançarinos de sua Companhia de Dança, se colocaram à disposição do público para aulas de organização corporal. As aulas foram programadas para serem realizadas na Praça, sendo este o local que constava em todas as programações semanais distribuídas. Identificou-se, porém, na penúltima edição do *Jornal 28B* (publicado no dia 12 de dezembro de 2008, após o final do evento) uma fotografia com legenda que indicava a realização de uma das aulas de dança da Companhia no Segundo Pavimento do Pavilhão, o que indica que os locais de realização das aulas se diversificaram ao longo da mostra.

Outro projeto especial também se instalou na Praça: Anarcademia. Idealizado pela artista brasileira Dora Longo Bahia e outros colaboradores[31], foi um projeto concebido para a 28ª Bienal visando "propor uma reflexão sobre o ensino da arte". Após realizarem alguns encontros que precederam a abertura da mostra, o grupo de artistas e estudantes transferiram esses encontros para o térreo do Pavilhão da Bienal, e os participantes apresentavam, diariamente, reflexões, referências e experimentos plásticos na forma de projetos individuais e coletivos que eram expostos de maneira sobrepostas uns aos outros[32].

•

Foi também na Praça que o artista paulistano Rubens Mano exibiu sua videoinstalação "*Está tudo bem"*. Localizada abaixo da marquise, consistia numa estrutura em forma de cabine — branca, opaca e de formas sinuosas que dialogavam com as linhas do edifício de Niemeyer — elaborada para a exibição do vídeo do artista.

Ao exibir imagens noturnas da cidade de São Paulo, sem nenhum indício de presença humana, Mano optou por retirar do espaço urbano os seus agentes. Ou seja, subtraiu da grande metrópole, os atores de sua ação definidora,

---

31 Sendo eles: Adriana Ramalho, Bruno Palazzo, Gabriel Zimbardi, Thiago Carvalho, Fellipe Gonzalez, Mauro Giarda, Amanda Mei, Ana Mazzei, Giorgia Mesquita, Marcos Kaiser, Fernando Quitério, Fernando Pirata, Alexandre Cardoso, Pedro di Pietro, Felipe Salem, Henrique César, Thiago Tebet, Gabriela Godoi, Carolina Caliento.

32Apesar de uma proposta alinhada com os conceitos defendidos pela curadoria da 28ª Bienal, a experiência do projeto Anarcademia não conseguiu ser plenamente alcançada. Em carta direcionada à curadoria, datada do dia 21 de Novembro de 2008, Dora Longo Bahia descreve uma série de fatores que impediram a completa experiência do projeto e, por consequência, resultaram no encerramento antecipado das atividades do grupo. A carta alega que Anarcademia foi idealizada em sintonia com o projeto inicial proposto pelo espaço da Praça: "um lugar aonde se vai para encontrar pessoas, ouvir música, fazer piquenique, passear com cachorro, fazer ginástica, andar de bicicleta, patins ou skate; um lugar onde se pratica a democracia direta, onde a ideia de "público" se materializa, e onde, por excelência, os cidadãos se reúnem para discutir e debater suas ideias.". Porém, segundo a artista, no decorrer da mostra "apareceram regras e condições novas que acabaram por impedir a praça de ser praça.", como a imposição de regras extremamente rígidas e o aumento de vigilância (reflexo da invasão dos pichadores realizada no primeiro dia da mostra), gerando tensões e conflitos entre os participantes do grupo e os funcionários de segurança da Fundação, a carta também tece críticas a respeito de um certo descaso por parte da produção e da curadoria com os projetos da Anarcademia, descrevendo episódios onde algumas das programações do grupo foram deliberadamente pouco divulgadas, censuradas ou interrompidas. Disponível em: https://www.academia.edu/7009862/ANARCADEMIA?auto=download. Acesso em: agosto de 2020.

exibindo-nos uma espécie de estado de suspensão dessa mecânica da enorme cidade latino-americana[33].

Quando questionado sobre a relação dessa obra com o edifício da Bienal, o artista apresentou uma visão crítica a respeito da falta de atualizações no que diz respeito às formas de utilização do espaço expositivo do Pavilhão. Ainda sugeriu novas possibilidades de expansão espacial da Bienal, que significaria a sua aproximação e o seu diálogo com o tempo presente. Segundo Mano:

> "Minha abordagem aqui considera então se esse edifício, marcado por muitos regramentos arquitetônicos e entraves "patrimoniais", deveria seguir como o único local reservado para a manifestação da Bienal. Não creio estar em xeque o simbolismo de sua morada, ou a contundência da arquitetura que a abriga. Porém, é importante considerarmos que, se a discussão sobre o futuro dessa mostra pretende se dar de forma mais incisiva e transformadora, seus desdobramentos não podem ficar alheios ao fato de ela se realizar em um local tão cheio de restrições e impedimentos para certas ações da arte. A reflexão provocada e iniciada nesta edição da Bienal me parece uma grande chance para sairmos da posição de mera constatação das contingências desse espaço expositivo e encamparmos a decisão de estabelecer outra relação espacial com a cidade.[34]

Este depoimento nos remete a outro trabalho do artista, o já citado *Vazadores* para a 25ª Bienal. Naquela edição, Mano, retirando uma pequena área de caixilharia original do Pavilhão, instalou um dispositivo conector que funcionava como uma passagem entre a área externa e interna do Pavilhão[35]

---

[33] O projeto do artista para a 28ª Bienal consistiu na combinação da cabine que recebeu um trabalho anterior do artista, o vídeo "Contemplação Suspensa" que também foi exibido naquele mesmo ano de 2008 na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[34] Mano, Rubens. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato*. Fundação Bienal. São Paulo, p.192, 2008.

[35] O projeto inicial contaria ainda com um segundo "vazador", sendo esse um corte estrutural feito na laje do segundo pavimento do pavilhão. No lugar da abertura do piso se instalaria uma grade similar às utilizadas em calçadas para arejar metrôs e estacionamentos subterrâneos. A abertura revelaria uma conexão visual direta entre o pavimento térreo e o segundo pavimento, mas, finalmente, o corte não foi autorizado. A justificativa do curador Agnaldo Farias (2002, p.250) foi a de que o projeto esbarrou com restrições do órgão de controle do patrimônio do Estado (Condephaat) e esta parte do projeto foi descartada.

permitindo a quem descobrisse a entrada, acessar a mostra de forma extraoficial[36].

•

Já o coletivo nova-iorquino *assume vivid astro focus* instalou na Praça mais um de seus "espaços-vivência", que objetivava propor ações para e com o público visitante, nas quais esses dois agentes se alimentassem mutuamente. O que os artistas chamaram ações, era, na verdade, uma série de atividades — que incluía palestras, uma boate, projeções, workshops, performances, aulas de dança, grafite etc. — a serem desenvolvidas ao longo do tempo da mostra em que, paralelamente, se construía o palco-estrutura para a performance final, *Black Meteoric Star*. O espaço que foi sendo criado ao longo da mostra pelas ações do grupo assumia uma existência orgânica e em movimento, dialogando diretamente com a experiência temporal proposta pelo Pavimento Térreo e com a atmosfera que se objetivava criar na Praça.

O Pavimento Térreo contou ainda com uma série de apresentações efêmeras[37], e o que esta primeira camada temporal da Praça pretendeu representar, foi caracterizado pela mobilidade ativa tanto nas obras quanto nos projetos especiais escolhidos para ali se apresentarem e que, em seus momentos de ativação com o público, geravam a energia e o fluxo presumido para aquele espaço.

---

[36] A Bienal de São Paulo só se tornou um evento gratuito em 2004, logo, na 25ª edição, o trabalho de Mano oferecia um livre acesso para burlar uma das normas do evento. O projeto foi aprovado pelo curador do Núcleo Brasileiro Agnaldo Farias, porém não foi executado fielmente ao desejo do artista. Quando inaugurada a Bienal, um segurança permanecia próximo à obra e acabou por controlar o fluxo de visitantes que descobriam o acesso clandestino. Houveram tensões entre a diretoria e o artista a respeito do sentido do trabalho que se perdia com as restrições impostas e Mano rompe com a edição retirando sua obra. Nota-se que os questionamentos a respeito das regras e do aspecto de sacralidade do edifício e da instituição permanecem no discurso de Mano em 2008. Para o artista, o discurso da curadoria na 28ª edição poderia ser uma chance de questionar e problematizar de forma mais assertiva esses aspectos, que não deixam de fazer parte das "mecânicas" das Bienais que a 28ª pretendia "suspender".

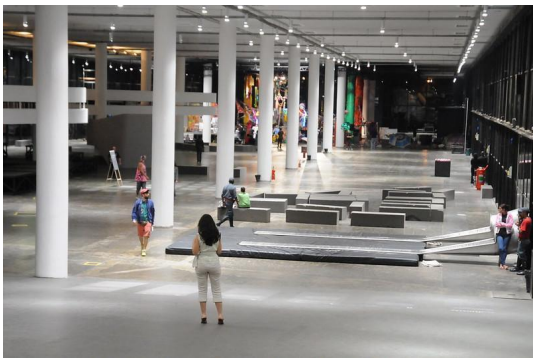
[37] O grupo eletrônico estadunidense Fischerspooner, por exemplo, apresentou-se na festa de abertura da mostra, e o espetáculo protagonizado pelo grupo Los Super Elegantes — fundado em Los Angeles e composto pela dupla Milena Muzuiz e Martiniano Lopez-Crozet — foi apresentado em algumas sessões ao longo do mês de novembro. O espanhol Israel Galván e a norte-americana Joan Jonas também realizaram suas coreografias e performances na Praça. O coletivo belorizontino O Grivo também realizou as apresentações de seu projeto instalativo nesse nível do edifício. Havia na Praça uma estrutura de treliças metálicas (popularmente conhecida como *box truss*) que serviu de suporte para projetores de luz. Cortinas de veludo removíveis criavam o suporte para a realização das apresentações e performances como uma espécie de teatro temporário do local.



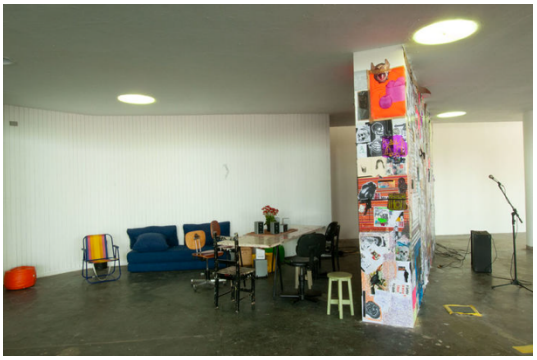
Vista da obra *Está tudo bem* de Rubens Mano no Pavimento Térreo da 28ª Bienal de São Paulo. © Amilcar Packer.



Vista da obra Axé Vatapá Alegria Feijão de Assume Vivid Astro Focus na 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer.



Vista da chegada de *Valerio Sisters* do artista Carsten Holler no Pavimento Térreo da 28ª Bienal. © flickr ARTExplorer.

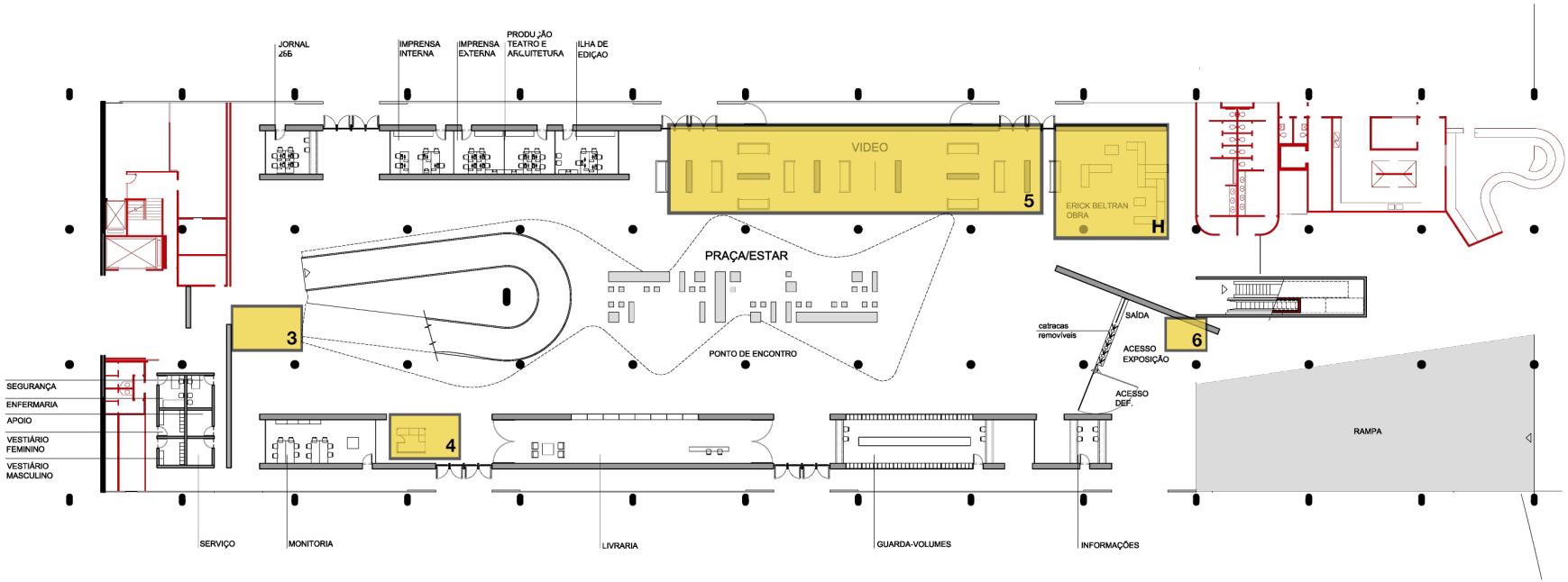


Vista do espaço Anarcademia, localizada abaixo do mezanino no Pavimento Térreo. © Amilcar Packer.



Instalação *Duas Máquinas* do coletivo O Grivo no Pavimento Térreo. © Amilcar Packer.

PLANTA DO PRIMEIRO PAVIMENTO - EXPOGRAFIA DA DA 28ª BIENAL DE SÃO PAULO



OBRAS:
3. Valeska Soares
4. Paul Ramirez Jonas
5. Video-Lounge
6. Micol Assaël
H. Erick Beltran

OBRAS EFÊMERAS OU ITINERANTES:
H. Erick Beltrán

Fonte: Metrópole Arquitetos
Marcações da autora.

1.1.b. Primeiro Pavimento

§ Primeiro Pavimento – Geral e *Video-Lounge*

O Primeiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo recebeu dois ambientes com objetivos distintos: o setor de serviços e imprensa da mostra e o espaço do *Video-Lounge*. O espaço contou ainda com as obras pontuais de Valeska Soares, Paul Ramirez Jonas, Micol Assaël e Erick Beltrán.

Além dos usuais serviços de monitoria, informações e guarda volume, a curadoria da 28ª edição propôs que as cabines destinadas à assessoria de imprensa e de redação fossem construídas naquele local, com vedação transparente, criando ambientes de trabalho completamente expostos aos visitantes. Assim, pelo menos parte do que costumeiramente se encontrava no *backstage* da Bienal surgia em exibição, fazendo parte do percurso e experiência visual do visitante ver os funcionários trabalhando em seu dia a dia. Essa ação, que pode ser interpretada como uma pretensão de oferecer um aspecto de "transparência" da instituição ao exibir seus bastidores – remetendo ao discurso da curadoria que apontava para uma revisão interna da Fundação – também pode ser questionada, visto que os funcionários que ali trabalhavam se tornaram, talvez até involuntariamente, parte da "exposição"[38].

Como mencionado, o *Video-Lounge* também se encontrava nesse Pavimento. Criado como um programa fechado e autônomo, o *Video-Lounge* foi organizado por um grupo de curadores convidados, fazendo uma conexão entre os acontecimentos da Praça, no Pavimento Térreo, com o que era exposto no espaço expositivo do Terceiro Pavimento. Apresentava também uma programação temática desenvolvida a partir de um olhar sobre os trabalhos realizados anteriormente pelos artistas participantes daquela edição.

No *Guia*, os curadores descreveram algumas das composições desse espaço:

[38] Sobre este assunto, pode-se repensar até que ponto exibir o *backstage* significava a transparência ou se aproximava mais de uma forma de espetacularização do cotidiano dos trabalhadores da Bienal.

> É composto de vídeos históricos sobre performances dos artistas que se apresentam no andar térreo, de todos os registros feitos durante a 28ª Bienal (conferências, performances, workshops), assim como de uma programação temática desenvolvida a partir de um olhar sobre o trabalho dos artistas participantes.[39]

Deve ficar nítida a dupla configuração do projeto do *Video-Lounge*: por um lado, cabia-lhe transmitir os documentos do tempo presente, ou seja, dos registros do cotidiano e da programação da própria 28ª Bienal. Em paralelo, os curadores convidados realizaram uma programação de vídeos e performances produzidos nos anos anteriores por artistas participantes daquela edição.

Na entrevista em que os curadores realizaram um balanço geral da 28ª Bienal de São Paulo[40], Ivo Mesquita cita o *Video-Lounge* como um instrumento que trazia a noção e a relação com o arquivo de uma forma não historicista, uma vez em que se abria ao interesse do público em conhecer mais sobre os eventos e sobre os artistas que dele participavam. O curador descreve o projeto como um dispositivo que faria com que a Bienal se tornasse uma espécie de Museu Imaginário [41].

Espacialmente, o projeto *Video-Lounge* foi apresentado em três configurações. No Primeiro Pavimento estava seu corpo principal: os nichos do *Video-Lounge* com suas cabines televisivas. Já no Terceiro Pavimento, ocorriam, como parte da programação do *Video*-Lounge, a exibição de filmes e vídeos apresentados no Auditório e a área da Videoteca, inserida na Biblioteca[42].

---

[39] MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. *Guia da exposição 28a. Bienal de São Paulo – Em vivo contato.* Fundação Bienal. São Paulo, 2008, p.21.

[40] Disponível para consulta no Arquivo Wanda Svevo, acessado pela autora em outubro de 2019.

[41] Termo concebido pelo escritor francês Georges André Malraux em sua obra homônima, editada originalmente em 1947, na qual trata o museu imaginário como um lugar que se pode conceber um museu mental, sem fronteiras, que habita dentro de cada indivíduo. Este museu seria embebido por imagens e experiências individuais apoiadas no desenvolvimento da técnica de reprodução de imagens – como a fotografia e os filmes – que permitiu à civilização o acesso e o conhecimento de um grande número de obras de arte, mesmo que essas estivessem distantes no que dizia respeito ao período de sua produção e ao espaço que eram exibidas.

[42] Os "nichos" do *Video-Lounge*, no Primeiro Pavimento, formavam o espaço que recebia uma série de televisores que transmitiam em sequência loop os vídeos de performances escolhidas pela curadoria. No auditório do Terceiro Pavimento, eram realizadas sessões de filmes e vídeos mais longos às terças e domingos, também dentro da programação planejada pela curadoria. Já na Videoteca, espaço inserido dentro da Biblioteca e também no Terceiro Pavimento, estavam disponíveis os computadores que disponibilizaram aos visitantes, os registros dos acontecimentos e das palestras realizadas durante a 28ª Bienal.

Foi o artista e curador brasileiro Wagner Morales[43] quem ficou responsável pela chefia da curadoria e elaboração da programação dos trabalhos audiovisuais que seriam exibidos tanto nos nichos do *Video-Lounge,* quanto nas sessões especiais realizadas no Auditório. A equipe do *Video-Lounge* também contava com os curadores convidados, Isabel García e Maarten Bertheux, e com os colaboradores Carlos Farinha e Clarice Reichstul[44].

Quatro linhas temáticas foram organizadas para a programação dos nichos do *Video-Lounge* do Primeiro Pavimento: "Telepresença", "Ação da música", "Diariamente (vida real): Pessoas e lugares" e "Performance". Segundo Morales:

> "todas as quatro linhas temáticas procuram trazer ao público panoramas possíveis nos quais, evitando o didatismo fácil, podemos perceber como os trabalhos escapam de classificações rígidas. O próprio espaço físico onde estão os 'nichos', com os sofás e os televisores, evidencia isso, essa característica que é própria das artes visuais: um documentário que também é o registro de uma performance, um videoclipe que pode ser visto como filme experimental, um programa de TV que mais parece videoarte ou manifesto político".[45]

A programação optou por apresentar obras que possuíam importância histórica para a constituição da arte, cinema, vídeo e TV desde o final dos anos 1950. Porém, Morales afirma que a proposta não se limitava a esta veiculação, mas que havia também a intenção de criar uma espécie de caixa de ressonância para o público em relação a tudo o que dizia respeito à 28ª. Bienal: seus artistas e também as questões apresentadas pelo projeto da curadoria geral.

---

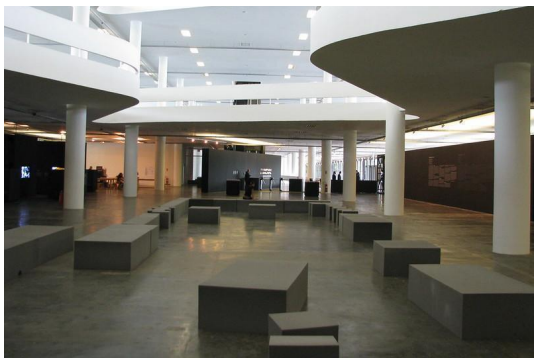
[43] Artista audiovisual, cineasta e também curador, a formação de Wagner Morales é em Antropologia pela Universidade de São Paulo (1992) com Mestrado em multimeios na Universidade Estadual de Campinas (1997). Um ano depois, o artista ainda cursou fotografia cinematográfica pela *Escuela de Cine y Televisión San Antonio de Los Baños*, em Cuba. Durante a primeira metade dos anos 2000, realiza uma série de vídeos experimentais e obras audiovisuais, ganhando alguns importantes prêmios nacionais. Antes de ser convidado para a curadoria do *Video-Lounge* da 28ª Bienal de São Paulo, Morales foi curador da mostra *Accidents/Acidentes*, exposta no Sesc Paulista em 2006, e no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Bucareste, Romênia, em 2007.

[44] Isabel Garcia (Diretora do Centro de Documentação das Artes no *Palacio de la Moneda* no Chile), Maarten Bertheux (Stedelijk Museum, Holanda), Carlos Farinha (artista nascido em Portugal) e Clarice Reichstul (cineasta brasileira).

[45] MORALES, Wagner. *Sessão das 28*. Jornal 28B, São Paulo, n.2, p.8, 31, out. 2008.

Como mobília aquela área possuía bancos e painéis expositivos em tons cinza-escuro e preto. Havia também cabines para a exibição de vídeos. Como sabemos, as estruturas necessárias para a apresentação de obras audiovisuais são distintas daquelas concebidas para espaços expositivos de outras tipologias artísticas. Se esses últimos são pensados normalmente como lugares claros e bem iluminados, os primeiros necessitam paredes escuras, e cabines muitas vezes fechadas para boa visualização e audição das obras. Utilizando-se desses princípios, os arquitetos da 28ª conseguiram estabelecer uma harmonia necessária entre o espaço do *Video-Lounge* e o seu entorno. Ao posicionar algumas das telas e sua programação voltadas para o espaço de passagem do pavimento, convidava o público a visitá-lo.





[acima] Nichos do Video-Lounge e [abaixo] Vista geral do Primeiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo.
© flickr ARTExplorer

§ Primeiro Pavimento – Obras de arte

Foi no Primeiro Pavimento o local onde a artista brasileira Valeska Soares apresentou sua obra *Catálogo*. O trabalho dispôs no chão um tapete de lã de 5 x 7 metros com a imagem da capa do catálogo da primeira edição da Bienal de São Paulo, de 1951, porém com sua tipografia retirada. Em uma das extremidades do tapete, escorregando para fora, havia uma montanha de letras de papel que representavam, de forma desconstruída, a quantidade de letras de todos os textos daquele catálogo.

Segundo a artista, a proposta era que a obra atuasse também como um espaço de transição, visto que era posicionada em frente a uma das rampas do edifício, local por onde a maioria dos visitantes transitaria durante o percurso de passagem entre o Primeiro e o Segundo Pavimentos. Ainda segundo Valeska Soares, a materialização dessa zona de transição, pontuada por meio da instalação do tapete – objeto que usualmente marca transições no espaço arquitetônico –, representava também uma camada simbólica que atravessava a ideia de releitura e reformulação que a 28ª Bienal sugeria acontecer a partir da origem de sua própria história, seu primeiro catálogo.



Obra *Catálogo* de Valeska Soares na 28ª Bienal de São Paulo.
© flickr ARTExplorer

É interessante atentar para esse comentário da artista, pois no material de divulgação da mostra, a sua obra não está apontada como no Primeiro Pavimento, mas sim no Terceiro, e ainda longe da rampa monumental. Se estivesse naquele local, o aspecto de zona de transição se perderia totalmente. Assim, parece que ocorreu uma mudança de "última hora" para adequar o conceito da obra e o desejo da artista ao projeto da Bienal [46].

•

Próximo ao tapete de Soares, o norte-americano Paul Ramírez Jonas, instalou a sua banca de chaveiro, intitulada *Talismã*. Ela funcionava como uma cabine de troca, em que o artista, que produziu 2500 cópias de chaves da porta do Pavilhão Ciccillo Matarazzo[47], as oferecia ao visitante em troca de uma cópia das chaves de suas próprias residências. As trocas aconteciam de forma contratual e consentida, com um documento a ser assinado, descrevendo compromissos sobre o uso da chave e do espaço para onde ela conduz.

Em sua entrevista para o *Guia* da edição, o artista afirma que as trocas realizadas, de fato, não atingiriam a camada do real. Segundo ele, os gestos são negados pois, embora tanto os visitantes quanto a Bienal tenham chaves reais, a posse das mesmas não subverteria nenhum dos espaços. A Bienal não poderia abrir os espaços das chaves privadas, pois não havia vestígios de seus donos. E por outro lado, o público ainda teria de respeitar os regulamentos, os seguranças, os acessos e as normas sociais que regem o espaço público do pavilhão.[48] Assim, a proposta de tensionar as relações de privacidade entre os visitantes e a instituição Bienal acabou, na realidade, por ficar no campo da subjetividade e do signo representado por aquelas chaves que foram trocadas. Perdendo a potência

[46] Mais à frente serão indicadas e discutidas ainda outras obras dessa edição que também apresentaram diferenças nas indicações oficiais e onde foram definitivamente expostas.
[47] Como se sabe, o Pavilhão possui não apenas uma, mas várias portas de entrada. Paul Ramirez retirou o modelo de uma delas, localizada no Primeiro Pavimento para servir de molde para a elaboração das chaves de seu trabalho.
[48] JONAS, Paul Ramirez. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato*. Fundação Bienal. São Paulo, 2008, p.241.

transgressora que poderia ter sido assumida pelo artista – e também pela instituição – numa edição que se propunha a revisar suas práticas e relações.

•

Foi ainda no Primeiro Pavimento que o mexicano Erick Beltrán realizou parte de seu projeto especial para a 28ª Bienal de São Paulo. Definido como uma "enciclopédia de conhecimento não-especializado", *El mundo explicado* também funcionava a partir da relação direta entre público e artista, em que o primeiro elemento, dessa vez, criava o próprio conteúdo do trabalho. Analisando a obra, a jornalista Isabela Barta[49] descreveu o funcionamento desse espaço:

> No 1° andar do pavilhão funciona uma pequena gráfica para a impressão das páginas da enciclopédia, num processo aberto ao público. O visitante pode responder a um questionário e ter suas respostas incluídas no trabalho. A cada hora, 500 páginas são impressas. No Plano de Leituras (3º andar), as páginas ficam expostas num painel, e no fechamento da linha de produção, ainda durante o evento, a publicação será disponibilizada em sua totalidade.[50]

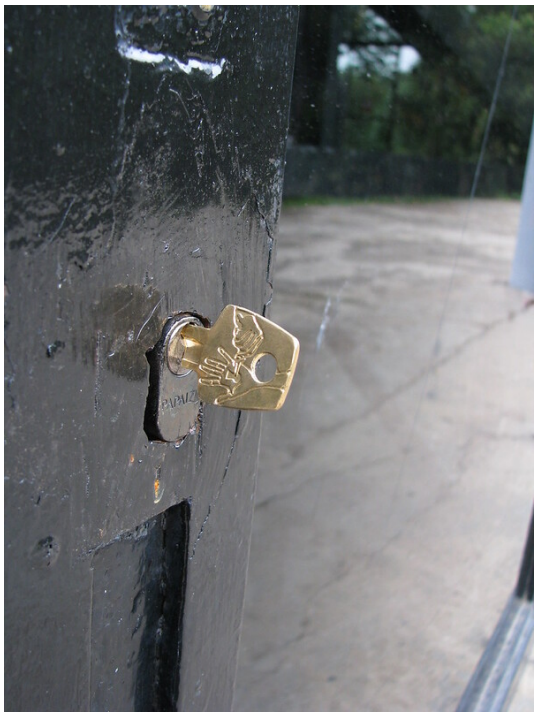
Como apontado pela descrição de Barta, essa obra ficou espacialmente dividida, sendo que o resultado das impressões feitas na gráfica do Primeiro Pavimento era exibido no espaço expositivo do Terceiro. A justificativa para a gráfica ter se estabelecido no Primeiro Pavimento foi a de que o constante e grande fluxo de pessoas, além dos ruídos sonoros provocados pelas máquinas de impressão, poderia interferir no ambiente calmo e lento que se pretendia criar no Terceiro Pavimento.

A mesma justificativa foi utilizada para a cabine de chaveiro de Paul Ramirez Jonas, pois a mesma gerava ruídos sonoros com as máquinas que realizavam a fabricação das chaves. As atividades dos dois artistas possuíam em comum formas distintas de interação com o público daquelas desejadas pela

[49] Deve-se pontuar que a jornalista era uma espécie de porta-voz da Bienal de São Paulo. E publicou diversas matérias em todas as edições do *Jornal 28B* em formato que dificilmente dispunha de críticas, funcionando mais como uma divulgação e exaltação da mostra.
[50] BERTA; Isabela. *O prazer do texto*. Jornal 28B, São Paulo, n.3, p.6, 07, nov. 2008.

curadoria no Terceiro Pavimento, fazendo com que suas obras fossem alocadas no Primeiro, mesmo que – como no caso de Beltrán – essa escolha resultasse numa separação espacial da obra em duas etapas.





[acima] A cabine de chaveiro *Talismán* de Paul Ramirez Gomez e [abaixo] uma das chaves produzidas pelo artista inserida numa das esquadrias do Primeiro Pavimento do pavilhão.
© flickr ARTExplorer.

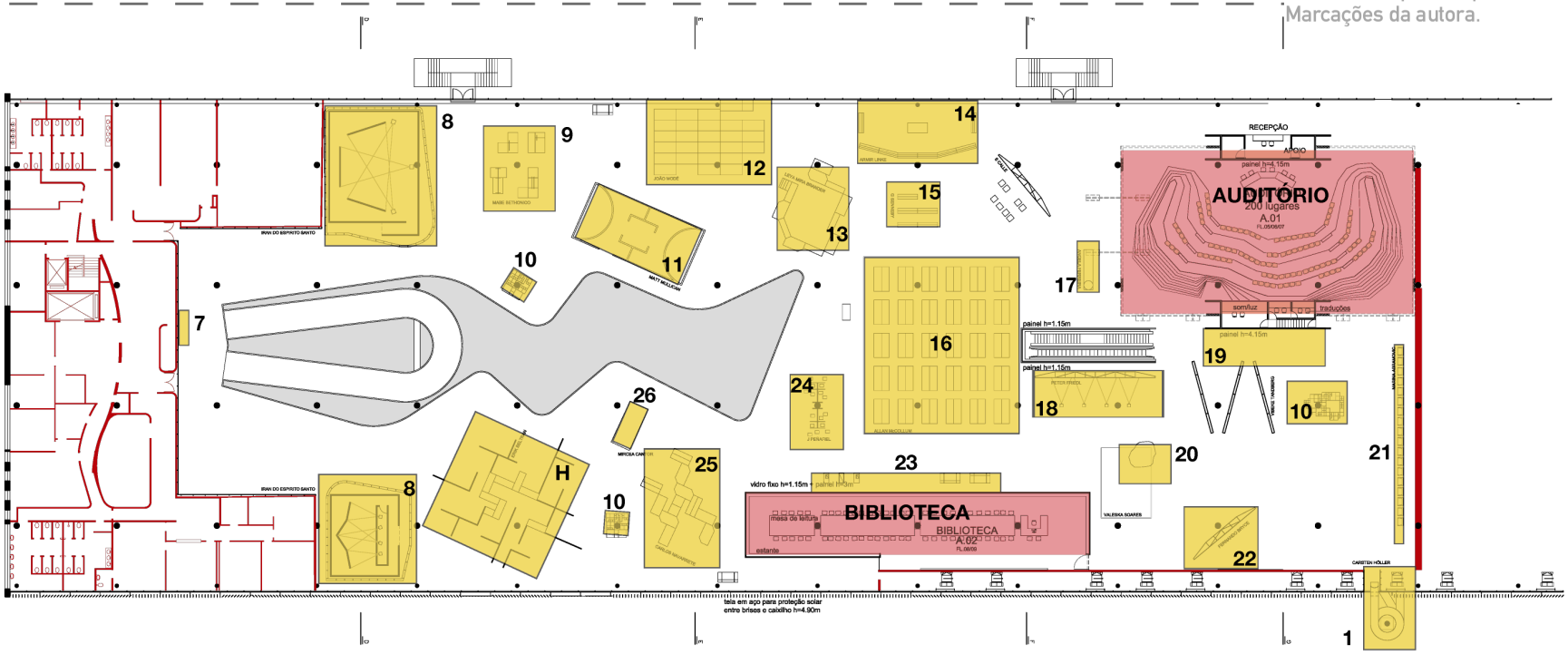
Essa decisão é um evidente exemplo que a determinação do local onde as instalações artísticas são distribuídas nas exposições de arte atravessam fatores tanto da esfera técnica e prática quanto da esfera conceitual. Segundo o entendimento da curadoria, o trabalho desses artistas, por possuírem características físicas e sonoras específicas, não conseguiriam manter a unidade conceitual pretendida ao Terceiro Pavimento. Esse é um caso típico em que é possível notar a influência que fatores externos podem trazer ao espaço expositivo, fatores estes que são diretamente relacionados à continuidade e percepção de uma exposição pelo visitante.



Espaço dedicado à gráfica da obra El mundo explicado de Erick Beltrán no Primeiro Pavimento da 28ª Bienal. © flickr ARTExplorer.

PLANTA DO TERCEIRO PAVIMENTO - EXPOGRAFIA DA DA 28ª BIENAL DE SÃO PAULO

Fonte: Metrópole Arquitetos
Marcações da autora.



OBRAS FIXAS:

7. Iran do Espírito Santo
8. Eija-Liisa Ahtila
9. Mabe Bethonico
10. Gabriel Sierra
11. Matt Mulican
12. João Modé
13. Leya Mira Brander
14. Armin Linke
15. Goldin & Senneby
16. Allan McCollum
17. Angela Ferreira
18. Sophie Calle
19. Peter Friedl
20. Rivane Neuenschwander
21. Vibeke Tandberg
22. Fernando Bryce
23. Marina Abramovic
24. Javier Peñafiel
25. Carlos Navarrete
26. Mircea Cantor

OBRAS EFÊMERAS OU ITINERANTES:

H. Erick Béltran
I. Dora Longo Bahia (Intervenção no piso do Pavimento)
J. Nicolas Robbio (Intervenção nos pilares do Pavimento)
K. Cristina Lucas (Performance realizada no Auditório)

1.1.c. Terceiro Pavimento

§ Terceiro Pavimento - Plano de Leituras

O Terceiro Pavimento, que os curadores chamaram de *Plano de Leituras*, teve como um de seus objetivos ativar a história da Bienal de São Paulo. A respeito do tratamento adotado nesse espaço pode-se afirmar que um dos objetivos da curadoria era criar um setor da exposição que se afastasse do modelo do cubo branco tradicional e propusesse ao visitante uma ruptura do seu costumeiro papel de contemplação. O objetivo era criar possibilidades para que o visitante se relacionasse singular e subjetivamente com o tempo e com a ação demandada por cada obra ou documento exposto.

No espaço Plano de Leituras, os formatos das obras apresentadas e os dispositivos usados pelos artistas para as suas fruições demandavam uma apreciação calma e minuciosa ao visitante. Tal característica fez desse pavimento um local que se aproximava de um tempo mais lento, silencioso e delicado. Segundo Ana Paula Cohen afirma em entrevista:

> Construímos o 3º andar pensando em como propor um tempo mais próximo ao de uma biblioteca, diferente do tempo das grandes exposições e da indústria cultural. (…) Embaixo, busca-se criar o tempo do convívio social: música, celebração, encontro. Em cima, no 3º andar, propomos um espaço desacelerado, com este mobiliário específico, cadeiras, mesas, vitrines, um lugar mais silencioso para o contato com as obras.[51] [52]

A distribuição espacial do Pavimento se constituiu basicamente ao redor de três áreas: a Biblioteca, o Auditório — sendo essas as duas áreas projetadas pelos arquitetos Felippe Crescenti e Pedro Mendes da Rocha — e o Espaço

[51] COHEN, Ana Paula; MESQUITA, Ivo. *Chegar, estar, fazer alguma coisa.* [Entrevista concedida a] Isabela Andersen Barta e Marcelo Rezende. Jornal 28B, São Paulo, n.1, p.9-11, 24, out. 2008.

[52] É importante deixar claro que, nesta fala de Ana Paula Cohen, a curadora quer dizer que o modo de apreciação e entendimento entre o público e as obras do espaço expositivo faziam referência ao tempo que se demanda em uma visita à uma biblioteca, porém, o ambiente ainda carregava os atributos identificadores de uma exposição de arte. Concomitantemente, o Terceiro Pavimento também abrigava a "Biblioteca", um outro projeto da curadoria que pretendeu elaborar um local dedicado à leitura e integração do público com a história das grandes bienais e mostras de arte ao redor do mundo, tendo sido esse espaço em específico, apresentado nos moldes de uma biblioteca tradicional.

Expositivo propriamente dito, com projeto de mobiliário do artista colombiano Gabriel Sierra em colaboração com a co-curadora Ana Paula Cohen[53].

Os espaços projetados pelos arquitetos ofereciam aos visitantes experiências prioritariamente voltadas à pesquisa, estudo (Biblioteca) e à participação em eventos (Auditório). A Biblioteca foi um espaço dedicado à exposição de catálogos e publicações de todas as Bienais e às mais importantes mostras e exposições ao redor do mundo, com o objetivo, tanto de espacializar esse grande contingente de publicações, quanto de mostrar ao espectador qual o contexto e dinâmica global que a Bienal de São Paulo fazia parte[54]. Já o Auditório foi o local que recebeu espacialmente o núcleo de *Conferências*, apresentado anteriormente, local onde também aconteceram conversas com os artistas.

A Biblioteca era marcada espacialmente por um grande volume longitudinal opaco localizado junto às esquadrias da lateral norte do Terceiro Pavimento. Possuía uma estrutura autoportante de perfis metálicos e seu fechamento foi feito por painéis de madeira. Os painéis foram aplicados elevados a uma certa altura do piso, de forma que fosse possível visualizar a parte inferior do corpo dos visitantes que estivessem dentro da Biblioteca. Sua entrada era demarcada por uma porta de vidro dotada de um detector antifurto – devido aos exemplares contidos em seu interior. Em algumas fotografias pode-se ver ainda que a entrada estava também vigiada por um segurança da instituição.

O interior da Biblioteca era composto por um conjunto de mesas e cadeiras centrais com iluminação pendente. As mesas eram então rodeadas pelos painéis que sustentavam prateleiras com os exemplares a serem consultados pelos visitantes. Materiais de divulgação da 28ª também foram colocados sobre a mesa à disposição do público.

---

53 Um projeto especial, assinado pelo designer Gabriel Sierra em colaboração com a co-curadora Ana Paula Cohen foi elaborado para desenvolver os mobiliários expositivos das obras do Plano de Leituras, ou seja, o suporte estrutural que as obras daquele pavimento exigiam – que naquela edição, eram consideravelmente mais elaborados do que os tradicionais painéis e salas expositivas. Este projeto será mais detalhadamente analisado na sequência.

54 Será realizada uma análise mais cuidadosa ao conceito da Biblioteca defendido pela curadoria posteriormente neste capítulo.

O Auditório foi localizado ao fundo do Terceiro Pavimento fazendo com que uma de suas laterais já fizesse adjacência à parede da área da reserva técnica do MAC-USP. Com capacidade de 200 lugares, o espaço dedicado à arquibancada e à mesa de conferências era determinado por cortinas pretas que iam do teto ao chão e delimitavam a divisão dos espaços. As áreas de recepção, apoio aos conferencistas e cabines de som, luz e tradução foram dispostas nas extremidades do Auditório com estruturas de painéis temporários. O acesso ao Auditório era controlado com base em sua lotação, e como apontado no item anterior, também foi utilizado para a exibição de alguns filmes da programação do *Video-Lounge*.





[acima] Vista interna da Biblioteca no Plano de Leituras no Terceiro Pavimento. Fonte: Metrópole Arquitetos

[abaixo] - Vista interna do Auditório no Plano de Leituras do Terceiro Pavimento. Fonte: Metrópole Arquitetos

Já no restante do Terceiro Pavimento, foram exibidas obras de vinte e cinco artistas[55] que tiveram suportes e expografia projetados por Gabriel Sierra. De maneira geral, a proposta de mobiliário expositivo era constituída por mesas, cadeiras, painéis e outros tipos de estrutura produzidos, especificamente, para atender às necessidades de fruição de cada obra. Numa leitura conjunta, a proposta destituía o espaço de paredes, salas ou de suportes tradicionais, quase como um não-projeto expográfico que levava o visitante a uma experiência de exposição diferenciada[56].

Para a curadoria, a ideia era a criação de um "museu como casa" naquele Pavimento, afastando-se do modo de experiência de percurso no tempo que já normalmente se espera encontrar numa exposição de grande porte como a Bienal. Para Ana Paula Cohen, a intenção principal do espaço expositivo do Plano de Leituras era:

> abrir espaço para o público fazer parte dessa rede, dessa produção de conhecimento. Se algumas obras têm textos a serem lidos, é necessária[sic] uma cadeira, uma mesa. Se um filme tem uma longa duração, ele deve ser visto em um assento confortável. E assim por diante. Assim como nos propusemos a pensar em estruturas específicas para as obras de cada artista, também faz parte do projeto pensar em estruturas que possam acolher o público, na dinâmica proposta por cada espaço da 28ª Bienal[57].

Dessa maneira, foram projetados diversos tipos de cadeiras — com diferentes tamanhos, com ou sem encosto —, bancos de diversas alturas, mesas, alguns painéis e suportes para as obras. Cada modelo desse mobiliário sugeria e objetivava uma relação diferente de proximidade e de tempo entre o visitante e a obra de arte que ele estaria se debruçando. Houve também a intenção, alcançada parcialmente, que o mobiliário fosse discutido individualmente com

---

55 Allan McCollum (EUA), Ângela Ferreira (Moçambique), Armin Linke (Itália), Carlos Navarrete (Chile), Cristina Lucas (Espanha), Dora Longo Bahia (Brasil), Eija-Liisa Ahtila (Finlândia), Fernando Bryce (Peru), Gabriel Sierra (Colômbia), Goldin & Senneby (Suécia), Iran do Espírito Santo (Brasil), Javier Peñafiel (Espanha), João Modé (Brasil), Joe Sheehan (Nova Zelândia), Leya Mira Brander (Brasil), Mabe Bethonico (Brasil), Marina Abramovic (Sérvia), Matt Mulican (EUA), Mircea Cantor (Romênia), Nicolas Robbio (Argentina), Peter Friedl (Áustria), Rivane Neuenschwander (Brasil), Sophie Calle (França) e Vibeke Tandberg (Noruega).

56 Esta característica da expografia será analisada mais detalhadamente no capítulo seguinte.

57 COHEN, Ana Paula; MESQUITA, Ivo. *Chegar, estar, fazer alguma coisa.* [Entrevista concedida a] Isabela Andersen Barta e Marcelo Rezende. Jornal 28B, São Paulo, n.1, p.9-11, 24, out. 2008.

cada artista. Em entrevista com a autora, em 04 de dezembro de 2019, Ana Paula Cohen afirmou que o curto cronograma e a dificuldade de comunicação mais rápida com alguns artistas não permitiram que todas as estruturas fossem discutidas detalhadamente com todos.

•

É importante destacar que ao compararmos os dois espaços projetados pelos arquitetos no Terceiro Pavimento – a Biblioteca e o Auditório – com o restante do espaço que recebeu o mobiliário projetado por Sierra, pode-se verificar que duas escalas projetuais conviveram simultaneamente naquele Pavimento. Sendo a primeira de maior escala de organização espacial e arquitetônica – que ficou a cargo dos arquitetos – , e a segunda, já de média e pequena escala, mais específica e próxima ao *design*, que foi o projeto de Sierra para cada uma das estruturas que receberiam as obras dos artistas.

Mesmo sendo Sierra o autor do desenho das estruturas expositivas do Terceiro Pavimento, é de praxe que o escritório de arquitetura contratado seja o responsável pela elaboração das plantas-baixas do projeto expositivo, consequentemente sendo encarregado pela indicação e localização das obras em cada um dos Pavimentos do Pavilhão. Durante a realização da pesquisa, percebeu-se que a locação de algumas obras na planta-baixa disponibilizada pelo escritório de arquitetura não correspondia com o local que foram exibidas. Por exemplo, as televisões da obra da artista Marina Abramovich, indicada na planta-baixa como na parede ao fundo do Pavimento, estavam, na verdade, dispostas ao longo da parede longitudinal da Biblioteca (e na parede ao fundo estava a obra do artista Vibeke Tandberg). O capacho de Valeska Soares aparece indicado no Terceiro Pavimento quando, na verdade, encontrava-se no Primeiro. As obras de Rivane Neuenschwander, Sophie Calle e Peter Frield também estão indicadas em locais diferentes dos quais foram exibidas.

Entende-se que essa alteração dos locais de exibição das obras acaba por ser resultado da fluidez e da adaptabilidade que o projeto de mobiliário expositivo daquela edição permitia. Assim, as obras poderiam ser transferidas de lugar na "última hora" sem maiores complicações. Porém, a não atualização

desses novos – e por fim definitivos – lugares das obras nas plantas baixas oficiais do escritório de arquitetura marcam, tanto uma falha de comunicação entre os projetos de Sierra e dos arquitetos, quanto, finalmente, com seu público, pois as mesmas divergências de indicações foram identificadas no panfleto da 28ª Bienal distribuído aos visitantes. Nele encontrava-se a localização das obras não atualizada, falha que pode ter causado potencial confusão ao público que utilizava o material de apoio como referência para visitar a mostra.

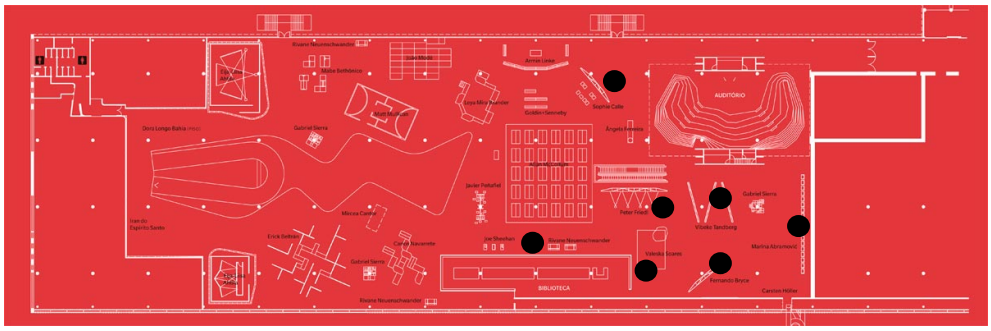
•

Numa primeira análise, pode-se afirmar que o tratamento adotado no Plano de Leituras buscava seguir a linha do projeto curatorial, que, por sua vez, pretendia que aquele Pavimento atuasse num tempo mais calmo, segundo os curadores, "possibilitando leituras e ressignificações a cada olhar, em um ambiente introspectivo – mais próximo ao tempo da biblioteca e / ou do arquivo do que ao tempo das grandes exposições e da indústria cultural" (MESQUITA;COHEN. 2008, p.23).

Num movimento de desaceleração, quando comparado à Praça localizada no Térreo, o percurso a ser realizado no Plano de Leituras sugeria uma aproximação entre o visitante e a obra de arte distinta dos moldes tradicionais. No item a seguir serão analisadas mais detalhadamente algumas obras desse Pavimento com o objetivo de relacionar e elucidar o conceito do projeto curatorial e a realidade apresentada.



Vista geral do Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo.
© flickr ARTExplorer.



Planta-Baixa do Terceiro Pavimento retirada do panfleto distribuído ao público na 28ª Bienal de São Paulo. As marcações em preto indicam obras que estavam, na realidade, em locais diferentes do que foi apresentado no material. Fonte: Bienal de São Paulo

§ Plano de Leituras – Obras de arte

Na entrevista Balanço Geral, realizada ao final da mostra, Ana Paula Cohen afirma que a 28ª Bienal nunca se propôs a estar pronta na sua inauguração. Segundo a curadora, as obras surgiriam e se desenvolveriam em seu tempo próprio, sem se fixar ao calendário do espetáculo. E foi a partir desse formato que os artistas do Terceiro Pavimento foram convidados a pensar a elaboração de seus trabalhos.

No Guia da edição, o texto dos curadores apresenta quais foram os pontos norteadores para a escolha das obras e dos artistas desse Plano de Leituras:

> a curadoria convidou artistas que trabalham no limite entre realidade e ficção, entre construção de documentos e verdades instituídas, entre memória pessoal e história coletiva, para desenvolverem e / ou apresentarem **projetos que tragam à luz alguns aspectos da história da Bienal de São Paulo, seja por uma perspectiva social, documental, política ou arquitetônica**. Nesse sentido, a construção de um espaço de exposição mais orgânico, diverso do cubo branco tradicional, propõe um dispositivo que demanda uma posição ativa do espectador, possibilitando leituras e ressignificações a cada olhar, em um ambiente introspectivo. (MESQUITA;COHEN. 2008, p.23, grifo nosso)

Pretende-se então, a partir de agora, descrever e analisar as propostas de cinco artistas — de um total de vinte e cinco[58] que expuseram seus trabalhos no Plano de Leituras — optando por um aprofundamento naquelas que dialogam com a proposta espaço-temporal da curadoria para esse Pavimento.

Duas formas distintas de convocação foram identificadas no discurso da curadoria e entre as obras do Plano de Leituras: de um lado, trabalhos que, para sua compreensão, solicitavam do visitante uma forma de aproximação mais lenta e concentrada, sem carregar a pretensão de se apresentarem como obras "prontas", sugerindo uma nova noção de tempo dedicado para sua fruição —

[58] Apontados na Nota 53.

como as obras de Mabe Bethônico e Carlos Navarrete . Por outro lado, propostas que reivindicavam uma relação não tradicional entre o espectador e o espaço arquitetônico da Bienal de São Paulo, seja esse criado pela própria obra, ou o espaço arquitetônico no qual ela se insere — como as obras de Dora Longo Bahia, João Modé e Nicolas Robbio.

•

Uma das obras que propôs uma peculiar experiência com o tempo da exposição foi o *Archivo personal*, do chileno Carlos Navarrete. O artista, nascido em Santiago, visita regularmente a cidade de São Paulo desde os seus 7 anos para encontrar seus tios que, em 1973, vieram para a cidade, fugidos do golpe militar em seu país.

O resultado desses anos de visitas foi a constituição de um arquivo pessoal de fotografias, cartas, mapas recortados, jornais, moedas, fichas, souvenires e histórias da cidade de São Paulo, expostas sobre um suporte, em formato de grande mesa envidraçada. Sobre a escolha de quais lembranças fariam parte desse arquivo, o artista comenta: "Passei quatro meses trabalhando na apresentação do arquivo que junto há 23 anos, e fiz isso de Santiago do Chile, através da memória e da saudade, como uma homenagem a São Paulo. Ele conta a transformação da cidade, da Bienal e da minha família" [59]. Esse aspecto aponta para uma relação entre a história da Bienal de São Paulo e a história pessoal do artista.

Navarrete atuou também como mediador. Desde 1991, quando já havia iniciado sua produção artística, realizava visitas guiadas com seus tios quando visitavam as Bienais de São Paulo. Na 28ª, seu papel foi ampliado e ele decidiu realizar, durante todo o evento, visitas guiadas para o público em geral, que começavam na Praça e percorriam todo o espaço expositivo do Pavilhão, relacionando as obras, contextualizando-as e discutindo-as com o público. Assim, ele estabeleceu pontos de contato entre a sua memória pessoal e a história da Bienal de São Paulo. Trouxe conexões e criou um novo arquivo que partiu

[59] NAVARRETE; Carlos. *A arte do jogo.* [Entrevista concedida a] Isabela Andersen Barta. Jornal 28B, São Paulo, n.3, p.10-11, 07, nov. 2008.

de sua perspectiva subjetiva em relação à instituição, o papel que ela representava para ele e a importância da Bienal para a sua história.

•

Mabe Bethônico, brasileira, também é uma artista que, assim como Navarrete, possuía uma história com a Bienal e com o Parque Ibirapuera. Visitante assídua da mostra, e com um trabalho e pesquisa sobre o Parque, os programas de ações que integravam sua obra *União cultural Ibirapuera* aconteceram num espaço projetado com bancos, mesas e um painel expositivo, que acolheu um programa de encontros que discutia assuntos a respeito do Parque, sua vida e instituições.

O título da obra refere-se a um documento de 1961 relativo à criação ou fundação de uma associação chamada União Cultural Ibirapuera, encontrado por Bethônico no Arquivo Wanda Svevo, durante seus estudos. A artista partiu desse documento, interpretando-o e considerando-o como um fragmento de uma instituição ficcional, já que o documento não continha detalhes sobre si mesmo.[60]

O Arquivo Histórico Wanda Svevo, pertencente à Fundação Bienal de São Paulo, serviu de principal manancial de referências para a produção apresentada pela artista, que buscou fontes para seu trabalho a partir dele, sugerindo releituras, reinterpretações de documentos históricos nele registrados, utilizando seu arquivo do passado para criar potências no presente. Havia ainda o desejo de realizar uma visita guiada dos visitantes ao Arquivo, mas não foi possível.

A artista promoveu mesas e discussões que pretendiam aproximar o público visitante ao cotidiano do Parque Ibirapuera. Assim, colaboradores de espaços do Parque como o Planetário, o Setor de Fauna, o Herbário, o Museu de Arte Moderna (MAM-SP), a Escola de Jardinagem, o Viveiro Manequinho Lopes e a Administração participaram como convidados em diálogos que

[60] BETHÔNICO, Mabe. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato.* Fundação Bienal. São Paulo, 2008, p.77.

ocorriam, sempre às 16h, em dias divulgados previamente pela programação do evento.

Outro segmento desse projeto foi a elaboração do "jornal relâmpago" *museumuseu*[61], em que a artista editava textos de entrevistas e encontros relacionados à sua pesquisa, e publicava-os, gradualmente, para que fossem divulgados mais rapidamente. As edições dos exemplares eram disponibilizadas ao público e a intenção final, era de juntá-los numa grande publicação[62].

Este trabalho de Mabe Bethônico apresentava a característica de pesquisa de arquivo e, ainda, assumia sua pretensão de não se mostrar como um processo definido ou demarcado, aproximando-se do aspecto de obra em processo contínuo de crescimento, elaboração e transformação, além de inserir o elemento do outro como parte constituinte de seu conteúdo.

[61] A artista já havia participado da Bienal de São Paulo na edição anterior com seu projeto *museumuseu*. O editorial de lançamento do jornal na edição de 2006 foi redigido por Ana Paula Cohen e a curadora se refere ao projeto como uma "crítica institucional construtiva" que lida com os limites entre ficção e realidade para questionar as verdades criadas pelas instituições (COHEN, Ana Paula. *Editorial: museumuseu*. Museumuseu, São Paulo, n.1, p.1, out.2006).

[62] Segundo Bethônico, parte de sua pesquisa "passa pela voz de outras pessoas que fazem parte do organismo do Parque do Ibirapuera. Por exemplo, recebo um professor do Planetário e faço uma pequena publicação com imagens e textos sobre o que foi falado. No final, pretendo unir tudo numa publicação só (...)". (BETHÔNICO; Mabe. *Olhar para fora, encontrar flora e fauna.* [Entrevista concedida a] Eduardo Porto de Souza. Jornal 28B, São Paulo, n.2, p.12, 31, out. 2008).





[acima] Vista da obra
União cultural
Ibirapuera de Mabe
Bethônico

[abaixo] Vista da obra
Archivo personal de
Carlos Navarrete.
© flickr ARTExplorer.

Passando para a segunda linha propositiva das obras do Plano de Leituras, é adequado iniciar com o trabalho de Dora Longo Bahia, que interveio em mais de 5 mil metros quadrados do chão do Terceiro Pavimento em sua obra para a 28ª Bienal: *Escalpo 5063*.

Ao escrever sobre a obra, a jornalista Isabela Barta afirma que, em sua opinião, seria a grande extensão e magnitude da proposta da artista justamente o que a fazia passar praticamente despercebida aos olhos mais distraídos[63]. Longo Bahia realizou uma pintura incorporada ao piso de todo o Terceiro Pavimento (com exceção da área das salas de projeção de Eija-Liisa Ahtila e sob os desenhos de Allan McCollum) aplicada metro a metro, em forma de escalpo, com a ajuda de estudantes entre os meses de maio e outubro de 2008.

Esses escalpos eram pinturas de motivos islâmicos que, quando a artista arrancava a película de tinta do suporte original, ela as aplicava sobre outra superfície. Em entrevista concedida ao curador José Roca, Dora Longo Bahia afirmou que as imagens que escolhia para estampar aquelas pinturas tinham origens paradigmáticas e vinham de lugares controversos "tiradas de cartões-postais, jornais ou livros". Sobre o processo de transportar essas imagens de seus suportes originais para outro local, a artista afirmava que "elas são amassadas e mutiladas ao serem arrancadas e reaplicadas sobre outro corpo"[64]. Aplicando um fundo de cor vermelha e intensa a esses escalpos, a proposta era que a imagem do piso que a artista propôs para a 28ª Bienal de São Paulo se abrisse e criasse "feridas" ao longo da mostra. Com a fricção dos sapatos dos visitantes, a pintura ia se desgastando e descascando, permitindo que o vermelho de baixo aparecesse naturalmente.

•

Passando do chão às alturas, foi no alto dos pilotis projetados por Niemeyer que o artista argentino que vive e trabalha entre Buenos Aires e São Paulo, Nicolas Robbio, realizou uma ação que também dialogava com os

63 BARTA, Isabela. *Um Passeio Sutil.* Jornal 28B, São Paulo, n.7, p.6-8, 5, dez. 2008.
64 Ibidem.

aspectos espaciais e arquitetônicos do Terceiro Pavimento do Pavilhão da Bienal.

Colando adesivos que numeravam as colunas visíveis daquele Pavimento (de 1 a 48, pois o restante se encontrava na reserva técnica do MAC-USP, fora do alcance dos visitantes), Robbio imprimiu individualidade, singularidade e, de certa maneira, identidade para aqueles elementos arquitetônicos — os pilares do Pavilhão — que possuem a tendência de serem lidos como totalidade uniforme. Distribuídos ao longo do Pavimento, mesmo em grande quantidade, a força da presença dos pilares tende a passar despercebida, incoerência que ocorre pelo fato daqueles elementos, por serem tão parecidos, integrarem-se como unidade no olhar do espectador. Ou seja: por meio do ato de identificar aquelas colunas, uma a uma, enumerando-as, Robbio joga com os aspectos do individual e do todo, explorando as diferentes possibilidades de interpretação do olhar no espaço arquitetônico.

•

Se seguíssemos contando os pilares de Robbio, encontraríamos, num deles, uma outra intervenção, desta vez realizada pelo artista carioca João Modé: uma corda de sisal de aproximadamente 80 metros amarrada ao topo de um desses pilotis, sendo que sua outra extremidade, tendo atravessado as esquadrias do Pavilhão da Bienal, estava presa a uma árvore, em pleno Parque Ibirapuera.

Esse foi um dos quatro trabalhos[65] *Sem Título* que Modé apresentou no Plano de Leituras do Terceiro Pavimento. Para ele, estabelecer essa conexão entre o dentro e o fora era intuitivo, mas havia ainda uma segunda camada de interpretação sobre o significado e objetivo dessa obra. Em entrevista para o *Jornal 28B* ele comenta:

> "Quando você segura na corda, é como se estivesse também no lugar onde ela está atada, mesmo que não consiga ver precisamente onde é. Há uma tensão medida pela distância. Não vejo os

[65] Modé também produziu um livro encadernado à mão, contendo fotografias em preto e branco do Pavilhão Ciccillo Matarazzo completamente vazio; um minúsculo cavalinho de prata de três centímetros colocado diante de uma flor, que, dia após dia, ia morrendo e uma pequena cabine de projeção que exibia um vídeo de imagens da natureza captadas pelo artista.

> extensores como simples conectores de dois pontos. Eles promovem uma extensão do olhar"[66]

Dessa forma o artista pretendeu trazer o Parque Ibirapuera, de maneira metafórica – mas até certo ponto também material – para dentro do Pavilhão da Bienal. Ação que pode ser comparada à obra de Mabe Bethônico.

O que se percebe é que muitos artistas dessa edição da Bienal estavam apresentando obras que buscavam uma ampliação do diálogo e das perspectivas da Bienal de São Paulo para além do que acontece no edifício em si, incluindo-o e contextualizando-o seu entorno imediato do Parque.

•

Sobre estas últimas obras apresentadas, pode-se levantar um questionamento acerca da forma como elas buscaram modificar as relações com o espaço no Pavilhão da Bienal. As ações dos artistas haveriam funcionado apenas como uma declaração da presença do espaço e da arquitetura do Pavilhão por si só, ou essas intervenções criavam, como consequência de suas propostas, diálogos e/ou estranhamentos com esse espaço já tão familiar para o público, gerando novos potenciais de percepção e ativação?

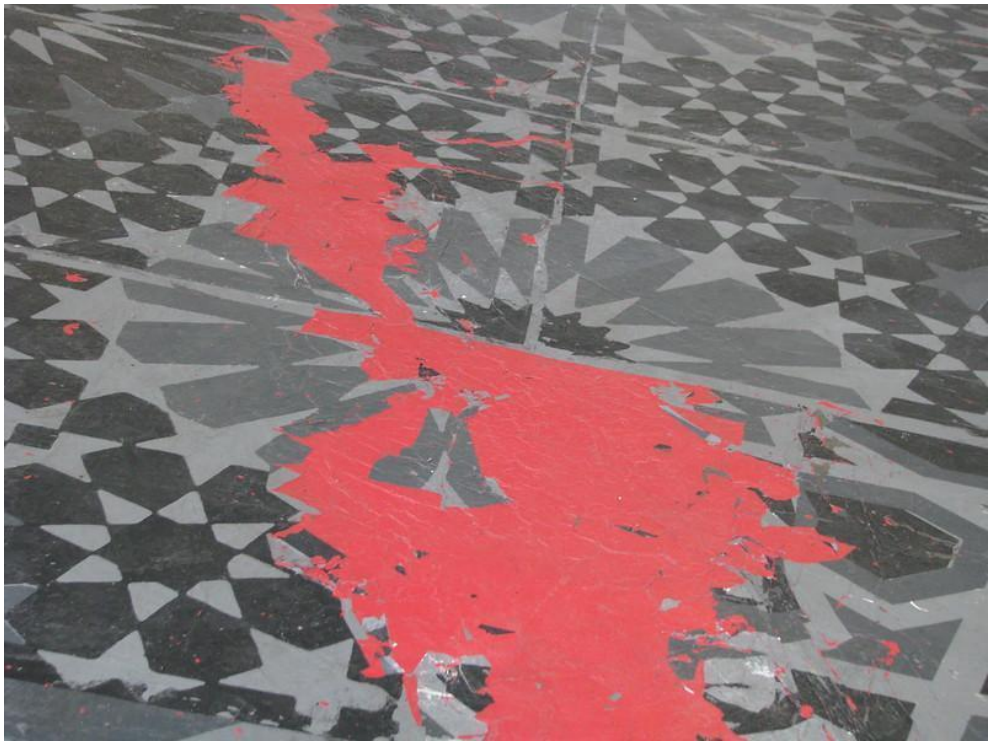
No capítulo seguinte será realizada uma análise de uma parte do projeto curatorial que discutiu as relações entre arte contemporânea, espaço expositivo, o visitante, e principalmente os diferentes papéis que os mesmos podem assumir na experiência proposta por algumas práticas artísticas contemporâneas.

[66] MODÉ, João. *Um Passeio Sutil.* [Entrevista concedida a] Isabela Barta. Jornal 28B, São Paulo, n.7, p.6-8, 5, dez. 2008.



Vista da intervenção *Sem Título* de Nicolas Robbio no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo ©flickr ARTExplorer.

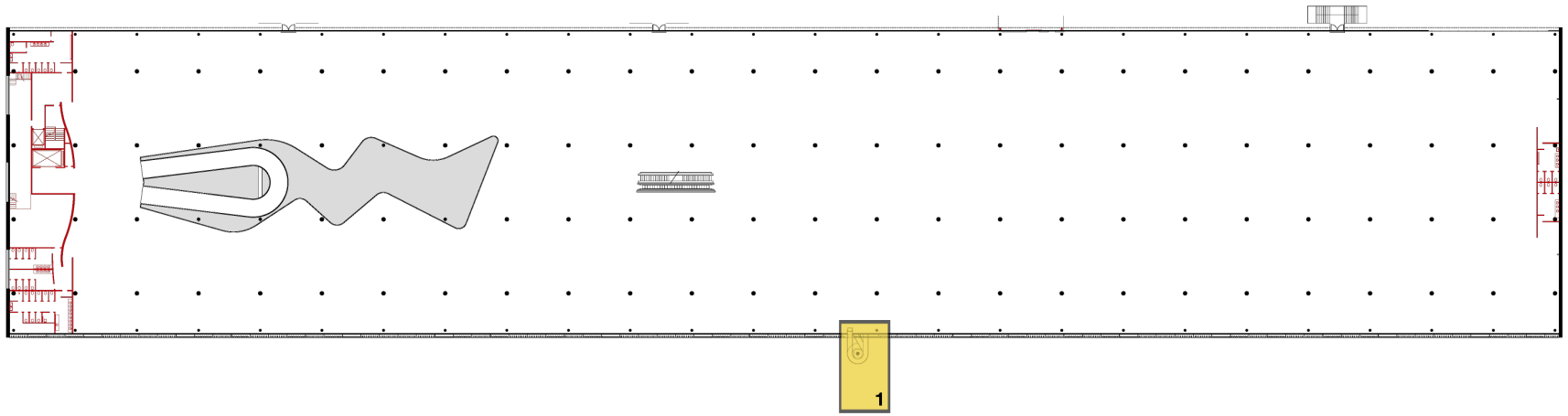




[acima] Vista da montagem da obra *Escalpo 5063* de Dora Longo Bahia no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo.

[abaixo] Detalhe da mesma obra desgastada pelo atrito que recebeu ao longo da mostra. ©flickr ARTExplorer.

PLANTA DO SEGUNDO PAVIMENTO - EXPOGRAFIA DA DA 28ª BIENAL DE SÃO PAULO



OBRAS FIXAS:
1. Carsten Holler

OBRAS EFÊMERAS OU ITINERANTES:
N. Maurício Ianês

Fonte: Metrópole Arquitetos
Marcações da autora.

1.1.d. Segundo pavimento - Planta Livre

A decisão que mais reverberou entre a mídia e a crítica naquela 28ª edição foi a escolha da curadoria de liberar o Segundo Pavimento do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, com a intenção de deixá-lo completamente vazio, aberto, descortinando a estrutura arquitetônica do edifício projetado por Niemeyer, segundo os princípios de Le Corbusier. A Planta Livre — maneira como os curadores se referiram a esse Pavimento — foi uma proposta de experiência física e arquitetônica plena do edifício da Bienal. E, segundo Mesquita e Cohen, foi igualmente:

> "nesse território do suposto vazio que a intuição e a razão encontram solo propício para fazer emergir as potências da imaginação e da invenção. Esse é o espaço em que tudo está em um devir pleno e ativo, criando demanda e condições para a busca de outros sentidos, de novos conteúdos." (MESQUITA;COHEN. 2008, p.23).

Para tratar as intenções dos curadores da 28ª Bienal de São Paulo com a liberação do Segundo Pavimento do Pavilhão, é crucial o entendimento e a ressignificação do que chamamos e entendemos por "vazio". Segundo Ivo Mesquita, o espaço vazio viria "como um gesto para afirmar as colocações da curadoria"[67], ou seja, não era uma metáfora de algo específico, mas uma estratégia curatorial que jogava com as expectativas do público.

A questão do vazio é tema recorrente no campo das artes visuais, principalmente a partir do século XX, quando as revoluções no âmbito, tanto da tecnologia quanto das comunicações, atingem patamares inéditos na vida em sociedade e, inevitavelmente, afetam a produção e o modo de vida dos artistas e suas relações com a realidade.

Em 1934, o artista surrealista suíço Alberto Giacometti apresenta sua escultura *Mãos segurando o vazio*. A peça em bronze nos apresenta um corpo humano apoiado em suas pernas e suavemente sentado, mantendo as mãos

[67] Trecho retirado da Entrevista Balanço Geral - Disponível para consulta no Arquivo Wanda Svevo, acessado pela autora em outubro de 2019.

elevadas, de forma a sugerir que está segurando algum objeto. Porém o artista nos deixa apenas com essa indicação, pois a figura da peça não segura efetivamente nada, além do vazio.

Já o artista francês Yves Klein, em 1958, realiza sua exposição *Le Vide* na galeria Iris Clert em Paris, onde o conteúdo é o próprio espaço da galeria, completamente esvaziado e com as paredes pintadas de branco, em uma referência à desmaterialização da arte, conceito central do pensamento do artista.

Na 28ª Bienal, o ato de reflexão sobre o vazio partiu da curadoria, e essa ação com certeza quebrou com a costumeira expectativa de se ver uma numerosa quantidade de salas, painéis e obras naquele Pavimento. De certa forma, a expectativa do que o público e a crítica esperavam encontrar naquele Pavimento já o preenchia de uma presença enraizada no imaginário daquele lugar, daquele evento e daquele edifício, fazendo com que o vazio encontrado marcasse a ausência de uma presença – esta que já estava dentro de cada um que, em seu apreensão, entendia como deveria ser uma Bienal de São Paulo.

O vazio repleto de potência e devires do Segundo Pavimento da Bienal, durante sua 28ª. edição, quando pensado em relação às obras de artistas como Giacometti e Ives Klein, torna-se mais nítido, sobretudo em relação à concepção geral da mostra. Assim, é importante que o ato de liberação desse Pavimento seja sempre discutido conjuntamente, em convergência com os outros conceitos defendidos pela curadoria para aquela edição.

•

Por outro lado, é essencial apontar que a escolha da curadoria em defesa do esvaziamento do Segundo Pavimento recebeu influências diretas do contexto no qual a elaboração daquela mostra estava inserida. Como apontado, os anos que antecederam aquela edição de 2008 foram marcados pelo atravessamento de uma profunda crise institucional e financeira da Fundação Bienal. Crise esta que refletiu diretamente na queda da densidade do número de artistas participantes

daquela edição, reduzido de forma extrema quando comparado com o coeficiente que normalmente se apresentava nas edições anteriores da mostra[68].

•

Como em algumas edições anteriores, porém, talvez, de maneira mais radical e explícita, a 28ª edição da Bienal de São Paulo retomou uma prática propositiva de reflexão sobre si mesma e sobre os papéis que desempenhou ao longo de sua existência[69]. Partindo da problematização de sua própria prática como exposição, a intenção da curadoria da 28ª foi proporcionar o enfrentamento dos diferentes modos de existência que a Bienal poderia assumir e desempenhar no contexto do circuito da arte mundial.

Entende-se que foi a partir da crise financeira e institucional na qual estava inserida, que o ato da curadoria de liberação de um Pavimento do Pavilhão Ciccillo Matarazzo objetivou liberar simbolicamente a Bienal de São Paulo. Criando assim um espaço que possibilitasse revisitá-la, criar e experimentar novas realidades e formatos possíveis, tanto como modelo de mostra internacional, quanto como instituição. Novos formatos esses que estivessem mais próximos e coerentes com a produção artística contemporânea e com a realidade do circuito global da arte.

No que se refere aos espaços temporais propostos pela curadoria em cada pavimento, pode-se dizer que a Planta Livre do Segundo Pavimento

---

[68] A 28ª edição apresentou 41 artistas com um total de 54 obras, quando a 27ª contou com 118 artistas e 645 obras, e a 26ª edição, com 141 artistas e 400 obras. Neste momento, deve-se manter em mente que, o esvaziamento do Segundo Pavimento só foi possível como reflexo desse encolhimento do número de artistas e obras que fizeram parte da 28ª edição.

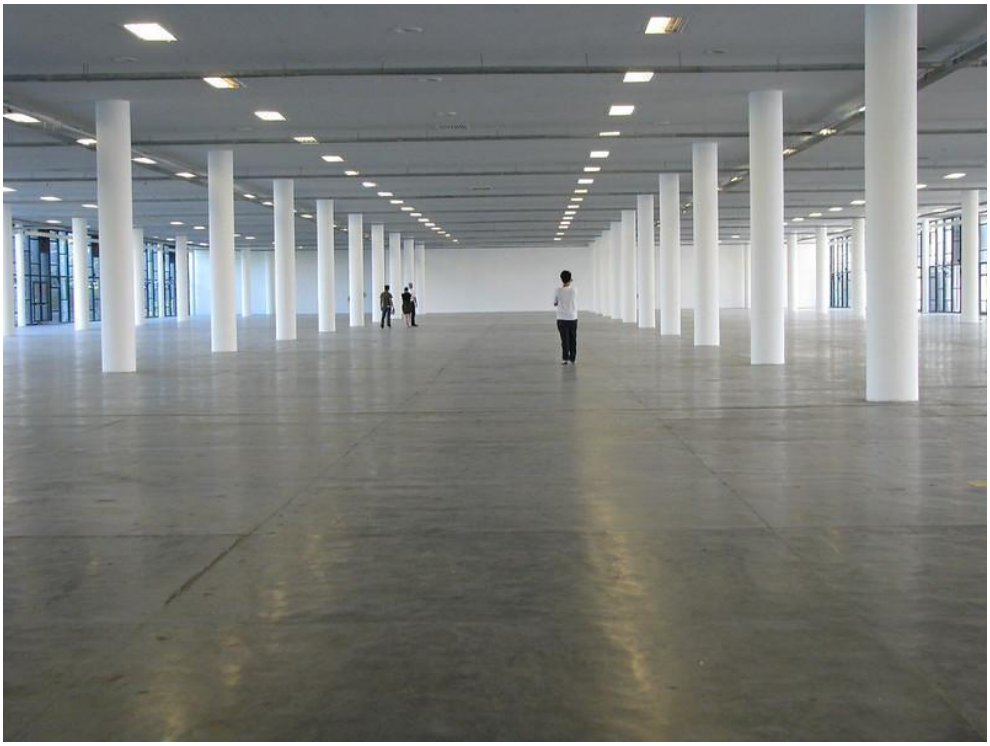
[69] Ocorreram ainda algumas experiências em outras edições da Bienal de São Paulo que propuseram algum nível de reflexão quanto à sua história e ao papel da instituição no circuito da a
rte brasileira. Por exemplo, em 1994, o projeto da 22ª edição da Bienal organizou paralelamente a mostra especial "Bienal Brasil Século XX". Ocorrida antes da inauguração da Bienal naquele mesmo ano, o projeto da exposição tinha como objetivo a reapropriação da história da arte brasileira através de outras narrativas e perspectivas para além da visão do "modernismo triunfante", fortemente adotada desde a Semana de Moderna de 1922. No texto de apresentação do catálogo da mostra, Edemar Cid Ferreira, então presidente da Fundação Bienal, afirma que "Bienal Brasil Século XX" visava reestabelecer a tradição do mecenato artístico brasileiro, e se possível, ampliá-la. Assim, o presidente introduz no debate a respeito da Bienal de São Paulo, uma reflexão histórica quanto ao seu caráter de propulsora e patrocinadora das artes visuais no Brasil. (*Catálogo da mostra Bienal Brasil Século XX*, 1994, p.9). A 24ª Bienal também contou, em seu projeto curatorial, com o desejo de realizar uma reflexão sobre si mesma (uma análise mais aprofundada sobre a 24ª e suas semelhanças projetuais com a 28ª será realizada no terceiro capítulo). E por fim, a 27ª edição também apresentou, em seu texto curatorial, varias discussões a respeito da inserção da Bienal de São Paulo no circuito global da arte.

representa uma espécie de "colchão de ar" entre o tempo da Praça e o tempo do Plano de Leituras, gerando, no edifício, um tempo/espaço de respiro para que a transição entre esses andares ocorresse de forma a equilibrar as diferentes situações e energias propostas por aqueles dois níveis do Pavilhão.

E a escala desse respiro é monumental, pois, uma vez liberado, o Segundo Pavimento é o único de todo o Pavilhão que oferece uma vista livre de obstruções da totalidade do edifício[70], logo, ali oferecia-se um momento de pausa, ao mesmo tempo em que destacava a grandiosidade e amplitude daquele espaço que recebia, objetiva e subjetivamente em forma de invólucro, a instituição Fundação Bienal. Isto é, nesse momento, houve um encontro entre o significado dessa vastidão que, tanto evidentemente arquitetônica, quanto subjetivamente patrimonial e histórica, traduz e caracteriza essa instituição e evento, potencializando a visualização desse intervalo visual e mental que foi sugerido pelos curadores.

É então na Planta Livre, local aparentemente — e muitas vezes qualificado pejorativamente de "vazio"[71] —, que a curadoria propôs a experimentação de uma temporalidade suspensa, uma pausa forçada, um momento de reflexão necessário para que houvesse uma transferência gradual entre as dinâmicas de cada andar da mostra, mas também, pausa necessária para a realização das próprias reflexões da Bienal sobre si mesma, como evento e como instituição.

[70] Ao longo das décadas, algumas áreas foram ocupadas pela Fundação Bienal, pelo Arquivo Wanda Svevo (Térreo e Primeiro Pavimentos) e pelo acervo do MAC/USP (no Terceiro Pavimento).
[71] A imprensa nacional recebeu de forma majoritariamente de forma negativa a proposta da Planta Livre, uma análise de onde vieram essas críticas, assim como uma releitura possível das mesmas, será um assunto a ser abordado mais profundamente posteriormente nesta pesquisa.



Vista do Segundo Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer

No já citado encontro realizado pelo Grupo de pesquisa Fórum Permanente em 2019 com o curador Ivo Mesquita, o curador Gilberto Mariotti comenta sobre o que seria a diferença entre o "vazio" e o "nada" naquela 28ª Bienal. Na visão de Ivo Mesquita existe uma diferença do que seria um espaço varrido de qualquer significado, um nada e do que realmente significava o vazio daquela Bienal. Aquele vazio foi pensado e estava constituído de sentido, e, posteriormente e naturalmente, se apresentou como um palco de vários acontecimentos, menos de "nada".

Pode-se entender que o espaço vazio criado poderia representar um lugar de oportunidades imprevistas, o que não demorou a ocorrer. Uma manifestação de ocupação daquele Pavimento aconteceu logo na abertura da exposição. No dia da inauguração – 26 de outubro – um grupo de cerca de 40 pichadores invadiu o edifício da Bienal. A ação do grupo atingiu principalmente o Segundo Pavimento[72] e incluiu a inscrição de suas marcas por meio da tinta spray. Essa ação acabou por criar um clima de ansiedade e apreensão, levando a

[72] Há registros que os pichadores também deixaram suas inscrições em corredores, nos guarda corpos e nas esquadrias de vidro do Segundo Pavimento.

uma reação da instituição que alertou o seu serviço de segurança privada e acionou a Polícia. Em decorrência, dois integrantes do grupo de pichadores foram detidos.

Passada mais de uma década do ocorrido, é possível afirmar que a reação da instituição frente à ação dos pichadores foi desproporcional. Polêmica sobre a detenção de uma das integrantes do grupo – Caroline Pivetta Motta, com 24 anos na época – tomou conta da mídia por várias semanas e, mesmo condenando veementemente a ação dos pichadores, os curadores da mostra reconheceram em artigo para a *Folha de S. Paulo*[73] , que a punição da jovem havia sido pesada e inadequada.

As discussões a respeito da resposta da instituição e da curadoria ao acontecido foram intensas e complexas. Por um lado, os curadores apontavam as atitudes dos pichadores como exibicionistas e narcísicas, como um meio de apagar e danificar o trabalho de outros artistas[74]. Por outro, ocorreram questionamentos que indicavam uma certa contrariedade no discurso conceitual dos curadores a respeito da proposta da 28ª Bienal e de suas afirmações posteriores ao ocorrido.

Por outro lado, é possível entender que o espaço vazio do Segundo Pavimento poderia ser interpretado como um convite à intervenção, seja ela qual fosse. E foi nele que os pichadores interviram ao escreverem suas frases de protesto. Ou seja, logo em sua inauguração, o convite foi aceito – mesmo que a contragosto de quem convidou – e o vazio foi tomado e ocupado.

---

[73] COHEN; MESQUITA. *Caso Caroline: algumas questões não consideradas*. Folha de São Paulo, 18 de dezembro de 2008. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1812200818.htm. Acesso em 4 de Fevereiro de 2020.

[74] Na realidade, os pichadores nunca chegaram a intervir no Terceiro Pavimento – local com o maior número de obra dos artistas. A ação se deu principalmente nas paredes, corrimões e esquadrias do Segundo Pavimento, o andar vazio. A fala da curadoria demonstra um receio antecipado de que a ação pudesse se estender e alcançar o pavimento superior, mas os seguranças foram acionados antes mesmo de que se pudesse saber se era essa a real intenção do grupo.

As pichações foram todas cobertas com tinta branca durante a madrugada, e na manhã seguinte o Pavilhão abria suas portas sem nenhuma marca sobre o que havia acontecido na noite anterior[75]. Procedimento que reflete a forte oposição da instituição a respeito do sucedido, pois buscou apagar o incidente não apenas da história da mostra, como também do Pavilhão[76]. Assim, é interessante notar que independente da aprovação ou condenação às formas de ocupação daquele espaço, o vazio – que se apresentava como um convite – não permaneceu vazio por muito tempo, preencheu-se rapidamente logo que se pôs à disposição.



Vista das pichações no guarda corpo do Segundo Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo.
© Amilcar Packer

Para além do ocorrido no dia de abertura, nos dias seguintes o Segundo Pavimento continuou sendo ocupado, demonstrando que, no dia a dia da exposição, esse espaço não foi mantido vazio. Grandes filas se formavam próximo às esquadrias, para a descida do escorregador do artista belga Carsten Holler, por exemplo. Por outro lado, professores da Companhia de Dança do

[75] Uma reportagem do programa Metrópolis na TV Cultura, ao ar no dia 28 de outubro de 2008, registrou a ação dos pichadores e chama atenção para a equipe de funcionários de limpeza e manutenção da Bienal, que foram os que, finalmente, foram encarregados pelo reparo em tempo récorde das esquadrias e das paredes para a reabertura da mostra no dia seguinte. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AzNtWBOcGWU. Acesso em Maio de 2021.

[76] Dois anos depois, a curadoria da 29ª Bienal faz um convite oficial aos pichadores que realizaram a invasão em 2008, decidindo expor apenas registros – fotografias e vídeos – das pichações.

coreógrafo Ivaldo Bertazzo realizaram algumas de suas aulas gratuitas no espaço e grupos de visitantes capitaneados por Carlos Navarrete percorriam o Pavimento frequentemente. Existem ainda relatos de intervenções dos próprios visitantes e até outros artistas, que preenchiam o Segundo Pavimento com performances musicais espontâneas, ou mesmo utilizando-se do espaço como lugar de encontro.

Dentre uma dessa ocupações (permitidas) no espaço vazio, estava Mauricio Ianês, artista paulistano que apresentou nessa edição sua performance *Sem Titulo (A bondade dos outros)*. A proposta de Ianês foi de habitar o Pavilhão da Bienal entre os dias 4 e 16 de novembro, iniciando essa jornada inteiramente nu e dependendo da doação dos visitantes para comer e se vestir. O artista também decidiu não falar em nenhum momento durante o período, comunicando-se apenas com gestos e olhares.

Apesar da performance ter como espaço delimitado todo o Pavilhão da Bienal, foi no Segundo Pavimento que Mauricio Ianês permaneceu pela maior parte do tempo:

> na primeira semana, a cada dia estava em um lugar: no terceiro andar no primeiro dia, no segundo andar no segundo dia, no térreo no terceiro dia, no primeiro andar no quarto dia, e então fiquei lá por três dias, pois já tinha recebido muitas doações. Então me mudei novamente para o segundo andar e acabei ficando por lá até o final do trabalho, porque as doações foram muitas e, na verdade, não caberiam de modo confortável em outro lugar do prédio. Nos demais andares, eu acabaria invadindo o trabalho de outros artistas, então resolvi ficar no segundo andar mesmo, até o final. No momento dessa decisão, pensei que eu deveria conversar com os curadores, justamente porque estava me colocando por um período razoavelmente longo em um lugar que eles tinham imaginado vazio. No entanto, eu não podia falar e tinha recebido a autorização prévia. Acabei ficando[77].

•

[77]Disponível em: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3036,1.shl. Acesso em Maio de 2021.

O Pavimento da Planta Livre, contrariando provavelmente a maioria das primeiras aparências, propiciou apropriações espontâneas, adicionando camadas à experiência da Bienal por meio das diferentes manifestações que preencheram aquele espaço. Essa pode ser a indicação de uma diferença entre dois conceitos que muitas vezes se confundem de forma equivocada: o vazio e o nada. O conceito de vazio se apresenta sempre como uma potência, que naquele momento encontra-se inativada, mas que possui a capacidade de ser preenchido. Por outro lado, o nada é a negação total da existência, não permitindo nem mesmo a possibilidade de ser ocupado.

Pode-se entender que o espaço vazio proposto pela 28ª Bienal foi sendo contaminado pelas relações que ali foram se estabelecendo entre o público e aquele espaço, movimento no qual os dois se contaminam mutualmente, modificando, com o passar do tempo, a experiência e a história daquela mostra.



Mauricio Ianês em sua performance A bondade de estranhos, instalado no segundo pavimento do Pavilhão da Bienal. © Amilcar Packer

1.1.e. Outros formatos: alternativas para uma penetração maior da mostra junto ao grande público.

A 28ª edição da Bienal de São Paulo, dentro de sua proposta de explorar e expandir os limites e barreiras físicas do Pavilhão, apresentou uma série de formatos complementares, como publicações e projetos especiais, como a criação de um *website* específico para a edição. Assim, a mostra sugeria e demonstrava novas relações da instituição com o público.

§ Guia – Memória Crítica - Coletânea

A primeira publicação a ser comentada é o *Guia* — organizado a partir do modelo vindo da edição anterior da Bienal e idealizado para acompanhar o visitante em seu percurso na mostra[78]. O *Guia* reunia de forma sistematizada os textos introdutórios à exposição, assim como entrevistas com cada um dos artistas sobre os projetos desenvolvidos para o evento.

Além do *Guia*, outras duas publicações foram idealizadas pela curadoria com o intuito de sistematizar as pesquisas, conferências e conversas realizadas durante o ano e o período da exposição da Bienal. Sendo a primeira, a elaboração de uma memória crítica da Bienal, reunindo resenhas publicadas sobre as diversas edições, desde 1951. A segunda, uma coletânea de ensaios, comunicações e depoimentos especialmente encomendados durante o processo de realização da 28ª edição da Bienal.

A respeito destas duas últimas, uma matéria publicada no penúltimo exemplar do *Jornal 28B* comenta essas publicações complementares planejadas pela curadoria:

> Mais duas publicações impressas devem sair no próximo ano [2009]. A primeira é uma coletânea, organizada pelos curadores, de vários textos preparados a partir das palestras e de conclusões relacionadas ao conteúdo das cinco plataformas de conferências

[78] Segundo Vilella, a 27ª edição da Bienal contou com a reformulação das tradicionais publicações da Bienal, e aponta que o Guia foi uma idealização inédita quando comparada às edições anteriores: "...foi em 2006 que, pela primeira vez, a Bienal virou um projeto maior que a exposição. As publicações também foram reformuladas: não foi feito apenas o catálogo, mas também um guia voltado para público leigo (...) (VILELLA, 2019, p.106).

> realizadas, que juntas somam 104 palestrantes.
> A outra, intitulada *Memória crítica da Bienal de São Paulo*, é uma seleção feita pela historiadora da arte Carolina Coelho Soares e pelo curador Ivo Mesquita de resenhas críticas publicadas em jornais e revistas desde a 1ª Bienal, em 1951, até a 27ª, em 2006.[79]

Porém, até onde se recolheu informações nesta pesquisa, essas publicações não constam na base de publicações oferecida pela Fundação Bienal de São Paulo[80], levando a crer que esses dois materiais não chegaram a ser publicados. A não divulgação desse material provavelmente acarretou falhas no projeto original da curadoria, que, em seu Relatório Final sobre a 28ª Bienal, contava com essas publicações como peças essenciais do projeto. Em texto, os curadores reforçam a importância das publicações planejadas:

> que incluem os comunicados dos ciclos de conferências (...), textos reflexivos e críticos, além de imagens de todo o processo da 28BSP. (...) Juntamente com a pesquisa sobre a memória crítica da Bienal de São Paulo, reunida pela pesquisadora Carolina Soares durante o ano de 2008.
> Mais do que o registro da 28ª Bienal, essas publicações constituem uma parte importante do projeto curatorial, parte essencial para que ele alcance seus objetivos de difusão do debate proposto e desenvolvido.[81]

Ou seja, a não realização e divulgação dessas publicações significavam, segundo os próprios curadores, a não efetivação de uma parte essencial do projeto curatorial. A falta desse material pode ter gerado efeitos negativos na

---

[79] BARTA, Isabela. *Avante*. Jornal 28B, São Paulo, n.8, p.6, dez. 2008.

[80] Desde o ano de 2007, a Fundação Bienal alimenta o site https://issuu.com/bienal com a versão eletrônica de todos os catálogos e publicações extras e correlatas lançados pela Fundação. Este acervo eletrônico contém materiais referentes às Bienais de São Paulo desde a sua primeira edição em 1951, até a atual 34ª. Porém, referente à 28ª Bienal, o site disponibiliza apenas dois arquivos, sendo eles: o *Guia* e o compilado das edições do *Jornal 28B*, não fazendo menção às duas outras publicações que foram idealizadas e apontadas pelos curadores. Uma pesquisa paralela foi feita a fim de descobrir se essas publicações poderiam ter sido lançadas por outras instituições ou editoras, porém nada a respeito desse material foi encontrado.

[81] COHEN, Ana Paula ; MESQUITA, Ivo. *Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo.* Fórum Permanente, São Paulo, abr. 2009. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio. Acesso em: fevereiro de 2020.

compreensão e assimilação do projeto da 28ª Bienal na crítica, mídia e até mesmo na experiência dos visitantes dessa edição.

§ JORNAL 28B

O *Jornal 28B*, um projeto de divulgação inédito até então, pretendia funcionar como possibilidade de ampliação da ação da Bienal de São Paulo, idealizado e realizado como um conjunto de publicações que "organiza e põe em circulação os trabalhos e conteúdos do projeto da 28ª Bienal" (MESQUITA;COHEN. 2008, p.25). Essa publicação foi pensada pela curadoria como uma nova relação entre Bienal com o espectador urbano. Para justificar essa preocupação, os curadores afirmavam que a Bienal apresentava um percentual de visitação que se mantinha praticamente estável ao longo de toda a sua história, em torno de 10% da população da cidade de São Paulo[82].

Para Mesquita, o investimento em projetos especiais para a 28ª Bienal visava, além de amplificar aquela porcentagem, diversificar seus modos de divulgação, levando o evento de forma mais direta para a grande massa populacional de São Paulo e, consequentemente, renovando as relações com seus visitantes.

Todo o projeto do *Jornal 28B* tinha capacidade e potência suficiente para conter material para uma pesquisa própria a seu respeito. Desta forma, extrairei de seu conteúdo, de forma pontual, as informações que mais dialoguem e contribuam com o objetivo deste primeiro capítulo, o de apresentar o panorama de todas as camadas do projeto curatorial da 28ª.

[82] Essa porcentagem foi apresentada pelos curadores em artigo publicado no *Jornal 28B*, onde compararam, de forma paralela o número de habitantes da cidade de São Paulo e o número de visitantes da primeira e da - até então - última edição da Bienal: "Em 1951 São Paulo tinha cerca de 1,1 milhão de habitantes, duas escolas de arte, três museus, três salas de exposições, duas galerias de arte moderna e cerca de 120 mil pessoas visitaram a 1ª Bienal. Cinqüenta e cinco anos depois, em 2006, a cidade tinha 10 milhões de habitantes, 12 escolas de arte, 8 museus, diversos centros culturais, mais de 60 galerias e aproximadamente 1 milhão de pessoas visitaram a 27ª Bienal naquele ano. Pelo número de seus museus e espaços culturais, é interessante observar como a cidade cresceu e como a Bienal contribuiu para isso, pois São Paulo transformou-se num centro artístico internacional e os artistas brasileiros hoje são profissionais presentes em importantes exposições, museus públicos e coleções particulares em diversas partes do mundo. Mas, ao mesmo tempo, também pode-se perceber que o número de visitantes das bienais é sempre cerca de dez por cento da população da cidade." (COHEN;MESQUITA. *28ª Bienal de São Paulo: a que viemos*. Jornal 28B, 24.10.2008, p.5)

Tendo como editor Marcelo Rezende, ao longo de nove semanas, sob a forma de caderno especial do *Metro Jornal*[83], com distribuição gratuita em toda a cidade de São Paulo, o *Jornal 28B* reunia matérias e imagens sobre as programações da mostra, e também apresentava ensaios, artigos interdisciplinares e ainda algumas intervenções de artistas. Se colecionados, no final da mostra, os diversos exemplares do Jornal totalizariam nove exemplares que formariam uma espécie de catálogo da exposição.

Reunindo um conteúdo final de 249 páginas, entre entrevistas com os curadores, artistas, convidados, visitantes, entre outros atores que fizeram parte da produção dessa edição, foi escrita também uma série de matérias informativas, artigos críticos de opinião sobre as obras apresentadas e editoriais.

O caderno apresentava igualmente jogos lúdicos, ações e trabalhos dos artistas convidados, entre outras categorias, como as programações semanais da mostra, entrevistas com os visitantes e textos críticos.

Um dos artistas a apresentar-se dessa forma para o público foi o indiano Sarnath Bernejee, que se utilizou do espaço do *28B* para publicar suas "reportagens gráficas", entrevistas com pessoas reais em forma de quadrinhos, mesclando o jornalismo e a linguagem do quadrinho, o real e o ficcional.[84]

A dupla de artistas suecos Goldin & Senneby também se utilizou do suporte do jornal como um dos alicerces da proposta de sua obra nessa 28ª Bienal[85], onde publicaram, a cada edição do *Jornal 28B*, partes de seu romance inacabado que também exibiam no Plano de Leituras.

---

[83] *Metro Jornal* é um jornal de distribuição gratuita brasileiro lançado em 2007 numa parceria comercial entre a empresa sueca *Metro International*. No período de lançamento, o jornal teria tiragem de 150 mil exemplares. O jornal é distribuído nos principais cruzamentos da cidade de São Paulo, nos dias úteis, desde 7 de maio de 2007. Durante a 28ª Bienal, foram distribuídos semanalmente às sextas feiras durante 9 semanas, entre os dias 24/10/2008 e 19/12/2008.

[84] Para o artista, os quadrinhos são a melhor forma de comunicar uma ideia, mas são comumente vistos como um gênero, e não como suporte. Segundo o artista, o jornalismo é muito menos objetivo do que se acredita, porque traz escolhas subjetivas do repórter em todas as instâncias. (BARTA, Isabela. *O prazer do texto*. Jornal 28B, São Paulo, n.3, p.6-7, 7, nov. 2008.)

[85] A dupla desenvolvia desde 2007 o projeto *Looking for Headless* (Procurando por Headless), em que investigam as origens e estruturas de funcionamento de uma empresa offshore (em paraísos fiscais) chamada *Headless Ltda.*, nas Bahamas. Ao mesmo tempo, um escritor contratado por eles, John Barlow, escreve um romance sobre a dupla de artistas que investiga a empresa ao lado de uma escritora, K.D., e se envolve numa rede de mistério e assassinato. O livro, *Headless* (Acéfalo), ainda está inacabado, e na Bienal os artistas apresentam um desdobramento desse trabalho: *In Search of a Story* (Em busca de uma história),



Página com trabalho do artista Sarnath Bernejee no *Jornal 28B*.. Fonte: Jornal 28B

diário em oito partes da autora ficcional K.D.. (BARTA, Isabela. *O prazer do texto*. Jornal 28B, São Paulo, n.3, p.6-7, 7, nov. 2008.)

Já o artista argentino Nicolas Robbio — que também possuía obra no Plano de Leituras, como apresentado anteriormente — produziu desenhos em planta e em perspectiva, que exibiam a distribuição dos pilares do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. A exemplo de jogos lúdicos como "ligue os pontos" a partir da planta estrutural das colunas de um dos pavimentos, o artista propôs novas intervenções do espectador sobre esse espaço e essa estrutura.

Os desenhos e atividades foram publicados em algumas edições do *28B* e Robbio afirma que essa foi uma das formas com que ele trabalhou o seu conceito de reutilização e reprocessamento de estruturas existentes[86].

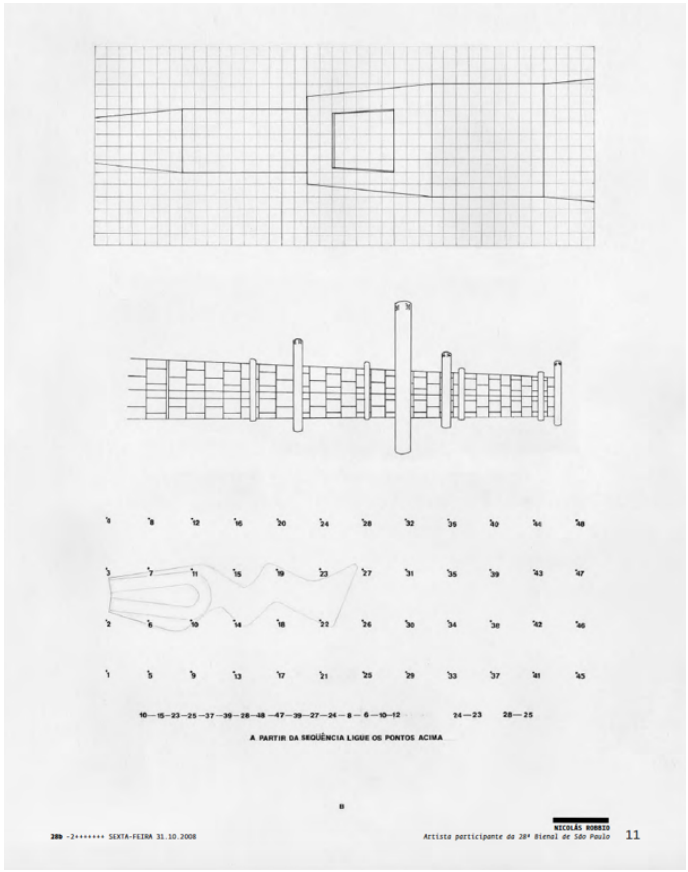
Em artigo para o Fórum Permanente, publicado em 17 de dezembro de 2008, o jornalista Fábio Cypriano aponta que o trabalho de Nicolas Robbio, que estaria supostamente inserido em todas as edições do jornal, teve alguns desenhos censurados, segundo ele "justamente aqueles mais críticos à própria Fundação e ao projeto da curadoria"[87] .

Esta ação da curadoria evidenciada pelo jornalista indica mais uma incoerência entre a crítica institucional que o discurso curatorial dizia assumir e se propôs a defender, e a efetiva ação dessa crítica, que parecia estar ainda cerceada por regulamentos e morais institucionais tradicionais.

---

[86] Segundo o artista: "Muitas vezes descartamos uma estrutura porque parece que ela não dá certo. E aí vamos fazer tudo de novo, do zero. Calma, talvez possamos fazer outras coisas com as estruturas que estão aí. A Bienal é uma estrutura que funciona, ela serve, podemos é pensar um outro sistema para a Bienal, diferente do que se pensou até agora. Como mudar as estruturas não deve ser o alvo principal, mas sim os sistemas de uso dessas estruturas. Deve-se tentar criar sistemas alternativos para o uso dessas mesmas estruturas." (ROBBIO, Nicolas. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato.* Fundação Bienal. São Paulo, 2008, p.249)

[87] CYPRIANO, Fábio. *Um acordo de cavalheiros em vivo contato.* Disponível em: http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/um-acordo-de-cavalheiros-em-vivo-contato. Acesso em: junho de 2021.





[acima] Desenho de Nicolas Robbio que foi publicado na segunda edição do Jornal 28B.

[abaixo] Um dos desenhos censurados do artista, cedidos ao Fórum Permanente, que representa de forma caricata o Presidente da Fundação Bienal de São Paulo e o Projeto "Fundação Bienal" Fonte: Jornal 28B e Fórum Permanente.

§ Website

Houve, ainda, a elaboração de um *Website*[88] específico para a 28ª Bienal de São Paulo, que foi desativado[89]. Segundo os curadores, o *site* constituía uma espécie de banco de dados atualizado da mostra e, no ar desde antes da inauguração, continha documentos, registros e programação. Ainda segundo a descrição dos curadores, a plataforma oferecia ao público "a possibilidade de definir percursos e leituras individuais do evento, assim como adicionar conteúdos a ele e participar do debate sobre a Bienal de São Paulo" (MESQUITA;COHEN. 2008, p.27).

Em matéria para o *Jornal 28B*, Isabela Barta descreve o funcionamento do *website* e afirma que a plataforma possuía: os detalhes do projeto "em vivo contato"; todas as entrevistas do Guia com os artistas participantes; imagens e textos relacionados aos projetos desenvolvidos para a 28ª Bienal; matérias do *Jornal 28B* que também eram disponibilizadas em versão PDF, além de vídeos de todas as performances e conferências [90].

Segundo a jornalista, um instrumento de interação encontrado no *site* era a ferramenta "percursos", que permitia aos visitantes gravarem[91] seu percurso de navegação pelo *site*, possibilitando a escrita de comentários que estabelecessem relações novas e próprias entre as páginas, ideias e artistas que eram ali apresentados.

Dentro do *website* havia ainda dois *links* para outros *sites* relacionados à 28ª Bienal de São Paulo, sendo eles o Anarcademia, projeto coordenado pela

---

88 O website foi cadastrado no endereço: "www.28bienalsaopaulo.org.br", como um página independente do site oficial da Fundação Bienal.

89 Os motivos para a desativação do site da 28ª Bienal ainda são nebulosos. Em entrevista concedida à autora, a curadora Ana Paula Cohen afirma que a idealização era que o site pudesse ficar disponível por tempo indeterminado, e não soube dizer motivos ou condições que o fizeram ser bruscamente desativado — hoje, nem mesmo é feita menção à existência desse dispositivo na página da 28ª edição, no site oficial da Fundação Bienal de São Paulo.

90 BARTA, Isabela. *Avante.* Jornal 28B, São Paulo, n.8, p.6, 12, dez. 2008.

91 A jornalista não especifica mais detalhadamente de que forma essa ferramenta funcionava, como gravação era feita, nem se as interações realizadas pelo usuário ficavam salvas no próprio website e disponíveis para todos os visitantes, ou apenas no computador de seu utilizador individual.

artista Dora Longo Bahia, e o Programa Ambulante[92], parte do programa do Educativo daquela edição.

A desativação do *site* impossibilita uma análise mais detalhada ou crítica sobre o seu funcionamento, o que, com certeza, é mais um dado que acarreta perdas na proposta de percepção e análise do que seria o projeto curatorial completo dessa 28ª edição.

•

Realizando uma reflexão sobre as propostas desses novos formatos, pode-se utilizar de um texto a respeito dos diferentes tipos de registro e catálogos das Bienais de São Paulo, em que a especialista em gestão arquivística Fernanda D'Agostino contextualiza o uso dessas novas plataformas de disseminação e apreensão de conteúdo no campo artístico contemporâneo das bienais. Ela ainda aponta realizações posteriores à edição de 2008 como conquistas reverberantes da mesma:

> O desenvolvimento dessas publicações correlatas em paralelo ao catálogo geral em uma mostra bienal, por exemplo, pode estar associado às mudanças sofridas nos formatos dessas exposições, cada vez mais abrangentes e/ou autorais, e também à consolidação da figura do curador como o organizador de uma exposição baseada em pesquisa, conceitos e núcleos temáticos. O curador buscaria apreender quais seriam as manifestações artísticas válidas no panorama da arte e, consequentemente, para sua exposição, ao mesmo tempo em que sentiria a necessidade de criar subsídios para a sua identificação e leitura pelo público, em geral muito diversificado nas bienais, contextualizando essa produção e ampliando o leque de possibilidades expositivas em formatos diversos e portáteis, como são as publicações impressas.
>
> (...)
> Uma das conquistas da Fundação Bienal de São Paulo após a crise de 2008 foi, além da criação dos núcleos permanentes de comunicação, *design* e educativo, a disponibilização das versões

[92] Respectivamente: www.anarcademia.org e www.ambulantebienal.blogspot.com

> digitais fac-símiles dos catálogos e publicações correlatas do evento desde a sua fundação, em 1951, no *website* da instituição.[93]

Em seu artigo "Outros espaços expositivos"[94], a pesquisadora Regina Melim comenta a respeito da utilização do dispositivo da publicação como espaço expositivo. Segundo a autora, as publicações agem para prolongar a efemeridade do tempo de uma exposição, transformando o que sempre se vinculou como informação secundária ou registro dos eventos realizados nos espaços como museus e galerias, em veículo das práticas artísticas que ali se inseriram.

Um segundo ponto de vista da autora a respeito da utilização das publicações é como esse formato pode deflagrar um movimento participativo contínuo em uma exposição, que deixa de existir como estrutura pronta e fechada, para tornar-se uma superfície aberta e distributiva. Dessa forma, essa prática altera a forma convencional de recepção, atingindo e circulando em circuitos que vão além dos espaços dos museus, galerias e mostras de arte.

Atualmente, as últimas edições da Bienal de São Paulo utilizaram extensivamente as publicações paralelas como ferramenta de ampliação e também como parte do próprio projeto curatorial e educativo. Após a experiência em 2008, tanto a 32ª quanto a 34ª também elaboram um *website* próprio para divulgar sua programação, textos e outros materiais correlatos.

A partir do que foi exposto, pode-se perceber que a organização de formatos especiais fazia parte do projeto da 28ª edição e do anseio por uma nova relação entre o visitante, a cidade, e a Bienal, para além da experiência do Pavilhão. Noções de expansão e de renovação do público foram ideias aplicadas e incitadas por esses novos formatos experimentados.

---

[93]D'AGOSTINO, Fernanda. *Uma Bienal por seus leitores*. Ateliê 397. Disponível em: https://atelie397.com/uma-bienal-por-seus-leitores/

[94]MELIM, Regina . *Outros Espaços Expositivos*. DAPesquisa , v. 2, p. 1-10, 2007.

1.2. Três camadas da 28ª Bienal de São Paulo.

1.2.a. A 28ª Bienal e a relação com a história das Bienais de São Paulo.

Após a apresentação do panorama do projeto da 28ª Bienal de São Paulo agora será realizada a análise da proposta curatorial, retomando a divisão em camadas, buscando explorar cada uma dessas categorias englobadas no todo da proposta dos curadores.

•

Em sua 28ª edição, a Bienal de São Paulo decidiu abrir-se e expor-se, realizando uma reflexão sobre seu papel no circuito global da arte. Tendo como foco a si mesma (enquanto instituição e enquanto evento), essa edição decidiu, a partir de sua própria narrativa, compreender seu papel no contexto da arte contemporânea.

Em texto publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em dezembro de 2007, quando ainda iniciava a elaboração do projeto da 28ª Bienal, o curador Ivo Mesquita comenta o que viria a ser um dos mais importantes aspectos da edição:

> A proposta para a 28ª BSP é *suspender a mecânica das sucessivas bienais desde 1951 para considerar o descompasso entre o modelo atual da mostra e a realidade em que ela se inscreve*, seja local, seja internacionalmente. Um processo de análise da sua condição presente poderá apontar perspectivas para uma nova etapa do seu programa diante dos desafios do século 21. (AGUILAR, Nelson; MESQUITA, Ivo, 2007.)

O título, *Em vivo contato*, escolhido pela curadoria é, na verdade, uma expressão extraída do texto de apresentação do catálogo da 1ª edição da mostra, de autoria do crítico e professor Lourival Gomes Machado, diretor artístico

daquela edição. Com essa escolha, os curadores apresentavam sua intenção de imprimir àquela 28ª edição sua característica de resgate histórico da Instituição[95].

Em entrevista para o *Jornal 28B*, Mesquita afirma que o projeto nasceu a partir da constatação de que a Bienal de São Paulo não colecionou um acervo material[96], mas criou uma memória de arte contemporânea para os brasileiros. O curador acrescentou ainda que a Bienal estava condenada ao seu edifício, o que seria um problema: eram mais de 30 mil metros quadrados, o que requer uma grande infraestrutura. Mesquita afirma haver uma série de crises institucionais, mas que, antes de haver uma crise institucional, há uma crise vocacional: a Bienal deveria saber a que veio. "Em 1951 estava claro. Hoje, não mais. O que ela deve fazer agora?"[97]

Os aspectos relativos às pretensões da curadoria, ao afirmar esse descompasso do modelo em que a Bienal de São Paulo se apresentava em 2008, requerem uma análise mais profunda, pontos que serão discutidos mais profundamente no terceiro capítulo desta dissertação.

No texto de Lourival Gomes Machado, o autor, quando se referia ao "vivo contato", estava sugerindo o encontro entre a arte moderna brasileira e a internacional. Porém, seria importante notar que a 28ª edição da Bienal de São

---

95 "Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do mundo, ao mesmo tempo em que, para São Paulo, se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial." (MACHADO, 1951, p. 14).

96 Neste ponto pode-se realizar uma ressalva ao curador. Entre os anos de 1951 a 1963, a Bienal de São Paulo funcionou com um sistema de premiação cujo objetivo era o da formação e a constante atualização do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A estudiosa e atual diretora do MAC-USP Ana Magalhães descreve mais detalhadamente sobre o funcionamento desse sistema: "Tal como na Bienal veneziana, havia dois tipos de premiação: os prêmios regulamentares e os prêmios-aquisição. O primeiro tipo de premiação era dado nas categorias de pintura, escultura e gravura, dividindo-se entre premiação estrangeira e premiação brasileira. Através dela, costumava-se celebrar o conjunto da obra do artista premiado, mas não estava previsto no regulamento que ele fosse doado ao antigo MAM, ainda que muitos artistas premiados tenham doado pelo menos uma obra ao Museu, nesses casos. Já os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo eram de fato pensados para compor o acervo do antigo MAM. Partia-se de um sistema de mecenato, em que a direção do Museu convidava empresários, associações e colecionadores a contribuir com uma quantia em dinheiro para que se comprasse uma obra ou um conjunto de obras. Em alguns casos, eram os órgãos diplomáticos dos países participantes da Bienal que intermediavam essas aquisições ou as realizavam. Ao contrário da premiação regulamentar, os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo tinham assim um sentido mais claro de permanência." (*Um outro acervo do MAC USP: Prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2012/outroacervo/curadoria.htm). Foi apenas no ano de 1963, após a fundação do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), que o antigo MAM-SP concedeu todo o seu acervo para esta nova instituição, no qual estavam incluídos os Prêmios-Aquisição da Bienal de São Paulo.

97 MESQUITA, Ivo. *Chegar, estar, fazer alguma coisa.*[Entrevista concedida a Isabela Barta e Marcelo Rezende]. Jornal 28B, 24/10/2008, p.9.

Paulo sugeria uma nova interpretação da frase do crítico. O "vivo contato" agora se dava entre a Bienal e sua própria história — uma proposta impossível de ser realizada na época de sua primeira edição, 1951, mas que, em 2008, se apresentava promissora.

•

Para realizar esses novos contatos, os primeiros encontros da plataforma de Conferências foram os relacionados ao tema "*1. A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro"* e, como mencionado, foram realizados antes mesmo da inauguração da mostra, a partir do início do mês de junho de 2008. Contando com a presença de artistas, professores, monitores, curadores, críticos, entre outros profissionais da cena artística. Todos esses agentes foram "convidados a resgatar uma memória pessoal em relação à história da Bienal de São Paulo, pensar sua vocação, e ainda expor expectativas quanto ao futuro da exposição e à relação da instituição com a comunidade"[98]. Esse eixo proporcionou uma revisitação e, em simultâneo, uma reaproximação com a história da Bienal de São Paulo.

Foram realizados, no total, 22 encontros que podem ser divididos em dois blocos. O primeiro, referente às primeiras dezessete conferências[99] realizadas anteriormente à abertura da mostra, e o segundo, relativo aos cinco encontros seguintes e o Balanço Final — esses últimos realizados com a mostra já inaugurada.

O primeiro bloco apresentava uma dupla de convidados, em sua maioria curadores, pesquisadores e alguns artistas. Esses profissionais apresentavam e discutiam suas experiências com a Bienal de São Paulo, contando com a

[98]COHEN, Ana Paula;MESQUITA, Ivo. *Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo*. Fórum Permanente, São Paulo, abr. 2009. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio. Acesso em: fevereiro de 2020.

[99] Os encontros desse primeiro bloco tiveram como dupla participante, respectivamente: 1. Stella Teixeira de Barros e Ana Maria Tavares; 2. Daniel Senise e Tadeu Chiarelli; 3. Sérgio Sister e Rodrigo Moura 4. Raquel Garbelotti e Marcelo Mattos Araújo; 5. Glória Ferreira e Miguel Chaia; 6. Leda Catunda e Adriano Pedrosa; 7. Gaudêncio Fidélis e Agnaldo Farias; 8. Ricardo Basbaum e Antonio Dias; 9. Mauricio Dias e Walter Riedweg; 10. Denise Grinspum e Nelson Brissac; 11. Luisa Strina e Cacilda Teixeira da Costa; 12. Alberto Tassinari e José Resende; 13. Anna Veronica Mautner e Lucia Koch; 14. Fernando Cocchiarale e Solange Farkas; 15. Cristiana Tejo e Julio Landmann; 16. Ana Maria Belluzzo e Maria Bonomi e 17. Marcio Doctors e Sônia Salzstein. (Ver lista completa e datas no Anexo 1).

mediação da coordenadora Luisa Duarte. Ao final, havia um debate entre os participantes da mesa e o público assistente.

A partir do 18° encontro, as conferências passaram a ocorrer simultaneamente à realização da 28ª Bienal de São Paulo e apresentaram uma nova formatação que passou a apresentar "focos". Esses, por sua vez, eram referentes a algumas edições históricas específicas da Bienal de São Paulo, que se tornavam tema central da discussão. No total foram realizadas cinco conferências nesse formato[100].

O último encontro desse eixo de conferências foi um Balanço Geral — realizado dois dias antes do término da Bienal — e apresentou um balanço a respeito do que foi almejado e realizado naquela edição da Bienal. Desta vez, os participantes foram os próprios curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, a coordenadora Luisa Duarte e o crítico e professor carioca Luiz Camillo Osorio.

•

A segunda plataforma que propunha uma reflexão histórica nessa Bienal foi o *Video-Lounge*, descrito anteriormente. Ao descrever o projeto, os curadores afirmavam que o *Video-Lounge* punha em movimento:

> a noção de história, ao reunir material de diferentes naturezas (i.e. documentos existentes e vídeos produzidos diariamente durante a mostra), formando um grande arquivo de vídeos, apresentado ao público (...). (MESQUITA;COHEN. 2008, p.21).

Assim, ao idealizar o espaço do *Video-Lounge*, nota-se que a curadoria pretendeu manifestar a noção de história da Bienal de São Paulo *através* e *para* a edição, demonstrando que o projeto norteador dessa edição da Bienal, além de

[100] 18° encontro: "18ª Bienal (1985) em foco" com participação de Sheila Leirner, Rodrigo Andrade e Felipe Chaimovich; 19° encontro: "16ª e 17ª Bienais (1981 e 1983) em foco" com participação de Regina Silveira, Donato Ferrari e Ivo Mesquita; 20° encontro: "9ª Bienal (1967) em foco" com participação de Paulo Sérgio Duarte, Luiz Paulo Baravelli e Carlos Vergara; 21° encontro: "XXIV Bienal (1998) em foco" com participação de Adriana Varejão, Moacir dos Anjos e Paulo Herkenhoff e 22° encontro: "X Bienal (1969) em foco com participação de Lotus Lobo, Carmela Gross e Jacob Klintowitz. (Ver lista completa e datas no Anexo 1).

propor uma recapitulação das edições do passado, estava incluindo também a atual edição nessa revisão histórica.

1.2.b. A 28ª Bienal e o circuito da arte.

No texto de apresentação do *Guia*, Manoel Francisco Pires da Costa, então presidente da Fundação Bienal, considerou que algumas das ações da curadoria daquela edição remetiam ao objetivo de propor uma "pausa reflexiva" necessária para que a Bienal de São Paulo fizesse uma autocrítica em relação ao mundo da arte. Alinhava-se, dessa forma, à problemática que estava sendo levantada naquele momento sobre mostras de grande porte e formato de bienais ao redor do mundo[101].

Os curadores também discorreram sobre esse tema no texto introdutório do mesmo *Guia*, ao afirmarem que a 28ª Bienal teria como objetivo, "oferecer uma plataforma para observação e reflexão sobre o sistema e sobre a cultura das bienais no circuito artístico internacional." (MESQUITA;COHEN. 2008, p.17). Em entrevista ao *Jornal 28B*, Ivo Mesquita afirma que, no projeto da 28ª Bienal de São Paulo:

> o circuito internacional retorna como questão. A Bienal quer se afirmar e propor um paradigma de diferença, pensar sobre o que pode ser em relação às outras 200 bienais do mundo. A maneira de ela se colocar é: "Vou falar do meu problema, que é um problema que todos nós compartimos".[102]

Assim, pode-se entender fazer parte da proposta da curadoria a pretensão de situar criticamente a Bienal de São Paulo no circuito da arte internacional daquele momento e propor uma atualização de sua história,

[101]COSTA, Manoel Francisco Pires. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato.* Fundação Bienal. São Paulo, 2008, p.15. Não pode-se perder de vista que, esse tipo de formato de reflexão proposto pela mostra, viria bem a calhar à Presidência, pois resultava diretamente numa diminuição de custos num momento de crise financeira que a instituição atravessava.
[102] MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. *28ª Bienal de São Paulo: a que viemos.* Jornal 28B, São Paulo, n.1, p.5, 24, out. 2008.

levando-se em conta que, ao ser inaugurada, em 1951, era a primeira mostra bienal de arte do hemisfério sul e terceira do mundo[103].

Em texto publicado no *Jornal 28B*, a curadoria afirma que a Bienal havia conquistado um considerável prestígio desde sua primeira edição, por ter sido a maior e, "com o passar do tempo, a mais importante exposição de arte contemporânea no mundo, pois por muitos anos foi a única alternativa para ver a arte contemporânea da América Latina e de outros países periféricos" [104].

Já em 2008, a Bienal de São Paulo passava a integrar um amplo sistema de bienais e grandes exposições mundiais. No mesmo texto, os curadores afirmam que:

> … com o passar do tempo, o modelo revelou-se disfuncional. (...) Então, qual é o papel da Bienal de São Paulo nesse contexto saturado de informação e repetição, com instituições e modelos diversificados de exposições? O que ela pode fazer para que a arte contemporânea possa criar um circuito cultural mais ampliado?[105]

Para entender esse fenômeno em que a 28ª Bienal acreditava que a instituição estava inserida – o de dissonância com as outras mostras de arte internacionais – deve-se compreender quais mudanças históricas estavam ocorrendo a respeito da disseminação e expansão daquele tipo de evento ao redor do mundo.

Numa das conferências realizadas na 28ª, a holandesa Marieke van Hal, diretora fundadora da Biennial Foundation[106], afirmou que nas últimas duas décadas, surgiram cerca de 100 bienais ao redor do mundo, principalmente em países emergentes. Esta condição estaria historicamente ligada ao final da Guerra Fria, à queda do muro de Berlim, e consequentemente, a um novo cenário

---

[103] No texto assinado pelos curadores, apontam que a Bienal de São Paulo teria sido a terceira a ser inaugurada no mundo, após a Bienal de Veneza (1895) e a quase desconhecida Carnegie International, que é realizada em Pittsburgh desde 1896.

[104] MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. *28ª Bienal de São Paulo: a que viemos*. Jornal 28B, São Paulo, n.1, p.5, 24, out. 2008.

[105] Ibid.

[106] A fala proferida por Marieke van Hal durante o ciclo de debates da 28ª é citada por Spricigo em sua publicação *Modos de representação da Bienal de São Paulo.* São Paulo: Hedra, 2011, p. 119.

mundial em que a globalização e a descentralização assumiam papel principal nas relações internacionais.

A Bienal de São Paulo não fez parte desse "boom das Bienais" de arte contemporânea nos anos 1990. O estudioso brasileiro Vinicius Spricigo, reserva parte de sua publicação *"Modos de representação da Bienal de São Paulo",* para uma análise da mudança de tipologia e das plataformas das Bienais a partir dos anos 1990. Em certo ponto, o autor afirma que as bienais que surgiram após o período da Guerra Fria geravam novas formas de apresentação e representação nas artes visuais como um híbrido de museu e espaço para debates.

Dessa forma, pode-se entender que desde a década de 1990 houve o surgimento de uma necessidade do formato da Bienal de São Paulo se atualizar e passar por um processo de transição. Para Spricigo, esse era "Um novo modelo expositivo que veio confrontar o antigo modelo veneziano de bienal, pautado no sistema de representações nacionais advindo das exposições universais do século XIX (...)" (SPRICIGO, 2011, p.121).

A partir dessas questões levantadas, percebe-se então que a proposta da curadoria da 28ª foi refletir sobre como a Fundação Bienal de São Paulo se comportava naquele novo cenário, se havia mantido o modelo dos anos 1950, e como o adaptava aos novos tempos.[107].

Porém deve-se atentar para que este desejo já havia sido expresso na edição anterior. Afinal, o modelo de representações nacionais na Bienal de São Paulo só havia sido definitivamente abandonado em sua 27ª edição, salvo à exceção da 24ª edição. E há de se reconhecer ainda que, sob curadoria de Lisette Lagnado, a 27ª edição foi a primeira a introduzir os debates da globalização da arte na Bienal brasileira. Para Spricigo "o grande diferencial da mudança ocorrida em 2006 refere-se não somente ao modelo expositivo adotado, mas

[107] Em sua publicação, Spricigo comenta mais detalhadamente a respeito da crise de identidade a qual a Bienal de São Paulo estaria passando como projeto civilizatório e pedagógico proveniente das propostas de criação de museus de arte moderna na segunda metade da década de 1940, que agora estava enfrentando a "realidade da produção de megaeventos para um público massivo, vinculada à formação de uma indústria cultural e à expansão dos meios de comunicação e do mercado de bens simbólicos."(SPRICIGO, 2011, p.128)

principalmente aos efeitos da globalização cultural e de uma crise da esfera pública nessa exposição" (SPRICIGO, 2011, p.126).

•

Uma das estratégias da curadoria da 28ª para levar ao público suas discussões teóricas acerca da profusão de grandes exposições internacionais de arte foi a realização do projeto da Biblioteca, localizado no Terceiro Pavimento do Pavilhão. A Biblioteca era um espaço dedicado a apresentar ao visitante o "volume de informação que representa mais de duzentas bienais, ativas ou havidas" (MESQUITA;COHEN. 2008, p.23). Como resultado de uma campanha de coleta, foi apresentado um grande número de catálogos de bienais e de exposições periódicas ao redor do mundo. O objetivo era mostrar ao público o volume de informação representado por mais de 200 bienais internacionais existentes até aquele momento.

Para isso, foi projetado um espaço em forma de arquivo e biblioteca cercado por paredes que o separavam do espaço expositivo do Terceiro Pavimento. O espaço, em toda a sua extensão, apresentava prateleiras que dispunham os catálogos e demais publicações de praticamente todas as bienais e grandes mostras do circuito mundial. Dessa forma, o público poderia acessar esses documentos, aproximando-se do circuito de arte internacional em que a Bienal de São Paulo estava inserida.

A curadora de arte Aracy Amaral critica o conceito da Biblioteca em texto publicado no jornal *O Estado de S.Paulo* em outubro de 2008 ao afirmar que "o arquivo sempre esteve aberto a pesquisadores e não precisava ter sido deslocado para o terceiro andar nem facilitar o manuseio de catálogos raros por parte de qualquer visitante sob risco de perda ou vandalismo"[108].

No que lhe concerne, Spricigo defende que "as publicações e os arquivos são aspectos que interessam sobremaneira às bienais surgidas nos anos 1990, não somente como forma de documentação e discussão sobre a produção

[108]AMARAL, Aracy. *Esta Bienal... reflete a arte contemporânea ?* O Estado de São Paulo // Caderno 2 31 de Outubro de 2008. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/esta-bienal-reflete-a-arte-contemporanea-1 . Acesso em: maio de 2021.

exibida, mas também como espaço para uma reflexão crítica a respeito da própria institucionalização da arte.", admitindo a importância do trabalho de coleta e exibição desses catálogos na 28ª Bienal, afirmando que, por fim, eles foram adicionados ao acervo do Arquivo Histórico Wanda Svevo ao final da mostra (SPRICIGO, 2011, p.121). Ou seja, o trabalho de agrupamento dos catálogos na realidade alimentou o próprio arquivo da Bienal.

•

Dois temas das *Conferências* fizeram alusão a essa questão da curadoria. Os encontros realizados sob o eixo *Backstage*[109] foram organizados pelo então curador da Fundação Bienal de São Paulo, Jacopo Crivelli Visconti[110], reunindo falas de representantes de organismos internacionais públicos e privados, de diversos países[111] que mais investiam e financiavam a realização das maiores bienais e mostras internacionais naquele momento. Os diálogos criados por esses encontros discutiram e promoveram a possibilidade de novas formas de financiamento a serem estudadas por meio das políticas de cada país promotor de seu grande evento de arte.

Diferentemente de todas as outras, as conversas do eixo *Backstage* não foram abertas ao público. Em seu Relatório Final, a curadoria apontou que essa decisão foi tomada devido à especificidade dos profissionais e visando um maior aproveitamento da oportunidade. Afirmaram ainda, que as conversas trataram de questões financeiras, como a proveniência de recursos de cada país, seus

[109]Os convidados desse eixo de conferências foram: Ann-Sofi Noring Vice-diretora e curadora-chefe do Moderna Musset (Suécia), Annette Osterby Diretora da Danish Arts Agency – The Visual Arts Center (Dinamarca), Emilio Lamarca Ministério das Relações Exteriores (Chile), Gitta Luiten Diretora da Mondriaan Foundation (Holanda), Íris Lenz Vicediretora do Departamento de Artes Visuais do Instituto para Relações Culturais com o Exterior – IFA (Alemanha), Marketta Seppala Diretora do Finnish Fund for Art Exchange – Frame (Finlândia), Marta Kuzma Diretora do Office for Contemporary Art – OCA (Noruega), Ministro Sergio Baur Diretor assistente de Assuntos Culturais (Argentina), e Stephen Rimmer Diretor Operacional do Conselho Britânico no Brasil (Grã-Bretanha).

[110] É necessário esclarecer que, naquele momento, Visconti ocupava o cargo de "curador da Fundação Bienal", um cargo institucional, que não interferia na curadoria nem no projeto da 28ª edição. Ao que se conseguiu apurar, essa posição de curador da Fundação era inédita na história das bienais e não voltou a ter representantes nas edições seguintes. Visconti foi membro da equipe da Fundação entre 2001 e 2009, onde assumiu diversos cargos ao longo dos anos (na 27ª Bienal atuou como gerente de exposições, na 26ª foi coordenador de exposições, e produtor na 25ª edição) e atualmente é curador da 34ª edição.

[111] Foram representantes de países como: Espanha, França, Alemanha, Estados Unidos, Suécia, Dinamarca, Finlândia, Portugal, Noruega, Grã-Bretanha, Bélgica, Chile e Argentina. (COHEN, Ana Paula ; MESQUITA, Ivo. *Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo*. Fórum Permanente, São Paulo, abr. 2009. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio. Acesso em: fevereiro de 2020).

objetivos, o papel dessas agências nas formas de promoção no mundo globalizado, as lógicas geopolíticas e as variáveis socioeconômicas que as norteavam.

Ainda no mesmo texto, a curadoria concluiu que esses encontros formaram uma plataforma privilegiada e até então inédita para a discussão do sistema globalizado das Bienais e das grandes mostras de arte ao redor do mundo.

Já as conferências realizadas sob o eixo *Bienais, bienais, bienais… A Bienal vista de fora*[112]*,* organizadas por Ivo Mesquita, levaram pesquisadores, curadores e diretores de instituições para dentro do espaço da Bienal de São Paulo, de modo a promover discussões abertas ao público que elaborassem, por fim, uma espécie de inventário onde pudessem ser identificadas as tipologias e categorias das diferentes mostras sazonais existentes ao redor do mundo, e ainda apontar e diferenciar seus objetivos, modos de desenvolvimento, de divulgação, alcance, entre outras características[113].

Segundo matéria da jornalista Isabela Barta para o *Jornal 28B*, as conferências desse eixo proporcionariam "uma rara oportunidade para ouvir importantes agentes das bienais expondo estratégias de médio e longo prazo, e as lógicas geopolíticas e socioeconômicas que os norteiam".[114]

•

[112] Os dois primeiros dias de conferência desse tema tinha um objetivo mais abrangente dessa discussão, recebendo os nomes: Anita Tapias (Diretora do Museus Bolívaros, Venezuela), Isobel Whitelegg (Historiadora da arte), Jon Tupper (Diretor do Confederation Centre Art Gallery and Museum, Canadá), Michael Asbury (Curador e historiador da arte), Oriana Baddeley (Teórica e historiadora da arte), Santiago Garcia Navarro (Professor e crítico de arte),Sebastian Preuss (Jornalista e crítico de arte) e Tanya Barson (Curadora). Os encontros seguintes foram direcionados aos profissionais que realizavam as Bienais ao redor do mundo, e recebeu: Adelaide Ginga & João Carlos Silva (Bienal de São Tomé e Príncipe), Barbara Vanderlinden (Brussels Biennial),Cristina Ricupero (Biennial for Art Schools), Fernando Alvim (Trienal de Luanda), Gabriel Pérez-Barreiro (Bienal do Mercosul), Jack Persekian (Sharjah Biennial), Justo Pastor Mellado (Trienal de Santiago), Khalil Rabah (Riwaq Biennial), Lynne Cooke (Biennale of Sydney), Marieke van Hal Diretora da 1st Athens Biennale, Paolo Colombo (Istanbul Biennale) e Richard Armstrong (Carnegie International).

[113] Uma publicação com esse inventário fazia parte do planejamento do projeto curatorial, porém não foi publicada oficialmente pela Fundação Bienal, conformando em mais um material da exposição que não pôde ser acessado pelo público e pelos pesquisadores.

[114] BARTA, Isabela. *Língua franca.* Jornal 28B, São Paulo, n.6, p.6, 28, nov. 2008.

Estes dois eixos apresentaram conferências relevantes que trataram do status e da condição com que a Bienal de São Paulo — que sempre foi um evento internacional — se apresentava diante do mundo, assim como pretenderam discutir o papel que ela ocupara, estava ocupando e poderia vir a ocupar nesse contexto globalizado, a partir de discussões que debateram, desde aspectos de financiamento, programação, organização interna e institucional, até os próprios formatos, tipologias, sazonalidade e características geográficas e políticas de diferentes mostras ao redor do mundo.

As conversas do *Backstage* e as falas em *Bienais, bienais, bienais*…. deram a oportunidade, e realizaram a ação inédita de reavaliar conjuntamente com seus organizadores a validade, atualidade, formatos e objetivos das grandes mostras de arte no mundo contemporâneo.

Porém, segundo Vinicius Spricigo, o ciclo de conferências que buscava apresentar diferentes perspectivas sobre o fenômeno das bienais ao redor do mundo não incluiu uma perspectiva brasileira sobre esse processo, pois não convidou nenhum pesquisador, crítico ou curador brasileiro para debater aquilo que foi exposto pelos convidados internacionais.

> "Um contrassenso, sem dúvida, pois o momento era propício para que agentes culturais de outras partes do mundo tivessem contato com um conhecimento já constituído sobre a história da Bienal de São Paulo, bem como para confrontar uma reflexão crítica local em relação aos discursos provenientes do exterior." (SPRICIGO, 2011, p.127)

1.2.c. A 28ª Bienal e a arte contemporânea.

Seguindo para a terceira camada de discussão nas quais foi dividido o projeto da 28ª Bienal de São Paulo, é relevante sublinhar como esta edição trabalhou, relacionou e incorporou as novas práticas artísticas aos seus conceitos e objetivos teóricos e práticos. Para tanto, nessa edição, os curadores optaram por apresentar, através de propostas específicas trazidas por artistas convidados, uma análise sobre a produção de arte contemporânea, suas novas configurações, características e modos de organização, fruição e experimentação. Em seu texto de abertura no *Guia* da Bienal, os curadores assim se posicionaram:

> Considerando que parte das práticas artísticas contemporâneas não se restringe à produção de um só objeto passível de contemplação em um mesmo tempo e lugar, a 28ª Bienal propõe diferentes dispositivos de exposição e difusão que possam mediar de forma mais específica o contato do público com a produção de conhecimento em um evento coletivo de tal porte. (MESQUITA;COHEN, 2008, p.19)

Considera-se que esta terceira camada de discussão como a mais importante para esta pesquisa, pois faz referência direta entre as práticas artísticas contemporâneas e suas relações com o espaço expositivo da mostra, característica merecedora de uma atenção especial. Assim, este primeiro momento se reterá em apresentar uma visão geral da camada incluindo as Conferências que fizeram parte desse eixo, fazendo com que o capítulo seguinte se dedique inteiramente a uma análise da natureza das obras e de suas relações com as aspirações do projeto curatorial e a realidade do espaço arquitetônico da exposição.

•

As conferências que estavam sob a programação do tema *4. História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura*[115], organizadas por Ana

[115] Este eixo das conferências foi ainda subdividido em quatro temas que corresponderam a cada encontro, sendo eles: "A biblioteca" onde os convidados foram: José Mindlin (Bibliófilo) e Erick Beltrán (Artista convidado desta edição); "Re-leituras de arquivos": Estella de Diego (Curadora e professora de História da Arte, Complutense de Madri), José Falconi (Curador da Fellow – David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University) e Mabe Bethônico (Artista convidada desta edição); "Memória

Paula Cohen, trouxeram temas e discussões entre pesquisadores, profissionais e artistas a respeito das novas práticas e experiências artísticas do momento. As falas realizadas apresentavam pelo menos dois pontos de vista, sendo por um lado, a de um pesquisador ou profissional que apresentaria uma primeira visão e introdução a respeito do tema e, em seguida, um artista que se utilizava desses campos diversos em sua pesquisa e prática artística e apresentava como esse encontro se deu e se relacionava com o trabalho que produzia. Ocorreram quatro encontros abarcando diferentes temas.

O primeiro encontro foi entre o bibliógrafo José Mindlin[116] e o artista convidado daquela edição, Erick Beltrán, sob o tema "A Biblioteca". O diálogo aconteceu sob análise, a partir do ponto de vista de cada um dos convidados, sobre obras e projetos de arte que tomam para si a noção de biblioteca, de armazenamento de conhecimento, de catalogação, entre outros.

Dois encontros a respeito do tema "Releituras e Arquivos" foram realizados. Obras e trabalhos artísticos que têm como base o uso de arquivos estão, atualmente, mais difundidas no mundo da arte do que em 2008, durante a realização da 28ª Bienal de São Paulo. Desse modo, a proposta naquele momento era difundir as obras que tratassem do arquivo, da releitura dos mesmos, e que o pensavam "como algo formado por partes constituintes de uma história a ser escrita em inúmeras versões, com diferentes entradas e hierarquias de informação redefinidas a cada nova leitura"[117].

Nessa discussão, os convidados foram curadores, críticos e artistas que trabalham com o conceito de arquivo. Contou com a participação de artistas que estavam, naquele momento, trabalhando com esse conceito, sendo eles Mabe Bethônico e a dupla Angela Detanico e Rafael Lain — que apresentavam

oral": Isabel García (Diretora do Centro de Documentación de las Artes, Palacio la Moneda) e Suely Rolnik (Pesquisadora e curadora independente) e "Re-leituras de arquivos II": Angela Detanico (Artista), François Piron (Crítico de arte e curador independente), Rafael Lain (Artista), Ute Meta Bauer (Diretora do Visual Arts Program, MIT).

116 Mindlin também havia sido conselheiro da Fundação Bienal de São Paulo por muitos anos, chegando mesmo a ser Presidente da instituição, naquela época, havia se desligado recentemente.

117 COHEN, Ana Paula ; MESQUITA, Ivo. *Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo.* Fórum Permanente, São Paulo, abr. 2009. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio. Acesso em: fevereiro de 2020.

trabalhos naquela 28ª edição. Durante a conferência foram levantadas discussões a respeito da pesquisa artística de arquivo e das maneiras como ela poderia se comportar.

Houve ainda nesse eixo uma conferência sob o tema "Memória Oral", que recebeu Isabel Garcia, diretora do Centro de Documentação das Artes no *Centro Cultural Palacio de la Moneda*, no Chile e a pesquisadora, psicanalista e curadora independente Suely Rolnik. O Centro de Documentação das Artes do *Palacio de la Moneda* [118], a convite da curadoria da edição, também teve uma participação como projeto especial na 28ª Bienal de São Paulo.

Segundo a diretora Isabel Garcia, em seu texto para o *Guia*, o centro de documentação é uma plataforma dinâmica, flexível e em andamento, que tem por objetivo "preservar, conservar, classificar e dar acesso ao material documental e audiovisual em torno das artes visuais contemporâneas chilenas dos últimos trinta anos, desenvolvendo um critério de coleções documentais"[119].

A participação do Centro nessa 28ª Bienal contemplou o envio de uma coleção de vídeos chilenos, datados entre os anos de 1970 e 1980, e que considerava o suporte do *videotape* como um formato de circulação, resistência, encontro e exposição.

Além disto, o Centro apresentava um projeto de documentação de entrevistas audiovisuais com artistas, curadores, agentes culturais e historiadores da arte de forma que o trabalho da comunidade artística local, o diálogo e o intercâmbio de informação construíssem uma nova tipologia arquivista. A produção dos arquivos audiovisuais a partir dessas conversas formavam o que foi chamado de "Arquivo de Memória Oral", sendo esse, o tema da conferência entre as participantes Isabel Garcia e Suely Rolnik.

---

118 Fundado em Janeiro de 2006 e sediado em Santiago, no Chile, o Centro de Documentação das Artes faz parte do Centro Cultural Palacio La Moneda, e encontra-se no subsolo do edifício do Palácio de La Moneda, que, desde 1845 abriga a sede da Presidência da República do Chile.

119 GARCIA, Isabel. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato.* Fundação Bienal São Paulo, 2008, p.291.

Nota-se que as pautas discutidas nesse eixo incidiam sobre as formas contemporâneas de articulação de ideias, pesquisas e projetos artísticos. Também é importante reparar no período em que as Conferências desse tema foram realizadas.

Ocorrendo de forma condensada, entre os dias 11 e 14 de novembro[120] de 2008, as conferências do eixo *História como matéria flexível* estavam inseridas num período central da programação da 28ª Bienal, em meio à efervescência de seus visitantes. A essa altura, a maioria das performances já havia sido realizada pelo menos uma vez, e alguns primeiros resultados de projetos de artistas que demandavam mais tempo de execução e fruição já poderiam ser discutidos.

Assim, a realização das falas naquele período, possibilitaram um diálogo ativo e constante entre obras em formato de bibliotecas, arquivos ou memórias orais e a experiência e respostas do público a essas novas tipologias. O objetivo era identificar e elucidar a natureza dessas relações que não condiziam com o padrão tradicional da obra de arte.

[120]11.11.2008: A biblioteca (José Mindlin e Erick Beltrán). 12.11.2008: Re-leituras de arquivos (Estella de Diego, José Falconi e Mabe Bethônico). 13.11.2008: Memória Oral (Isabel Garcia e Suely Rolnik). 14.11.2008: Re-leituras de arquivos II (Angela Detanico, François Piron, Rafael Lain e Ute Meta Bauer).

CAPÍTULO 2

A TERCEIRA CAMADA DE DISCUSSÃO DA 28ª BIENAL: AS NOVAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E O ESPAÇO EXPOSITIVO.

Este capítulo será dedicado a uma análise da natureza das obras apresentadas na 28ª Bienal, de suas relações com as aspirações do projeto curatorial e, principalmente, com a realidade do espaço arquitetônico da exposição.

Assim, torna-se necessária a análise das relações entre arte e espaço que este estudo se propôs discutir. Ao longo deste capítulo será contextualizada e indicada a resposta para a seguinte questão:

Sobre *qual arte* e sobre *qual espaço* a 28ª Bienal de São Paulo falou?[121]

Para formular os conceitos de arte e espaço que serão aqui estudados, partiremos da retomada do projeto curatorial da 28ª Bienal, desta vez evidenciando a intenção dos curadores de apresentar obras que não fossem passivas e completas em si mesmas e nem cobrassem passividade do espectador.

•

Decidiu-se por aplicar um método de análise que tivesse como ponto de partida os próprios trabalhos apresentados na 28ª Bienal e então, a partir deles, revisitar historicamente as origens daquelas práticas artísticas contemporâneas apresentadas no evento. Deter-se na análise das obras ali apresentadas mostrou-se a estratégia mais adequada para a pesquisa, pois coloca em evidência e como prioridade a materialidade do objeto de estudo escolhido.

Assim, a seguir será apresentada e discutida uma seleção de trabalhos de artistas convidados para aquela edição que apresentaram peculiaridades espaço-temporais e de relação com o visitante. Inevitavelmente, os trabalhos serão contextualizados no campo da teoria e crítica de arte contemporânea e da

[121] Sabe-se que a definição absoluta do que é arte não caberia neste trabalho, recortando assim as obras, práticas artísticas apresentadas na 28ª Bienal e suas características apresentadas e posição na qual se apresentam quando postas em relação à produção artística referenciada na História da Arte. Quanto à concepção de espaço – e aqui especificamente os espaços expositivos – parte-se da consciência de que são locais onde se sucedem ações e relações culturais e históricas que tanto afetam quanto são afetadas pela ação do tempo. O que pretendo neste ponto é buscar definir, dentro do objeto de estudo que o projeto da 28ª Bienal de São Paulo, quais foram "as artes" e "os espaços" criados pelo e através do desejo dos curadores e dos artistas que fizeram parte dessa edição.

história das exposições, analisando de que forma a 28ª Bienal resolveu apresentá-los para gerar interesse de seu público.

Em um trecho de texto publicado no *Jornal 28B*, a curadora Ana Paula Cohen analisa o contexto da produção artística que a 28ª Bienal se propôs expor:

> me parece que artistas (...) participantes da 28ª Bienal de São Paulo, constroem estruturas flexíveis e autônomas, propostas como projetos artísticos a médio ou longo prazo, para, dentro delas, articular uma série de ideias, obras, coleções, ações, criando sistemas específicos para os elementos que integram suas proposições. Atuando como mediadores de sua própria obra – fato relevante para a reflexão sobre a extensão das fronteiras do espaço de arte, do objeto de arte e do papel do artista, aberta na década de 60 –, tais artistas propõem projetos que se revelam para o público em caminhos alternativos e complexos de leitura, que muitas vezes se abrem para sua participação ou solicitam a colaboração de outros profissionais, artistas ou não.[122]

Não haveria melhor maneira de iniciar esta discussão a não ser introduzindo a obra de caráter espetacular que marca – pelo menos, do ponto de vista popular – a 28ª edição da Bienal de São Paulo: *Valerio Sisters*, do artista belga Carsten Holler.

Em entrevista concedida a Fernando Oliva[123], publicada no *Jornal 28B*, Holler comenta a forma que sua instalação se relacionaria com o público: como "Uma máquina que irá jogá-lo para fora do prédio, para fazê-lo retornar novamente"[124]. E essa definição faz jus à proposta: o artista instalou dois tobogãs monumentais que criavam ligações entre os andares do Pavilhão da Bienal. Enquanto um deles ligava o Terceiro Pavimento ao Térreo, o outro ligava o Segundo Pavimento também ao Térreo. A estrutura de aço inoxidável se apresentava como extensões arquitetônicas, ao situar suas saídas do edifício

---

122 COHEN, Ana Paula. *Espécies de espaço.* Jornal 28B, São Paulo, n.3, p.4, 7, nov. 2008.
123 Fernando Oliva é curador e professor e à época coordenava o Núcleo de Projetos do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e era professor da Faculdade de Artes Plásticas da Faap. Oliva foi convidado pelo *Jornal 28B* a elaborar uma matéria para a quinta edição do jornal entrevistando o artista Carster Holler.
124 HOLLER; Carster. *Efeito Moby Dick.* [Entrevista concedida a] Fernando Oliva. Jornal 28B, São Paulo, n.5, p.4-5, 21, nov. 2008

através das esquadrias de vidro do Pavilhão, desenvolvendo seu percurso entre curvas e retas, em descida na parte externa do edifício.

O policarbonato transparente aplicado na parte superior da estrutura dos tobogãs permitia ao visitante contato visual com o Parque enquanto realizava a descida, ou, pelo menos, indicava essa visão, pois a velocidade que a pessoa poderia atingir ao colocar os pés num saco de tecido — estratégia utilizada para diminuir o atrito com o escorregador durante a descida — transformava essa vista do Parque em cenas turvas que mesclavam o verde das árvores e a luz solar refletida no metal.

Em *Valerio Sisters*, fica claro aquilo que os curadores da 28ª Bienal quiseram dizer ao afirmarem que escolheram obras que não fossem apenas objetos passíveis "de contemplação em um mesmo tempo e lugar" (MESQUITA;COHEN. 2008, p.19).

Neste ponto é importante destacar que a ideia de obras de arte ou experiências artísticas que deslocam o lugar do observador para um espaço de ação carregam uma herança que viria desde os anos 1950 e alcançou grande repercussão a partir do final dos anos 1970, prolongando-se até os dias atuais.



Vista de Valerio Sisters de Carsten Holler na área externa do Pavilhão da Bienal. © flickr ARTExplorer.



Vista da chegada de Valerio Sisters de Carsten Holler no Pavimento Térreo da 28ª Bienal de São Paulo. Fonte: Bienal de São Paulo.

No campo da História da Arte, a identificação desse momento pode ser variada. O texto *Teoria do não-objeto*, publicado pelo crítico brasileiro Ferreira Gullar em 1960, desvela um momento histórico crucial para esse deslocamento do lugar do espectador: a libertação da pintura de seu continente, a moldura. Citando as obras de Mondrian e Malevich – ambos com pinturas difundidas principalmente nas décadas de 1910 e 1920 – (e que dispensavam a moldura para a sua exibição), Gullar afirma que a obra de arte deixa então de estar protegida pelo contorno da ficção e da realidade — o papel da moldura — para relacionar-se diretamente com o espaço exterior e "real":

> Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra (...) uma significação e transcendência. (GULLAR, 1960, p.86)

Para Gullar, ao se liberar do perímetro das molduras, a pintura mescla sua relação com o espaço e passa a realizar então uma espécie de empréstimo, onde, por consequência, o espaço em que ela se encontra passa a munir-se também de significado e valor artístico. É a partir desse movimento de concessão que a quebra da bidimensionalidade do quadro se torna evidente e a sua projeção para "fora" penetra outras instâncias, como o local em que a obra é pendurada e a maneira como é apresentada ao público. Por consequência, surgem novas possibilidades de influências que começam a embaralhar o uso dos termos que dizem respeito à arte tradicional e termos que dizem respeito ao espaço real.

Por sua vez, a crítica de arte francesa Anne Cauquelin, em seu livro *Arte Contemporânea* (2005), aponta as experiências de Marcel Duchamp e Andy Warhol como a origem dessas novas formas de arte. A autora caracteriza-os como pioneiros de uma produção artística que portava uma carga revolucionária, que se relacionaria diretamente às mudanças no sistema da comunicação que começava a se instaurar[125].

Para Cauquelin, Duchamp teria sido um dos pioneiros de uma produção artística que se relacionava diretamente com as mudanças nos sistemas de comunicação de massa que, ainda timidamente, se instalavam nas primeiras décadas do século XX. Essas mudanças, segundo a autora, viriam a se tornar referência para algumas das práticas artísticas que se disseminaram mais vigorosamente algumas décadas depois, hoje consideradas experiências bases da arte contemporânea.

---

[125] "O fenômeno Duchamp tem de interessante o fato de sua influência sobre a arte contemporânea crescer à medida que passam os anos. […] Porque esse artista - que declarava não sê-lo - parece expressar o modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas." (CAUQUELIN, 2005, p.89). Aqui, o "fenômeno Duchamp" pode ser definido a partir da descrição que a autora realiza das ideias do artista a respeito da distinção da esfera da arte e da estética; do desaparecimento do autor como sujeito que gera a fluidez entre intermediários e consumidores como agentes; do abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura do artista; e da importância da linguagem e da construção da realidade.

Em um dos capítulos de seu livro *The Power of Display* (2001), a historiadora da arte norte-americana Mary-Anne Stanizewski apresenta algumas das exposições temporárias organizadas por Marcel Duchamp entre os anos 1920 e 1940 como, por exemplo, a *1ª Feira Internacional Dada.* A autora discorre sobre como algumas exposições organizadas pelo artista apresentavam dinâmicas dissonantes e de caráter disruptivo quando relacionadas às práticas expositivas da mesma época. Algumas das exposições propunham e até mesmo exigiam a interação do visitante com o espaço expositivo e com as obras, introduzindo experiências sensoriais diferentes do puro aspecto contemplativo.

Na mesma obra, Stanizewsky apresenta ainda uma série de exposições do mesmo período – cujos projetos foram idealizados por artistas e arquitetos que faziam parte das vanguardas históricas, como Frederick Kiesler, El Lissitzsky, e por membros da Bauhaus, como Moholy-Nagy e Herbert Bayer. Esses exemplos apontam que já existia uma tendência, antes da Segunda Guerra Mundial, de realizar experiências no espaço expositivo e museológico, interrompidas quando da eclosão do conflito.

É importante destacar que foi em decorrência do trabalho de pesquisa destes autores e autoras que hoje é possível evidenciar a influência das experiências ocorridas ainda na primeira metade do século XX na produção contemporânea. Porém, foram efetivamente as produções artísticas disseminadas em meados dos anos 1950 – e fortalecidas nas duas décadas seguintes – que legitimariam globalmente conceitos como a desmaterialização da obra de arte e de experiências artísticas que deslocam o lugar do observador para um espaço de ação[126].

Sobre esse período, Cauquelin categoriza os diferentes "estados da arte atual", descrevendo como as várias vertentes de arte do período transformaram as formas de experiências no espaço entre espectador e obra de arte no decorrer

[126] O crítico canadense Hal Foster é um dos autores que trata sobre esse tema em sua obra *Complexo Arte-arquitetura*, onde afirma que essas experiências artísticas tiveram como fonte primária a experiência do minimalismo, e que foram a partir delas que o espaço expositivo começou a desempenhar um papel de importância nessas relações. Segundo o autor: "… à medida que a arte depois do minimalismo começou a invadir o espaço do museu, tanto para engajar o espectador quanto para articular a arquitetura, esse espaço tornou-se tão importante quanto qualquer parede para a pintura ou qualquer plataforma para a escultura (...)" (FOSTER, 2013, p.141).

das décadas de 1960 e 1970[127]. A respeito, por exemplo, das obras minimalistas, a autora afirma que "o espaço e o tempo se tornam as principais categorias, não tanto como suportes vazios e formais do trabalho, mas como a sua própria substância" (CAUQUELIN, 2005, p.139).

É possível relacionar esse comentário da autora com os escorregadores de Carsten Holler na 28ª Bienal de São Paulo, que, por mais distante que pareça estar esteticamente de uma obra minimalista, demanda um tempo específico para a descida do tobogã como fonte primordial para sua fruição. Porém, existe um diferencial importante em *Valerio Sisters* que adiciona outra camada de profundidade em sua percepção: a elaboração de seu projeto para o Pavilhão da Bienal, produzido especialmente para aquela edição.

Antes da Bienal, Holler já havia inserido estruturas de escorregadores na *Turbine Hall* da *Tate Modern* em Londres. O trabalho fazia parte de uma série de intervenções em que o artista evocava, por meio dos tobogãs, novas formas de relação e fruição entre os visitantes e a arquitetura dos edifícios existentes.

Esta é uma característica que define a obra de Holler como um *site specific* — termo difundido pela crítica de arte que caracteriza obras concebidas, projetadas e realizadas em um *lugar* específico, utilizado nas mostras de arte internacionais, por serem eventos que se caracterizam pelo volume de obras comissionadas. Se voltarmos ao texto de Cauquelin, quando se refere aos trabalhos *site-specific*, a autora afirma que:

> Se o discurso é constitutivo da obra, o espaço em que este discurso é apresentado passa a ser um componente essencial dela. Trabalhar esse local torna-se um imperativo para um movimento que se faz recair a identificação de uma obra como obra de arte, não sobre seu conteúdo, mas sobre a sua afirmação como tal.[128]

[127] Um ponto importante é que a obra da estudiosa está extremamente centrada nas produções artísticas dos Estados Unidos e da Europa, não abarcando de forma total o que estava sendo produzido no circuito da arte mundial daquele momento. É importante deixar clara essa visão restrita da autora, pois as experiências neoconcretas conceituais que uma série de artistas brasileiros – como, por exemplo, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles e Hélio Oiticica – estavam realizando naquela mesma época também tensionavam e rompiam com diversos limites nas relações entre obra, espectador e espaço de maneira excepcional.

[128] CAUQUELIN, 2005, p.137

É inegável que tanto o espaço quanto o tempo reais em que *Valerio Sisters* foi apresentada — o Pavilhão Ciccillo Matarazzo e a 28ª edição da Bienal de São Paulo — são partes essenciais de sua afirmação como obra. O trabalho do artista belga carrega também uma dose de subversão das hierarquias espaciais e arquitetônicas do próprio edifício. Ao criar uma forma de locomoção por entre os andares do Pavilhão, interfere na arquitetura originária do projeto modernista e, simultaneamente, proporciona ao visitante um novo percurso e experiência para com aquele espaço, que pode ou não atender às expectativas de seus usuários[129].

Em matéria da jornalista Paula Alzugaray para a revista *Istoé*, o curador Ivo Mesquita afirma que na obra de Holler, o que está em jogo "é a relação com a arquitetura. O tobogã é pensado como possibilidade de locomoção e transporte na construção de edifícios públicos."[130]. A reportagem também levanta a questão de como o sentimento de diversão e uma certa dose de loucura proporcionada pela descida nos tobogãs poderia se prestar a reflexões a respeito de novas possibilidades de ativação do corpo do visitante e de sua experiência no prédio da Bienal.

•

Outra obra da 28ª Bienal que rompe com a passividade do espectador e insere a possibilidade de utilizar a diversão como ferramenta de reflexão, é *Reação em cadeia com efeito variável*, uma espécie de *playground* idealizado pela artista argentina radicada no Brasil Carla Zaccagnini, instalado a céu aberto no Parque do Ibirapuera, entre o estacionamento do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e o Córrego do Sapateiro, unindo os visitantes da exposição aos visitantes do Parque.

---

129 A respeito desse aspecto, o artista afirma: "É algo que de algum modo também se coloca contra o prédio e seus fluxos convencionais. Você poderá ir embora do edifício rapidamente se assim desejar. Nesse sentido, são elementos bastante funcionais. Por outro lado, podem ser também muito disfuncionais, por darem margem a momentos de loucura. Estar em um tobogã é um momento de grande loucura, porque você não pode fazer nada a respeito da situação, tudo já está sendo feito para você, só resta se entregar completamente." (HOLLER; Carster. *Efeito Moby Dick*. [Entrevista concedida a] Fernando Oliva. Jornal 28B, São Paulo, n.5, p.4-5, 21, nov. 2008.)

130 ALZUGARAY, Paula. *Bienal de Contrastes*. Revista Istoé, 29/10/2008. Disponível em: https://istoe.com.br/2849_BIENAL+DE+CONTRASTES+/ Acesso em: agosto de 2021.

A obra lançava uma dúvida aos visitantes que buscavam entender qual seria a relação entre a água e a atividade das crianças. O pequeno parque concebido pela artista era composto por brinquedos que só poderiam ser utilizados em duplas ou grupos — como gangorras, gira-giras, balanços duplos — e que, a partir do movimento gerado pelo seu uso, colocavam em ação um sistema hidráulico que enchia caixas d'água. Essas caixas, por sua vez, liberavam água para jorrar em uma fonte de pedra central toda vez que alguma das duas espreguiçadeiras dispostas no espaço eram utilizadas.

O trabalho de Zaccagnini pode ser analisado a partir de uma discussão recorrente nos trabalhos de arte contemporânea: o processo de institucionalização da produção e do conhecimento sobre a arte, exigindo uma reflexão sobre como uma manifestação festiva, infantil e poderia ser considerada puramente lúdica, também pode gerar novas considerações sobre o papel da arte e as formas como ela pode atuar numa instituição.

A realização desse parque fora do Pavilhão, assim como a definição pelo uso do espaço ser feito prioritariamente pelo público infantil, destoa da imagem do que se imagina ser um visitante padrão da Bienal – público adulto que atua numa performance de comedimento e sobriedade dentro do edifício da exposição – e a transforma numa obra que exige relações que só são ativadas, efetivamente, por sujeitos que realizam ações diametralmente opostas àquelas, como as crianças.

Reação em cadeia com efeito variável foi uma proposta que buscou deslocar o papel do espectador, tornando-o ativo em sua experiência. Fazia-se imperativo aceitar possíveis interferências e agências do "espaço expositivo" na obra — que, neste caso, é o próprio Parque Ibirapuera — e, ainda, atuava no questionamento dos processos de institucionalização da arte e da democratização de seu conhecimento ao deslocar sua instalação para fora do Pavilhão da Bienal[131].

[131] Para Carla Zacagnini, em "Reação em cadeia com efeito variável", há uma confiança "na possibilidade de tornar os conteúdos compreensíveis por outros caminhos. Claro que você pode trilhar uma relação desse trabalho com a história da arte. A relação com o projeto 'O grande vidro', de Marcel Duchamp é evidente; ou o comentário sobre o movimento neoconcreto, a estética relacional e a ideia de participação na arte contemporânea. Mas as pessoas a quem isso interessa continuam podendo ler essa informação. E

É interessante perceber que, em determinado momento – provavelmente devido às inúmeras Bienais realizadas no mesmo local –, o edifício do Pavilhão da Bienal transforma-se, simbolicamente, num lugar que significa a detenção do conhecimento e institucionalização da arte. Assim, a estratégia da artista foi deslocar esse lugar potencialmente autoritário que a arquitetura do edifício acabou por adquirir em virtude de sua história, e levá-la a outros lugares potentes de criação.

Para o crítico e artista irlandês Brian O'Doherty, no modelo expositivo moderno, a obra de arte existe em um tipo de mostra eterna onde "apesar de haver muitos períodos, não há tempo" (O'DOHERTY, 2002, p.14). Desafiando a lógica moderna, as duas obras analisadas até aqui – a de Carsten Holler e a de Carla Zaccagnini – apresentaram, em essência, o contrário: a percepção do tempo e a ação do mesmo agem como elementos fundamentais para a existência desses trabalhos.



Vista de *Reação em cadeia com efeito variável* de Carla Zaccagnini na 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer.

todas aquelas a quem isso não interessa?" (ZACAGNINI; Carla. *Pelo parque.* [Entrevista concedida a] Isabela Andersen Barta. Jornal 28B, São Paulo, n.5, p.8, 21, nov. 2008.).

Em sua obra *O espectador emancipado*, o filósofo francês Jacques Rancière desenvolve um pensamento que ganha relevância quando analisada em relação às produções da arte contemporânea, pois apresenta uma crítica à condição "tradicional" de um espectador que atua simplesmente como um observador, desprovido de conhecimento e de ação sobre o que vê[132]. Porém, como contraponto, Rancière abre a possibilidade de uma nova relação desse espectador com o que ele vê, relação essa que denomina como "emancipação".

Para Rancière, o espectador emancipado é aquele que questiona a sua posição entre o olhar e o agir, e atinge a compreensão de que "olhar" também é uma ação. Desta forma, o autor acredita que esse deslocamento e transposição de fronteiras e de papéis entre obra e espectador acabam por confluir na atualidade da arte contemporânea, onde "todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares de poderes"[133].

Seguindo essa linha de pensamento, o trabalho do artista brasileiro Alexander Pilis para a 28ª Bienal, *Arquitetura paralaxe: Desaparecer, aparecer,* promoveu uma série de debates e conferências com acadêmicos, artistas, críticos, filósofos e estudantes de várias disciplinas que ocorria numa instalação nômade, que ocupava diferentes espaços no Pavilhão. Pilis, arquiteto de formação, já possuía uma história com a Bienal de São Paulo — onde se apresentou nas 19ª

132 "Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir." (RANCIÈRE, 2017, p.8)
133 Ibid, p.24.

e 25ª edições[134] — e, desta vez, optou por utilizar como metodologia o teorema da Paralaxe, o qual já vinha debruçando sua pesquisa naquele período[135].

O deslocamento do espaço desenvolvido por Pilis pelo Pavilhão da Bienal representava a mudança de perspectiva e de ponto de vista proposta pela paralaxe, e ocupou, na maioria das vezes, espaços livres do andar Térreo, mas também ocorreram sessões no espaço externo do Pavilhão e no Primeiro Pavimento. É de se entender que o Segundo Pavimento e o Terceiro não receberam a obra de Pilis por questões de logística, a se considerar a quantidade de mobiliário que necessitaria de translado, mas também porque a proposta do artista fazia mais sentido quando relacionada ao tempo dinâmico que era proposto no Pavimento Térreo, e às reflexões de arquivo realizadas pelo *Video-Lounge* no Primeiro Pavimento.

O espaço-instalação era mobiliado com espécies de lousas de madeira compensada para fixação de material impresso e projeções, além de cadeiras e uma grande mesa. Pilis também apresentou outro material junto à sua instalação: fotografias e documentos que tratavam do velório de Wanda Svevo, estes remetendo à desaparição – do subtítulo da obra "*Desaparecer, aparecer"* – em que o artista apresenta ao público uma reflexão sobre a morte da personalidade que idealizou e dá nome ao Arquivo da Bienal como o desaparecimento de parte da história da própria instituição.

---

134 Em sua primeira contribuição, na 19ª Bienal de São Paulo (1987), o artista propôs a instalação *Architecture Ego: Theoretical Projection*, obra na qual o artista projetou vídeos da cidade de São Paulo realizados durante viagens noturnas de helicóptero. A obra buscava tratar do aspecto do egocentrismo e do pedantismo do arquiteto e artista, mas também levando essa discussão à própria Bienal. Já em sua segunda contribuição, na 25ª Bienal (2002) o artista levantou questões sobre as crises visuais, segundo artigo publicado pela Fundação Bienal a respeito da obra, Pilis "criou, durante sessenta dias da Bienal, sessenta "interfaces" ou "percursos ativos de criação". Cada interface era elaborada por um profissional convidado (curadores, médicos, cineastas, humoristas, cientistas...) e diariamente era apresentada para um grupo de pessoas cegas ou com baixa visão. Gravados com quatro câmeras de vídeo e áudio por estudantes da ECA-USP e FAAP, os percursos tratavam a questão das crises visuais, do ver-não ver: o que vemos, como vemos, o que esperamos ver, o que pensamos estar vendo." (Disponível em: http://www.bienal.org.br/post/333)

135 A Paralaxe, sistema geométrico desenvolvido na Grécia antiga para fins de estudos da astronomia, trata, em breve resumo, da suposta impressão de deslocamento de um objeto quando se muda o ponto de vista do observador.

Ao analisar a obra de Pilis, é inevitável retornarmos à obra *El Mundo Explicado* de Érick Beltràn para aquela mesma edição. O artista, utilizando outra estratégia, realizou uma série de perguntas a respeito do funcionamento do mundo[136] para os visitantes e conseguiu compor um conjunto de mapas, diagramas, descrições e explicações sobre o assunto. Esse arquivo de respostas, conjecturas e teorias inventadas no imaginário das pessoas foi, como já apontado, materializado na gráfica que Beltrán instalou na Bienal e em seguida exposto no Terceiro Pavimento.

Defendendo uma aproximação com o conceito de "micro-história"[137], o artista defendia uma "abordagem da história baseada em perspectivas pessoais e específicas, e não em uma visão mais abrangente e totalitária"[138]. Criava um tipo de gabinete de curiosidades, contendo as mais diversas e variadas hipóteses de funcionamento do mundo.

Nessa obra, Erick Beltrán, além de colocar o público como protagonista no que se refere à produção de conteúdo – e, assim como Pilis, deslocando seu papel de artista para o de um interlocutor ou facilitador – deslocou a forma de construção linear e a cadeia hierárquica de conhecimento da história tradicional que sempre nos foi apresentada, para uma nova configuração de produção de conhecimento, plural, dinâmica, aleatória. Afinal, como terá sido escrita a História como conhecemos, se não iniciada pela afirmação de aleatoriedades e achismos? Há também uma dimensão de ilusão entre realidade e ficção na obra do artista, que se utiliza do nome de uma ferramenta do conhecimento já

136 Nas páginas dedicadas ao seu trabalho no *Guia* da exposição, Beltrán divulga algumas das perguntas que constavam em seu questionário, como por exemplo: "Como se decide uma guerra? De onde vem a cola? Como o índice NASDAQ interfere na economia interna dos países? De onde vem o tomate da sua salada? O que é intuição? O que é uma nação? O que é greve?"

137 O termo "micro-história" surge nos anos 1980 graças à publicação pela editora Einaudi da série *Microstorie* organizada pelos historiadores Carlo Ginzburg, Simona Cerrut e Givanni Lévy. Em breve resumo, a "micro-história" busca refutar as abordagens históricas e sociais abrangentes e quantitativas tão comuns e relevantes na década de 1960 ao realizar a redução do campo investigativo buscando alcançar as singularidades. Seu argumento é que essa movimentação pode gerar mais resultados do que quando procura-se diferenciar conjuntos mais abrangentes.

138 BELTRAN, Erick. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato.* Fundação Bienal. São Paulo, 2008, p.69.

consolidada como a enciclopédia para reproduzir conhecimento a partir de outros lugares e valores.



Vista de *Arquitetura paralaxe: Desaparecer, aparecer* de Alexander Pilis no Pavimento Térreo da 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer.

A convocação do espectador emancipado também pode ser percebida na segunda proposta de Mauricio Ianês para a 28ª Bienal. O artista colocou peças em vinil adesivo no piso da área externa do Pavilhão, cada uma com um formato, dependendo do visitante para serem ativadas: as áreas de diálogo, de silêncio e de monólogo. A área de diálogo configurava dois triângulos apontados frente a frente com uma área de interseção entre eles; a área de monólogo possuía um contorno quadrado, enquanto a área de silêncio, um contorno circular. As formas buscavam representar graficamente as sensações alcançadas em cada uma das situações propostas pelas áreas, que eram de troca, de exposição, e de introspecção, respectivamente.

Ianês defendia uma forma de construção de sua subjetividade em relação ao outro, tratando este processo como compromisso[139]. Essa característica é percebida também na outra obra do artista *A bondade de estranhos*, apresentada anteriormente, que elevava o visitante do papel de espectador para o próprio ator da proposta e da prática artística. Rompendo com a condição "tradicional" apontada por Rancière, realizando a transposição de fronteiras entre obra e público, possibilitando também levantar questionamentos quanto a autoria da experiência artística.

[139] "Meu processo de criação raramente parte de uma questão orgânica, corpórea, mas sim de um "pensar em e com o outro". Imagino que isso amplia as possibilidades do trabalho e da arte em geral, e acho, sim, que essa seja uma questão bastante urgente no mundo contemporâneo como um todo, e a arte não pode dar as costas a isso. Tenho certa urgência pessoal em criar um compromisso com o público de "estar ali", de "estar presente" diante de uma obra de arte" (Ianês, Maurício. *Guia da exposição 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato.* Fundação Bienal. São Paulo, 2008, p.163)







[acima] Área de diálogo;

[ao centro] Área de monólogo;

e [abaixo] Área de silêncio, de Mauricio Ianês na 28ª Bienal de São Paulo.
© flickr ARTExplorer

Já o italiano Micol Assaël, realizou um furo numa parede temporária da 28ª Bienal que, através de um condutor de ar com fios elétricos, lançava rajadas de vento na altura do rosto dos visitantes, assustando o público desavisado que caminhava pelo mezanino do Primeiro Pavimento. Neste caso, a reação que o artista buscava causar também era física, modificando momentaneamente a relação do visitante com o espaço. Assim como as obras de Carla Zaccagnini e Carsten Holler, Assaël realizou um *site-specific* que adicionava à experiência artística camadas de inusitado e divertimento. Por outro lado, também como nas obras de Ianês e de Pilis, a experiência proposta por Assaël expunha a necessidade da existência do outro – aquele que passa e recebe a rajada de vento – para que o sentido da obra se tornasse completo.



Vista da instalação *Sem Título* " de Micöl Assael no Primeiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer

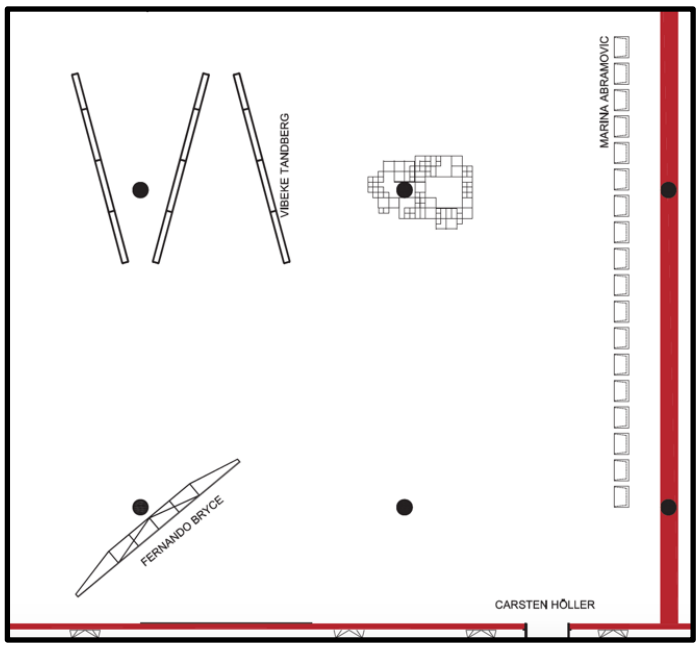
Como mencionado anteriormente, o Terceiro Pavimento foi o que apresentou o maior número de obras e o que mais possibilitou a realização de uma análise mais aprofundada de sua expografia.

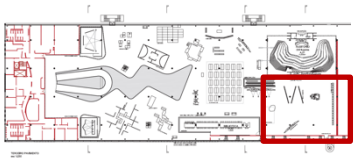
Algumas obras deste Pavimento se destacaram pela característica de abrangerem, visualmente, extensas superfícies no espaço (sejam elas superfícies verticais ou horizontais) como as obras de Vibeke Tandberg, Marina Abramovich e Allan McCollum.

Vibeke Tandberg é uma artista norueguesa que apresentou na 28ª Bienal de São Paulo, uma dissecação das mais de 32 mil palavras de uma edição do livro *O estrangeiro* do escritor franco-argelino Albert Camus, em que a artista as reapresenta em ordem alfabética, em conjuntos de quadros emoldurados. Ao realizar essa ação, Tandberg baseia-se na história da obra de Camus, que reflete sobre a falta de sentido da vida, para desenvolver uma obra que dá outra forma – e consequentemente outro sentido – àquela história contada pelo livro, sugerindo uma reflexão sobre a verdadeira forma e a funcionalidade daquele objeto.

A obra de Tandberg encontrava-se na parede do fundo, no final do percurso do Terceiro Pavimento, – onde se realizava a divisão com a área técnica do MAC-USP – lateralmente marcada pelo Auditório e pelas esquadrias do Pavilhão. A dimensão que a desestruturação do livro alcança toma praticamente toda a extensão longitudinal da parede, criando uma espécie de superfície linear onde apenas as molduras se destacavam entre o branco que vinha tanto da parede, quanto das páginas dos livros em seu interior.

Como apontado no capítulo anterior, a obra de Tandberg foi uma das que sofreu alteração de localização, se observamos o projeto original. Tanto nas plantas-baixas fornecidas pelo escritório de arquitetura, quanto nas divulgadas pela 28ª Bienal, há a indicação de que, naquele local, estaria a videogaleria de retratos da artista sérvia Marina Abramovich, fazendo com que a obra de Tandberg aparecesse mais à frente, amparada por estrutura de painéis expositivos que finalmente não existiram.





Recorte da Planta-baixa fornecida pelo escritório de arquitetura.

À direita em vermelho, está a parede final da Bienal e a indicação do trabalho de Marina Abramovich. Os painéis que apoiariam supostamente a obra de Vibeke Tandberg estariam mais a frente. Na realidade, a videogaleria de Abramovich foi apresentada na extensão das paredes da biblioteca, e a obra de Tandberg estava na parede em questão.

Fonte: Metrópole Arquitetos



Esqueleto n°1" de Vibeke Tandberg no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer



As cabines televisivas da Video-Portrait Galley de Marina Abraovich no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer

De um ponto de vista formal, as duas obras – de Tandberg e Abramovich – apresentam uma leitura linear, formada por uma série de elementos individuais devidamente postos em conjunto. Porém, a visualidade que as duas evocam possuem naturezas diferentes. As molduras em madeira clara e o papel branco e delicado apresentado na obra de Tandberg vai de encontro às herméticas estruturas pintadas de preto que receberam os dezesseis televisores que apresentavam vídeos de performances passadas de Abramovich. Os vídeos, lançando luminosidade de suas telas, também alteravam significativamente a leitura do espaço em seu entorno.

Por outro lado, o trabalho do artista americano Allan McCollum, também no Terceiro Pavimento, apresentava outra leitura de superfície. A obra *Eight Hundred Drawings* mostrava mil e oitocentos desenhos de lápis grafite sobre papel cartão e chamava a atenção por sua extensão, agora em paralelo ao piso do pavimento, pois a sua montagem demandou a demarcação de uma grande área para o conjunto de mesas que davam suporte aos desenhos expostos aos visitantes.

Segundo a curadora Lilian Tone, que realizou uma entrevista com o artista publicada no *Guia* da edição, o trabalho de McCollum chama a atenção simultaneamente para a "singularidade e a mesmice, paradoxalmente utilizando-se da produção em massa como ferramenta de expressão."[140]. A reflexão sobre a produção em massa é uma questão recorrente nos trabalhos artísticos contemporâneos e, quando evocados de forma literal pelos artistas – como no caso de McCollum – pode representar um desafio para a expografia.

No caso da 28ª Bienal, o trabalho de McCollum foi localizado numa área retangular logo atrás do grande vão, do ponto de vista de quem subia pela rampa. A obra tomava quase toda a área central e ao fundo ficava o Auditório, fazendo com que se formassem dois corredores em suas laterais. Assim, a área tomada pelas mesas e desenhos se tornou o caminho de conexão entre os dois lados do

[140] Tone, Lilian. Guia da exposição 28a. Bienal de São Paulo – Em vivo contato. Fundação Bienal. São Paulo, 2008, p.197.

Pavimento, indicando que o visitante tivesse inevitavelmente que percorrer o seu interior para conseguir passar de um lado para o outro da exposição.

Não é possível deixar de considerar que a escala da obra do artista americano representa, espacialmente, uma sensação de maior conteúdo em uma Bienal com um número expressivamente menor de obras de arte. De certa forma, a obra de McCollum "preenchia" espacialmente uma grande área do Terceiro Pavimento solucionando uma possível sensação de vazio que poderia causar no visitante.



Eight Hundred Drawings de Allan McCollum no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer

•

Salas fechadas com interior escuro são uma das soluções mais comuns para a exposição de obras em vídeo. Porém, na 28ª Bienal de São Paulo, apenas o trabalho da artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila recebeu uma estrutura desse tipo. Foram duas salas de projeção no Terceiro Pavimento, uma em cada lateral da abertura do grande vão, próximas à rampa central, onde a artista apresentou as projeções que compunham seu trabalho *The House*. As salas receberam uma estrutura de madeira curvilínea que atuava como uma espécie de "pele", dialogando com o restante da expografia do pavimento. Assim como a obra de McCollum, as salas de Ahtila tomavam grande área do pavimento, ocupando talvez um espaço maior do que o necessário.

Outros artistas que também apresentaram trabalhos em vídeo no mesmo andar, como Peter Frield e Javier Peñafiel receberam, respectivamente: um espaço com bancos e painel para a projeção; e televisores, que conectados à fones de ouvido, foram apoiados diretamente em um dos pilares do Pavilhão.



Vista de uma das duas salas que receberam a video-instalação The House de Eija-Liisa Ahtila no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer



Vista da parede de projeção dos vídeos de Peter Friel no Terceiro Pavimento da Bienal de São Paulo.
© flickr ARTExplorer



Vista do espaço em que a obra de Javier Peñafiel foi instalada no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo.
© flickr ARTExplorer

Após esses exemplos nos chegamos a uma expografia mais tradicional. A utilização de painéis expositivos ou a instalação de obras diretamente em paredes temporárias foi a solução encontrada para alocar os trabalhos dos artistas Fernando Bryce, Sophie Calle e Iran do Espírito Santo. O desenho de mesas expositivas, bancos e cadeiras que serviriam tanto para leituras quanto para a exposição de objetos foi a solução para as obras de Leya Mira Brander, Joe Sheehan, Goldin & Senneby e Carlos Navarrete. Como exceção, o tapete do artista romeno Mircea Cantor estava instalado no teto do Terceiro Pavimento, convocando uma ligeira mudança no trajeto do olhar do visitante.

Outros dois trabalhos que constituíram áreas que poderiam ser interpretadas como um híbrido entre salas e instalações foram: *Phenotypes – Limited Forms* do italiano Armin Linke, que exibia suas fotografias apoiadas em três painéis expositivos organizados de forma a realizar um fechamento – sendo a quarta parede as próprias esquadrias do Pavilhão; e *MIT Project* do artista norte-americano Matt Mullican, que apresentou suas coleções e classificações numa espécie de estrutura que remetia a um campo de futebol que acompanha o artista desde o início do projeto, em 1991.



Vista superior de MIT Project de Matt Mullican no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. Ao fundo, uma fila se forma para entrar na espécie de sala que apresentava a obra de Armin Linke.
© flickr ARTExplorer



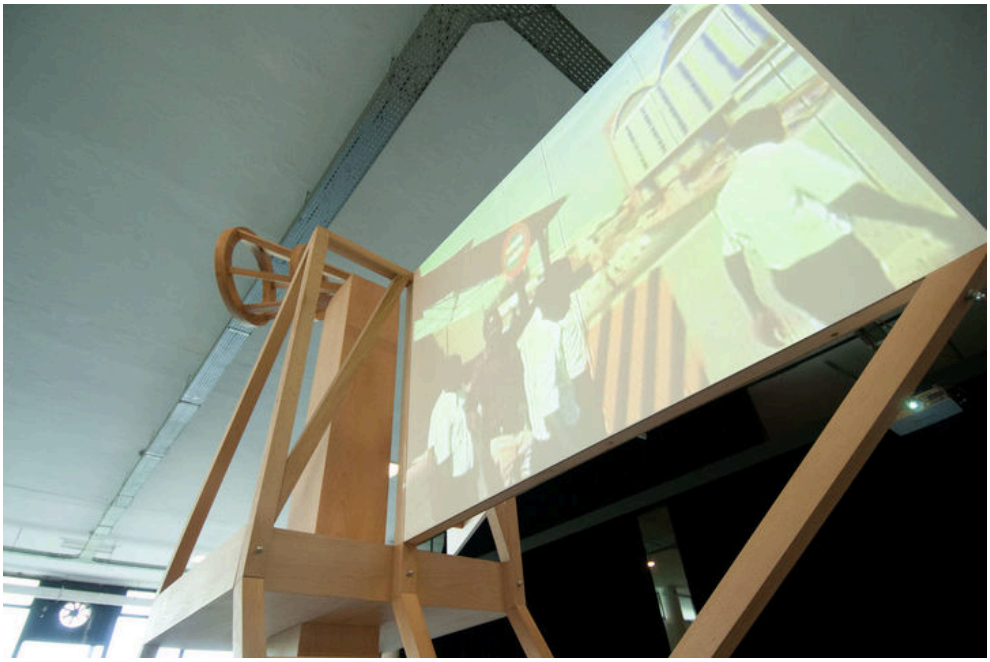
Vista de *Airplanes and Angels* de Mircea Cantor no Terceiro Pavimento do Pavilhão durante a montagem da 28ª Bienal de São Paulo.
Autor não identificado.
Fonte: Bienal de São Paulo.

A artista de origem portuguesa, nascida no Moçambique, Ângela Ferreira apresentava um projeto diferenciado para a 28ª Bienal. A obra *Para Moçambique (modelo n° 3 para quiosque de propaganda, tela e plataforma de som, para celebrar a utopia da pós-independência)* foi a terceira versão do projeto *Para Moçambique* que investigava o período pós-independência do país.

A estrutura se baseava em desenhos do artista letão-russo e expoente importante do construtivismo russo, Gustav Klucis, para os quiosques *"agitprop"* em 1922. O projeto dos quiosques apresentava estruturas multifuncionais, desmontáveis, temporárias, nômades e multifuncionais. Poderiam servir como bancas de livros, lugar para a exibição de cartazes ou palanque para oradores. A artista utilizava a estrutura de seu quiosque para apresentar dois filmes e cartazes que capturavam o espírito de celebração da pós-independência de Moçambique. Fones de ouvido que serviam para a escuta dos vídeos projetados foram alocados a uma certa distância, na lateral esquerda da obra, fixados num painel próximo às esquadrias.

A estrutura em madeira utilizada pela artista em muito se assemelhava ao material utilizado pelo mobiliário expositivo, podendo ser confundidos. Porém, este foi um caso de coincidência, pois a artista já utilizava o mesmo material em outras versões do mesmo trabalho.





[acima]Vista de Para Moçambique de Ângela Ferreira no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. Ao fundo, as cortinas do Auditório. © flickr ARTExplorer

[abaixo] Detalhe da estrutura da mesma obra. Autor não identificado. Fonte: Bienal de São Paulo.

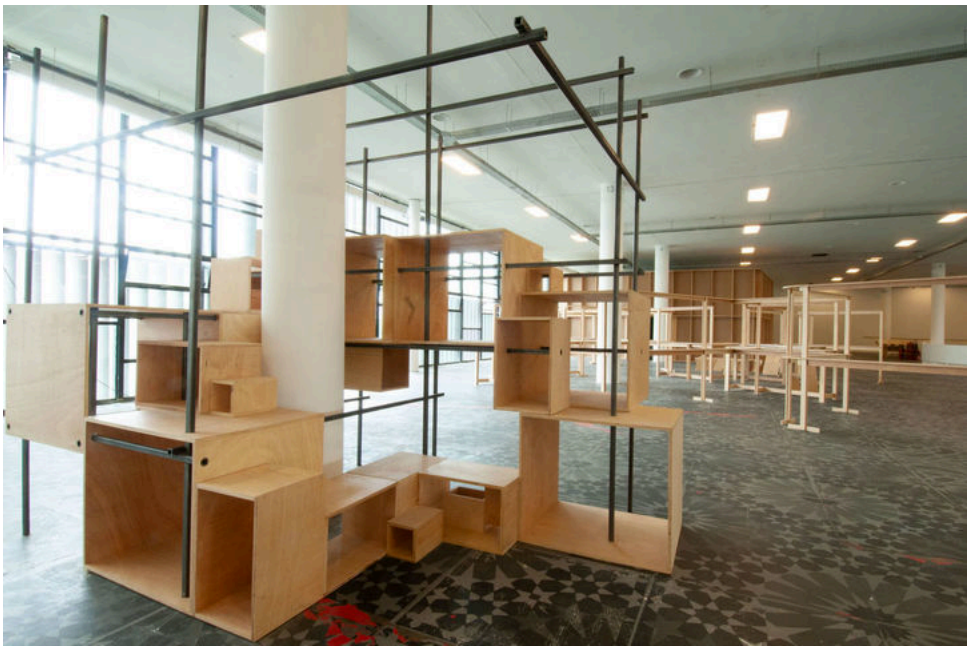
O artista colombiano Gabriel Sierra – que elaborou o projeto do mobiliário expositivo das obras do Plano de Leituras – também exibiu três estruturas naquele Pavimento. Produzidas em madeira e ferro elas foram instaladas de forma a contornar alguns dos pilares do pavimento e apresentavam uma estética racionalista de planos e linhas. Diferentemente do projeto de Ferreira, os visitantes podiam também subir nessas estruturas de Sierra e se elevar do chão, permitindo novas visões da exposição a partir dos diferentes níveis que ela oferecia.

Essas estruturas, em termos tradicionais, não exibiam nenhuma "obra". Assim, pode-se criar duas leituras a respeito de ambas; a de que elas constituíam a própria obra, induzindo uma interpretação de que as estruturas expositivas podem também carregar discurso estético e simbólico; e, por outro lado, pode-se entender que a "obra" exposta eram os próprios pilares ou a visão que, uma vez no alto, ela proporcionava da estrutura arquitetônica que sustentava o Pavilhão da Bienal. Aqui não é possível deixar de associar a obra de Sierra à de Nicolas Robbio, que, como apresentado anteriormente, também partiu da premissa dos pilares do Pavilhão da Bienal para realizar a sua intervenção[141].

A obra de Sierra apresentava uma união entre os conceitos de emancipação do espectador, que, ao modificar os aspectos de sua agência, intervém e é interferido pela obra. Ao mesmo tempo, ela questionava a função e a qualidade do espaço expositivo do Pavilhão da Bienal, ao propor novas perspectivas visuais, tanto na experiência do visitante, quanto na percepção do mesmo daquele espaço em que estava.

[141] Os pilares do Pavilhão parecem recorrer como tema de inspiração para os artistas que participam do evento. Na edição anterior de 2006, a artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster havia apresentado a obra "*'Double terrain de jeu (pavillon-marquise)"* ou "Playground duplo (pavilhão-marquise)" onde multiplicou, na marquise do Parque do Ibirapuera, um conjunto de pilares similares ao do Pavilhão da Bienal.





[acima] Vista de uma das três estruturas expositivas de Gabriel Sierra no Terceiro Pavimento da 28ª Bienal de São Paulo. © flickr ARTExplorer

[abaixo] Outra estrutura expositiva de Gabriel Sierra no Terceiro Pavimento durante a montagem da exposição. Autor não identificado. Fonte: Bienal de São Paulo.

Após a apresentação dessas obras, é possível afirmar que a escolha da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo foi apresentar artistas cujas obras entrassem em diálogo tenso com o espaço de exibição. A esta altura, podemos perceber que a ideia do espaço expositivo "neutro", que por muito tempo foi tido como o ideal para expor obras de arte, torna-se, além de incongruente por definição – pois a neutralidade não deixa de ser um discurso – inoperante para a veiculação de algumas práticas contemporâneas, pois elas se alimentam da subjetividade de cada espaço para a produção de seu significado.

À medida que a história da arte e das exposições percorreram seus respectivos caminhos, aproximando-se do presente, o limite entre os atores que performam a experiência artística mostra-se ainda mais elástico. As relações entre o ambiente, obra e espectador são cada vez mais desafiados e buscam apresentar-se através de novos e diferentes dispositivos e ferramentas, possibilitando ao público vivenciar experiências que rompem com a tradicional relação paralela e imóvel entre obra, artista e espectador – resquício da compreensão da obra de arte como objeto de pura contemplação.

Por todas as questões aqui levantadas, creio ser possível concluir que a expografia apresentada na 28ª Bienal de São Paulo, pelo menos em termos conceituais, apresentou por vezes um projeto de anti-expografia ou de não-expografia, mais do que apenas "mais um" projeto expográfico.

No que poderíamos reconhecer como uma anti-expografia, nota-se um esforço em resistir à tradição de painéis expositivos e a mimetização de salas que foram reiteradamente reproduzidos ao longo da história da Bienal. Como visto nos trabalhos de artistas como Gabriel Sierra e Matt Mulican e outros, tais objetivos foram alcançados.

Em outros momentos, o mobiliário expositivo acaba recaindo – às vezes pela demanda das próprias obras – em versões "atualizadas" dos painéis e plataformas expositivas, ora revestidas de outro material ou acabamento, mas ainda replicando as ferramentas recorrentemente utilizadas no espaço simulacro do cubo branco. Porém, é importante salientar que o projeto expositivo do Terceiro Pavimento, mesmo utilizando de alguns desses instrumentos e

estruturas quando necessário, entregou ao público uma leitura de espaço diferente das que foram apresentadas na maioria das edições anteriores. O modo como as estruturas foram dispostas não segregava e fazia com que o espaço fosse interpretado como uma unidade coesa, fechada em si mesma; sem paredes e/ou divisórias entre áreas, ou conjunto de obras específicas; assim, as influências e contaminações entre as obras se davam ao longo de toda a extensão do Pavimento.

Para além do desejo e tentativa de negar a expografia tradicional (anti-expografia), percebe-se a indicação de uma não-expografia em algumas obras da 28ª Bienal. Pode-se dizer que seu ponto mais forte – ou, pelo menos, o que entrava mais em consenso com o anseio curatorial – esteve presente nas obras que convocaram outros lugares e formas de agência do espectador no espaço, e que modificaram sua relação com a obra de arte, como os trabalhos de Mauricio Ianês, Carsten Holler, Carla Zaccagnini e Alexander Pilis. Essas obras foram as que mais se aproximaram do efeito de suspensão das mecânicas proposto pela curadoria, visto que suspenderam também a própria noção do que é uma obra de arte, de quem a produz e de quem a ativa efetivamente.

ENTREMEIO

Os objetivos destes dois primeiros capítulos foram, em primeiro lugar, produzir um panorama do projeto daquela edição e, em segundo, atentar para as relações entre arte e espaço institucional, tendo a 28ª. como modelo. Ao longo da pesquisa, foi confirmada a impressão inicial de que poucos estudiosos haviam se debruçado sobre o assunto, tendo como referência aquela edição da mostra paulistana.

Diante da dimensão do projeto, que apresentou numerosas camadas e estratégias conceituais — as quais foram divididas em três grandes partes[142], mas poderia facilmente subdividi-las em outras mais —, o desafio foi compreender e deixar evidente a relação entre seus projetos especiais, obras e formatos, e ainda a intenção por trás das ações curatoriais.

Dedicar-se aos estudos dessas questões possibilitou compreender grande parte dos processos da curadoria. Porém, essa não foi – e não é – uma tarefa fácil. Para compreender plenamente a 28ª edição da Bienal seria interessante que, idealmente, nos colocássemos no "Plano de Leituras", proposto pela própria mostra, nos debruçando de novo sobre todas essas questões como se estivéssemos em uma biblioteca.

Nesse mergulho, notaram-se também algumas incoerências entre o projeto e o que foi realmente apresentado na exposição, tanto no campo espacial, quanto na localização de algumas obras, além de falhas de comunicação entre os projetos expositivos e os anseios de alguns artistas. Mas também – e talvez mais grave – foram identificadas incoerências no que dizia respeito ao próprio discurso crítico defendido pela curadoria e a reação da instituição que, quando deparada com tensões, acabou por reproduzir, em alguns pontos, as mecânicas que defendiam "suspender".

[142] Relembrando da divisão apresentada no primeiro capítulo: 1. "A 28ª Bienal e a relação com a história das Bienais de São Paulo", 2. "28ª e o circuito da arte" e 3. "28ª Bienal e a arte contemporânea".

O diagrama é uma ferramenta adequada para sintetizar visualmente toda a estrutura do projeto da 28ª Bienal apresentada até o momento. Nele percebe-se que seus três eixos conceituais principais (história, circuito da arte e arte contemporânea) carregam, cada um, partes formais do projeto executado. Percebe-se também, lateralmente aos eixos principais, mais uma pretensão da curadoria: a de criar em cada um dos níveis do edifício, diferentes "espaços temporais" que afetariam os modos de fruição das obras apresentadas naquela edição.

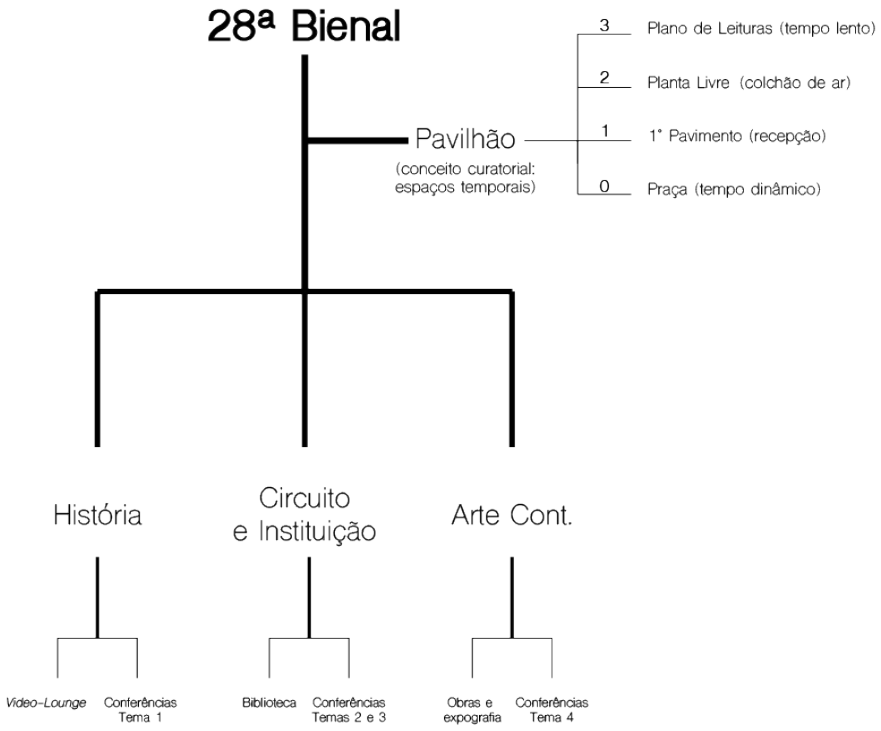


Diagrama da estrutura de divisão dos eixos da 28ª Bienal realizada para este trabalho a fim de melhor compreender as camadas e propostas da curadoria. Produção da autora.

No capítulo seguinte, pretende-se retornar à fala de Ivo Mesquita: a ideia da 28ª Bienal era suspender as mecânicas das sucessivas bienais. Mas, afinal, quais eram essas mecânicas? Este é o ponto fundamental para a compreensão da estrutura conceitual da 28ª mostra, em relação à própria história da Bienal de São Paulo.

Por outro lado, percebe-se que muitos pontos do projeto curatorial não foram completamente realizados, fragilizando a compreensão dos conceitos que embasaram a 28ª. Os motivos que fundamentam tais ocorridos serão discutidos mais detalhadamente no Quarto Capítulo, com uma análise crítica da mostra

durante o período de sua exibição, buscando apresentar uma opção de leitura possível da 28ª atualmente.

CAPÍTULO 3

AS MECÂNICAS.

Retornando ao texto de Ivo Mesquita para o jornal Folha de São Paulo, o curador aponta que a proposta para aquela 28ª edição era "suspender a mecânica das sucessivas Bienais, desde 1951, para considerar o descompasso entre o modelo atual da mostra e a realidade em que ela se inscreve"[143].

Quais seriam essas mecânicas e por que suspendê-las?

Neste capítulo será realizada uma recuperação histórica da instituição, *referenciada nas pretensões da proposta da 28ª edição*, analisando as repetidas estruturas que eram ali aplicadas, assim como os momentos históricos que mais marcaram mudanças em seu modo expositivo de modo a compreender os motivos que levaram a 28ª edição a propor a revisitação de alguns elementos-chave da história da Bienal de São Paulo.

3.1. Um breve histórico das Bienais de São Paulo de 1951 a 1998.

O primeiro segmento a ser analisado é o surgimento da Bienal de São Paulo, em 1951. Criada a partir do propósito de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo) – na época também presidente do recém-inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) – de realizar, no Brasil, uma mostra de arte internacional nos moldes da Bienal de Veneza[144].

A Bienal de São Paulo foi concebida e produzida pelo MAM-SP e sua primeira edição teve como palco um pavilhão temporário[145] projetado num terreno cedido pela prefeitura de São Paulo: a Esplanada do Trianon, na Avenida Paulista. Um de seus principais objetivos era buscar uma maior interação da arte brasileira com a produção internacional daquele momento.

---

143 AGUILAR, Nelson; MESQUITA, Ivo. *"É positiva a proposta para a 28ª Bienal de SP, que prevê, entre outras coisas, um andar vazio?"*. Folha de S. Paulo, 01 dez. 2007

144 A Bienal de Veneza acontece desde 1895 e trabalha com o modelo de pavilhões. O país convidado fica encarregado da escolha de seus artistas e pela construção do pavilhão. A mostra distribui premiação aos artistas e, mais recentemente, exibe no Arsenal ou em exposições espalhadas pela cidade de Veneza obras de artistas que não se apresentam como representação nacional.

145 O pavilhão foi projetado pelos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello e museografia foi desenvolvida por Jacob Ruchti.

> A Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que desenrolavam se as atividades artísticas no Brasil tirando-as de isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional na nossa terra, ao facultar aos artistas e público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais novo e de audacioso no mundo (PEDROSA, 1970 apud FARIAS, 2001, p. 73).



Fachada do pavilhão temporário construído no Trianon para a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Bienal de São Paulo

Deve-se ter em mente, porém, que os moldes da Bienal de Veneza nos quais a Bienal de São Paulo se inspirou não conseguiram ser fielmente replicados. No que diz respeito ao método e modo de exposição, por exemplo: a Bienal de São Paulo não trabalhou com as representações nacionais divididas em pavilhões individuais, mas sim, com salas expositivas correspondentes aos países participantes.

A segunda edição da mostra foi inaugurada no final de 1953, abrindo os festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo (que ocorreria no ano seguinte), e ocupando os espaços do Pavilhão das Nações e o Pavilhão dos Estados, no Parque Ibirapuera. Considerada como uma das mais importantes edições da Bienal, essa edição contou com obras emblemáticas da arte moderna, como *Guernica* de Pablo Picasso, além de salas especiais dedicadas a artistas como Paul Klee, Piet Mondrian, Alexander Calder e Edvard Munch, entre outros.

Em sua quarta edição, em 1957, o evento foi transferido para o Pavilhão das Indústrias, também no Parque Ibirapuera, já comentado no primeiro capítulo. Desde então, esse edifício, projetado para abrigar exposições e feiras industriais, é a sede da Bienal de São Paulo.



Sede da 2ª Bienal, o Palácio das Nações (atual Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, sede da prefeitura até 1992, e que hoje abriga o Museu Afro Brasil).
Fonte: Bienal de São Paulo



Vista geral da 4ª Bienal realizada no Pavilhão das Indústrias, sua sede até os dias atuais. No vão central, Sala Especial: Victor Brecheret.
Fonte: Bienal de São Paulo

Até 1962 a Bienal de São Paulo ocorria como um evento organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Porém, nesse ano foi criada a atual Fundação Bienal de São Paulo que separava o evento bianual do

Museu. A partir dessa data (até 1975), a Fundação teve como presidente Ciccillo Matarazzo que se desvinculava do MAM[146].

> A separação do MAM levou a Bienal a se reestruturar. O Diretor Artístico, que era o cargo logo abaixo de Matarazzo Sobrinho, foi substituído pela Assessoria de Artes Plásticas, constituída por um grupo de críticos nomeados pelo presidente da Bienal. A Bienal manteve sua toada de sucesso até a 9ª edição (1967), quando é evidente o impacto da ditadura militar no país, instalada em 1964. A exposição teve obras censuradas e na 10ª Bienal (1969), com o endurecimento da ditadura após o AI-5, houve um boicote internacional, liderado pelo crítico de arte Mário Pedrosa, que estava exilado na Europa. (VILELLA, 2019, p.24)

•

As edições da Bienal de São Paulo realizadas durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) representaram um momento significativo da história da mostra. A 9ª edição teve obras censuradas pela Polícia Federal antes mesmo de sua abertura[147]. Outro ponto interessante da 9ª edição foi a intervenção do público, que expressou protestos através de intervenções escritas nos painéis expositivos da mostra[148].

Segundo o site da Fundação Bienal, em sua 10ª edição, cerca de oitenta por cento dos artistas convidados recusou-se a participar, como forma de protesto contra o regime – que estava no ápice de sua força e repressão – ficando popularmente conhecida como a "Bienal do Boicote". A 11ª edição também

146 Segundo Alambert & Canhête (2004), neste momento a Bienal se separou definitivamente do MAM a partir de um projeto de lei que tornava a Bienal uma instituição pública viabilizando o recebimento de verbas públicas federais e estaduais — até então contava apenas com verba municipal.

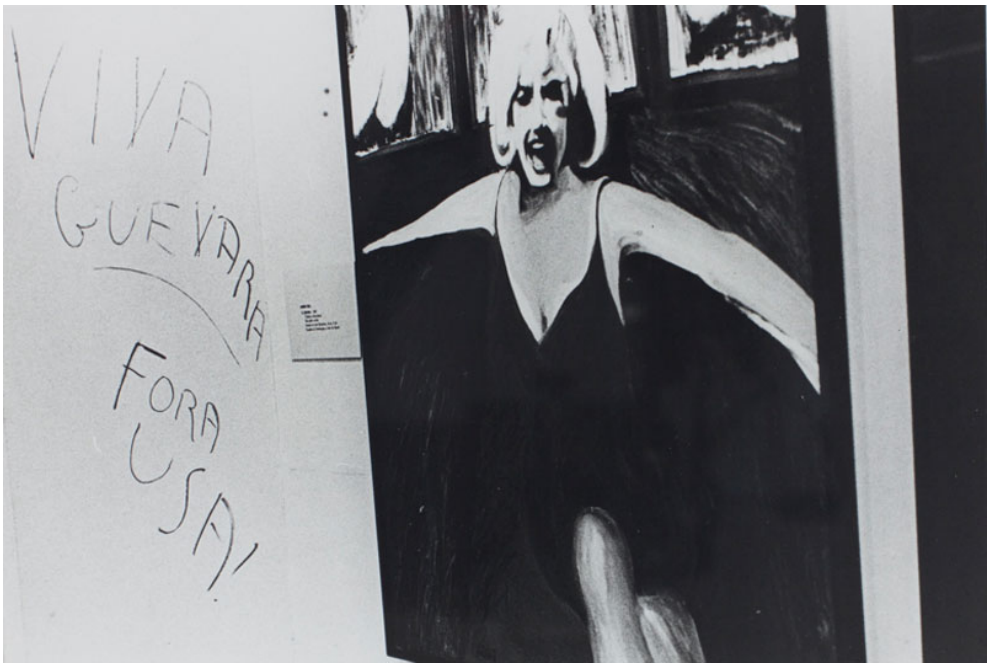
147 A pintura "O presente" da carioca Cybèle Varela, por ser considerada antinacionalista – a obra foi destruída e a artista quase presa pelo DOPS –, e a série de Quissak Jr., "Meditação sobre a Bandeira Nacional", que infringia as leis da época que proibiam o uso livre do símbolo nacional. (Disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicoes/9bienal. Acesso em: novembro de 2020)

148 Este acontecimento pode remeter certa lembrança à intervenção dos pichadores na abertura da 28ª Bienal. O contexto politico da época da ditadura foi o mote para aquele tipo de intervenção na mostra de 1967. Pode-se questionar qual teria sido então a origem dos atos realizados pelos pichadores em 2008, e a diferença entre as respostas da instituição em relação a cada uma das manifestações. Sendo uma realizada por artistas considerados de uma consagrada elite cultural, e a outra, pelos pichadores cuja forma de manifestação é vista, majoritariamente, de modo pejorativo pela sociedade.

apresentou dificuldades em sua adesão por parte dos artistas nacionais assim como por parte da crítica.

> Na XI Bienal, em 1971, tentou-se contornar o esvaziamento causado pela conjuntura política do país com a organização de retrospectivas, para se cobrir ausências de peso. No setor do Brasil, foram escolhidos doze artistas premiados anteriormente para recompor a história das mostras na sala "Vinte Anos de Bienal". (...) Houve ainda a retrospectiva "A semana da Arte Moderna de 1922" e outra abrangendo a gravura nacional. Para Sala "Novos Valores" já tinham sido escolhidos, na Pré-Bienal realizada no ano anterior, 30 artistas, em seleção feita por doze júris regionais. (MENDES, 1994)[149]

Interessa perceber que, mesmo as duas edições das Bienais que ficaram conhecidas pelo seu "boicote" ou baixa adesão, apresentaram, respectivamente, 446 artistas na 10ª edição e 351 artistas na 11ª edição, número muito superior aos 41 que apresentaram trabalhos na 28ª edição.



Sala Especial da 9ª Bienal: Ambiente U.S.A - 1957/67, com a obra de James Gill, 'Marilyn'. À esquerda, intervenção do público frente ao contexto político da época. Fonte: Bienal de São Paulo

[149] Disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicoes/11bienal. Acesso em: novembro de 2020.

Em 1975, Francisco Matarazzo Sobrinho decide deixar a presidência da Bienal de São Paulo. Porém, uma crise financeira na instituição impede que ele leve adiante sua decisão fazendo com que retornasse ao cargo para conseguir viabilizar a inauguração da 13ª edição. Matarazzo somente deixará a instituição após a inauguração daquela edição. A 14ª Bienal de São Paulo foi a primeira realizada depois de seu falecimento, em abril de 1977. Segundo o curador Agnaldo Farias, a edição daquele ano foi, coincidentemente "a primeira a romper com uma das características mais marcantes do evento: deixar aos países convidados a decisão de escolher com quais artistas se fariam representar." (FARIAS, 2001, p.36).

A decisão afasta a Bienal de São Paulo do modelo inspirado na mostra de Veneza, em que cada país que se apresentava era o responsável pela escolha e financiamento de seus representantes. Segundo Anna Vilella, foi a partir deste momento que os países "passaram a obedecer a um critério de seleção dos artistas, cujas obras deveriam se relacionar com os temas propostos" (VILELLA, 2019, p.26).

A 16ª Bienal de São Paulo teve como curador, o professor brasileiro Walter Zanini[150]. Entre mudanças no conselho que analisava as obras, e a inserção da figura de um curador-geral (proposta e executada por Zanini), a mais importante das mudanças então ocorridas foi a organização das obras a serem expostas por analogia de linguagem e não mais pela nacionalidade de seus representantes, como antes. Para Vilella, essa proposta da curadoria "transformou completamente o espaço expográfico, que antes era constituído prioritariamente por salas ou setores por nação, permitindo uma construção espacial que criasse percursos e narrativas a partir da proposta curatorial." (VILELLA, 2019, p.26).

As bienais seguintes mantiveram em grande parte as mudanças propostas por Zanini, como o sistema de organização e a figura do curador-

[150] Walter Zanini, Nascido em 1925, foi historiador da arte e lutou para a valorização da disciplina no Brasil. Foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) entre 1963 e 1978. Enquanto diretor do MAC, trabalhou para a constituição do acervo e para promoção de novos artistas e da arte conceitual. (Disponível em: http://www.bienal.org.br/post/563 Acesso em: novembro de 2020). O curador faleceu aos 87 anos, em 2013 na cidade de São Paulo.

geral. Em suas 18ª e 19ª edições, a Bienal foi comandada pela curadora e crítica Sheila Leirner, dando início ao que é hoje popularmente conhecido como a era dos curadores, ou, segundo Alambert & Canhête: os curadores-autores (2004, p.173).



Registros do professor Zanini em reunião da comissão internacional para a organização da 16ª Bienal de São Paulo. Da esquerda para a direita: Walter Zanini, Helen Escobedo (México), Donald Goodall (EUA), Milan Ivelic (Chile), Bruno Mantura (Itália). Fonte: Bienal de São Paulo

A 18ª Bienal de São Paulo, apelidada de Bienal da "Grande Tela", apresentou um projeto de exposição baseado na ideia de Sheila Leirner de apresentar as obras – em sua grande maioria telas, pois havia naquele momento, em 1985, um forte movimento de retorno à pintura – num trajeto único e contínuo.

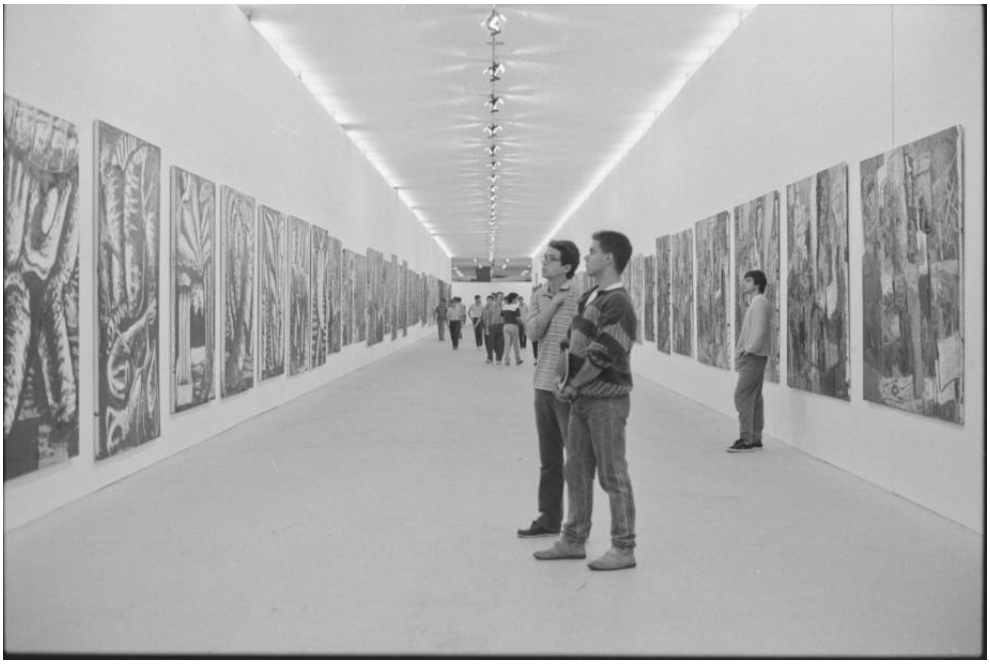
> As obras de cinquenta artistas foram expostas em dois painéis com cinco metros de altura e cem metros de comprimento, dispostas lado a lado com um afastamento entre obras de menos de trinta centímetros. O arranjo foi nomeado pela curadora de a Grande Tela. O espaço foi pensado para dar um caráter de procissão ritualística ao percurso. As áreas ao redor da Grande Tela eram chamadas pela curadora de naves laterais e o conjunto central com as pinturas de templo. (VILELLA, 2019, p.32)

Para o pesquisador e curador Diego Matos, a 18ª edição da Bienal foi um importante exemplo da profundidade que poderia ser atingida entre as propostas da curadoria e o projeto de expografia (MATOS, 2009, p.251).

A recepção da proposta de Sheila Leirner foi controversa. Por um lado, havia quem apontasse que o método expositivo escolhido dificultava a leitura das obras[151], por outro, havia quem defendesse o conceito da curadora por entender que se tratava de uma espécie de protesto[152].

[151] O crítico alemão Jürgen Harten retirou sua equipe de organização e obras da Bienal por não aceitar a montagem, artistas consagrados como Jirí Dokoupil (Alemanha) e Enzo Cucchi (Itália) se queixaram da vizinhança de suas obras com trabalhos imaturos de jovens artistas (FARIAS; 2001).
[152] Para o crítico argentino Jorge Glusberg, a Grande Tela teve "a função de um anti-museu ou anti-galeria, com objetivo crítico de ilustrar o momento da história da arte" (AMARANTE, 1989, p.328).





Visitantes percorrem o corredor da 'Grande Tela' durante a 18ª Bienal. Autor não identificado
Fonte: Bienal de São Paulo

Pode-se afirmar que a 20ª Bienal de São Paulo – que teve como curadores o trio composto por Carlos von Schmidt (Internacional), Stella Teixeira de Barros (Nacional) e João Cândido Galvão (Eventos especiais) –, apresentou um caráter conservador, quando comparado às experiências que estavam sendo propostas desde a 16ª edição. Segundo Agnaldo Farias:

> Na 20ª Bienal alterou-se novamente a estrutura da mostra: foi criado um triunvirato para a curadoria, a proposta de Zanini de analogia de linguagens foi abandonada, e houve um retorno às salas nacionais e à premiação que havia sido abandonada desde a 15ª edição. (FARIAS, 2001, p.186).

É apropriado perceber essa variação como uma regressão ao modelo originário da Bienal de São Paulo. O retorno às representações nacionais significou também a volta a um modelo compartimentado no percurso espacial da mostra, diminuindo a possibilidade de diálogos entre as obras. Outra característica da 20ª edição, foi o retorno da premiação.

Essa tradição foi definitivamente extinta por Nelson Aguilar, curador das 22ª e 23ª edições, em 1994 e 1996. À época, o presidente da Fundação Bienal, Edemar Cid Ferreira[153], havia assumido como diretriz a internacionalização da instituição e da mostra. Assim, a curadoria dessas duas edições buscou introduzir essa internacionalização de maneira atualizada.[154]

As Bienais de Aguilar tiveram respectivamente como tema *A ruptura com o suporte* e *A desmaterialização da arte no final do milênio*, e propuseram debates associados à forma como a arte contemporânea, seus suportes, modos de

[153] Edemar Cid Ferreira, economista e banqueiro brasileiro Em 1993, assumiu a presidência da Fundação Bienal. Em 1994 esteve à frente da realização da 22ª Bienal e, em 1996, da 23ª Bienal de São Paulo.

[154] Sobre este assunto, Anna Helena Vilella se apoia no argumento do pesquisador Vinicius Spricigo (2009) ao afirmar que: "em 1994 se inicia um processo de inserção da Bienal de São Paulo no sistema global das artes que se dá a partir da aceitação no cenário internacional de que construímos uma história diferente, uma modernidade latino-americana com suas peculiaridades pós-colonialistas e sob a influência do imperialismo norte-americano." (VILELLA, 2019,p.40). Deve-se ter em mente que foram nos anos 1990 que ocorreram algumas das mais importantes edições da Documenta de Kassel, mostra de artes visuais que já possuía significativa importância e influência no campo da arte global. Porém, pode-se identificar que o processo de reabilitação da Bienal de São Paulo já havia sido iniciado nas edições curadas pelo professor Walter Zanini, onde estabelecendo a montagem por analogias de linguagem, buscou reintroduzir a Bienal no cenário da arte contemporânea. A identificação da construção desse argumento é importante pois, anos depois, as 27ª e 28ª Bienais também e ainda apresentavam em seus projetos a necessidade de internacionalização da mostra e de inserção no contexto globalizado das artes visuais.

exposição e a sua recepção pelo público – temas dados pela arte na década de 1960 – estavam sendo tratados e recebidos na década de 1990, exaltando a importância da produção contemporânea brasileira nesse processo.

> A 23ª Bienal retomou o debate da desmaterialização da arte no final do milênio ao se apropriar do título de um dos primeiros textos críticos sobre a arte conceitual, escrito por Lucy R. Lippard e publicado em 1968. A proposta curatorial questionava a ausência de artistas brasileiros na genealogia da arte conceitual no artigo da norte-americana. (VILELLA, 2019, p.43) [155]

Pode-se notar que, desde o fim do período da ditadura militar, o desejo de internacionalização e inserção no contexto global foi constantemente revisitado e atualizado pela maioria das edições das Bienais. Aspecto que, décadas depois, também foi evocado pelo projeto conceitual das 27ª e 28ª edições, fazendo-se perceber como uma constante na trajetória da instituição.



Vão central da 22ª Bienal com vista para as obras de Lucio Fontana, Asta Gröting,e Richard Long. Fonte: Bienal de São Paulo

[155] O texto "A desmaterialização da arte", dos críticos de arte norte-americanos Lucy R. Lippard e John Chandler, foi originalmente publicado na revista *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968, p. 31-36. Tradução de Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf Acesso em: 18 de fev. de 2021.

3.2. A 24ª como ponto de inflexão.

Um fato indiscutível na história da Bienal de São Paulo é de que a sua 24ª edição (1998) recebeu grande recepção positiva, tanto da crítica quanto dos visitantes. Com curadoria geral assinada por Paulo Herkenhoff[156], seu projeto abordava o tema da antropofagia – conceito teorizado pelo grupo modernista do "Movimento Antropofágico", encabeçado pelo poeta Oswald de Andrade e pela pintora Tarsila do Amaral, na década de 1920 – para então propor uma reconstrução do itinerário da história da arte no Brasil partindo de perspectivas inéditas.

O empresário Júlio Landmann, então presidente da Fundação Bienal no período da 24ª mostra, afirma em entrevista ao *Jornal da Tarde,* que havia solicitado a Herkenhoff uma Bienal com conceito forte e sul-americano. Assim, afirma que o curador, se apropriando da linha de pensamento do filósofo francês Jean-François Lyotard, pretendeu operar para criar uma *"espessura do olhar"* na estrutura da Bienal que se estendia desde as obras escolhidas, até a ação dos curadores e da instituição durante a mostra. Landmann acreditava que a curadoria da 24ª Bienal havia realizado um velho desígnio da Bienal de São Paulo: centrar os debates da arte a partir de uma ótica brasileira e de sua história cultural. Propondo pela primeira vez uma questão brasileira como ponto de partida.

A pesquisadora Helena Pereira de Queiroz, em sua dissertação de mestrado, analisou os conceitos da 24ª Bienal de São Paulo e as suas relações com a antropofagia e o movimento modernista. Ao descrever os núcleos trabalhados na 24ª, a autora revela a estrutura conceitual daquela edição:

> A estrutura de organização da mostra sofreu pequenas alterações com relação à anterior. Ela foi dividida em quatro segmentos: o tradicional *Representações Nacionais*, que recebeu os trabalhos enviados a partir de relações diplomáticas entre o Brasil e vários países participantes; o *Núcleo Histórico*, que veio ocupar o lugar das Salas Especiais de mostras anteriores e é definido como local de

[156] A convite de Herkenhoff, Adriano Pedrosa foi o curador adjunto, Evelyn Berg Ioschpe dirigiu o Núcleo Educação e o arquiteto Paulo Mendes da Rocha desenvolveu o projeto expositivo.

> discurso do tema Antropofagia e histórias do canibalismo. Já o *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros,* baseia-se na "Universalis" criado pelo curador Nelson Aguilar da mostra anterior. (...) Por último havia o segmento *Arte Contemporânea Brasileira* declarado como sendo uma inovação da 24ª Bienal, dando destaque especial à produção nacional. (QUEIROZ, 2011, p.36)

Como visto antes, a estrutura de Representações Nacionais é uma característica fundante e consolidada da Bienal de São Paulo. Seguindo o modelo da Bienal de Veneza, essa organização permite a troca diplomática entre os países e financiam parte considerável dos custos envolvidos na elaboração das edições.

Buscando dissolver o modelo rígido das Representações Nacionais, Paulo Herkenhoff se propôs a diminuir o número de países participantes, mantendo a prática da Bienal anterior, ao convidar apenas um artista por nação. Dessa forma, se estabelecia a possibilidade da montagem da exposição praticamente suprimir o modelo de salas nacionais – que agiam como espécies de fronteiras – permitindo uma maior fluidez, transparência e diálogos entre todas as obras no espaço expositivo.

Assim pode-se entender que o projeto expográfico da 24ª Bienal de São Paulo buscava escapar do modelo tradicional que remetia ao cubo branco, que Herkenhoff acreditava ter se convertido em ambiente refratário à reflexão, confundindo-se com a decoração de interior minimalista (HERKENHOFF, 2008, p.29).

•

As definições espaciais das obras na 24ª Bienal tinham como pretensão desmontar hierarquias, desconstruir a centralidade e o poder hegemônico das nações mais poderosas e ainda situar a América Latina e o Brasil em diálogos estratégicos e em contextos históricos precisos. Herkenhoff utilizou ainda da tática que chamou *contaminação* para estabelecer diálogos entre fortes peças de artistas brasileiros em salas de outros artistas internacionais. O curador desfez a noção de hierarquia entre países e nações ao criar tensões que desafiam o olhar, como por exemplo, infiltrar uma Trouxa de Artur Barrio na sala dedicada a

Francis Bacon. O curador também se utilizou da noção de *imantação dos espaços*, teorizada pela artista Lygia Pape. Buscando diluir a hierarquia dos espaços, o objetivo era que nenhum ponto da exposição pudesse ser considerado morto, ou esconderijo de obras de artistas medíocres.[157]

As estratégias utilizadas pelo curador foram alvo de críticas publicadas durante a mostra:

> Em artigo para o site da UOL verificamos que o Núcleo Histórico é apontado como o maior foco de polêmicas. Já no catálogo oficial comemorativo dos 50 anos da Bienal, ele é considerado o segmento mais controvertido. Certamente, as tensões impostas pela justaposição de obras históricas consagradas e da arte contemporânea brasileira, distantes no tempo, surpreendeu os visitantes, estudiosos ou não de arte. O historiador e crítico Rodrigo Naves considerou que com as contaminações, os brasileiros acabaram perdendo a autonomia e virando nota de rodapé para os artistas internacionais. (QUEIROZ, 2011, p.45)

Porém, ao se dedicar o devido distanciamento histórico da mostra, percebe-se que as críticas e polêmicas acerca das ações de contaminação de Paulo Herkenhoff perdem a força. Segundo Queiroz, a mostra continuou retendo reconhecimento no contexto internacional, replicada em exposições internacionais posteriores[158].

•

Ainda sobre sua proposta para a Bienal da Antropofagia, Herkenhoff deixa evidente que seu desejo foi afastar-se do modelo de Veneza e trazer a Bienal de São Paulo para mais próximo dos formatos das grandes exposições de

---

157 Ainda sobre as contaminações, Herkenhoff afirma que: "a contaminação permite trocas, pressupõe uma fé na potência do objeto, capaz de se sustentar, não importa as circunstâncias. E tem a função de demonstrar a historicidade: como Lygia Clark (1920-1988) e Mira Schendel (1919-1988) frente a Eva Hesse (1936-1970) e Louise Bourgeois, reunidas em uma mesma área, pela primeira vez. A justaposição de obras de períodos diferentes para constituir uma nova história foi notada por Nicolas Serota (Tate Modern), John Elderfi eld (MoMA) e Yve-Alain Bois, em conferência no Getty." (HERKENHOFF, 2008, p.36).

158 Em seu trabalho, Queiroz menciona que a montagem de John Elderfield para exposição *Modern Starts (1880-1920)* no MoMA, que preparou uma revisão da arte do século XX, foi dividida em três partes. Segundo a autora "A primeira delas [das partes] foi montada por Elderfield e explorou a justaposição de obras abandonando a seqüência cronológica e fazendo o cruzamento com obras recentes numa estratégia semelhante às contaminações estabelecidas pelos curadores da 24ª Bienal." (QUEIROZ, 2011, p.45-46)

arte contemporânea que ganhavam importância no cenário internacional daquele momento.

> "A diferença potencialmente mais interessante entre São Paulo, Veneza e Kassel é que a Bienal de São Paulo tem uma grande cidade viva e produtiva por trás. Kassel é um pequeno burgo, e Veneza, um monumento turístico tombado. O que me dispus a fazer foi afastar São Paulo de Veneza e aproximá-la de Kassel. Isto é, desviar do modelo político de Veneza para o intelectual de Kassel. Fiz na surdina para não assustar os herdeiros de Ciccillo Matarazzo." (HERKENHOFF, 2008, p.22)

Neste ponto, é evidente que a 24ª Bienal de São Paulo partiu não apenas de um conceito curatorial até então inédito, mas também de modos de organização, produção e montagem que abriu precedentes para uma série de mudanças aplicadas, tanto nas edições futuras, quanto na estrutura da instituição e na forma de se fazer exposições bienais ao longo dos anos 2000.

§Convergências entre a 24ª e a 28ª Bienal

Ao longo desta análise, percebeu-se que algumas características conceituais apontadas pelo curador Paulo Herkenhoff a respeito do projeto expográfico da 24ª edição podem ser notadas também no projeto da 28ª Bienal. Um primeiro exemplo seria a experiência e o desejo de, em 1998, construir áreas pensadas obra a obra de forma particular, remetendo à proposta do mobiliário expositivo do Terceiro Pavimento de 2008. Sobre montagem e expografia da 24ª Bienal de São Paulo, Herkenhoff afirma:

> Paulo Mendes da Rocha havia feito a arquitetura da 23ª Bienal, quando constituiu espaços lógicos e delicados para a experiência da arte. Não poderia pensar em outro arquiteto tão sensível. Solicitei que criasse espaços fluidos. Sobretudo pedi que abrisse os espaços para uma visão da cidade de São Paulo, sempre escondida pela museografia. Não haveria paredes contra as vidraças abertas para o parque. (...) Portanto, a arquitetura da Bienal não teria áreas fechadas, mas, na medida do possível, seria construída pensando obra a obra. (HERKENHOFF, 2008, p.30)

Nota-se que além do desejo de abraçar a influência do Parque Ibirapuera no Pavilhão da Bienal, a ideia de uma expografia construída pensando obra a obra é tida como um diferencial pelo curador. Como será visto mais à frente, a história das expografias das Bienais de São Paulo nos mostra que os projetos nascem de uma tradição de segregação em grupos, advinda da influência das representações nacionais que perdura mesmo quando estas são extintas.

•

Outro paralelismo de inevitável notoriedade entre as edições é referente ao conceito de vazio, estratégia curatorial da 28ª Bienal de São Paulo que, como já apresentado, deu suporte à proposta de liberação do Segundo Pavimento do Pavilhão e a fez ser conhecida popularmente como a "Bienal do Vazio".

Em texto para revista Santa Marcelina, publicado em 2008, Paulo Herkenhoff, aponta um significativo princípio curatorial da 24ª edição[159]:

> "O espaço vazio é metáfora do início da curadoria, é o grau zero de um pensar empírico sobre a arte. Minhas principais perguntas diante do vazio eram: Como decidir criticamente num processo tão acelerado? Como acolher amorosamente o objeto de arte? Como prestar-lhe assistência numa megaexposição?" (HERKENHOFF, 2008, p.35)

É interessante que o texto do curador foi publicado na revista durante o primeiro semestre do ano de 2008, período em que as discussões acerca do tema do vazio da 28ª Bienal já estavam sendo amplamente divulgadas na mídia.

Embora a abordagem explicitada por Herkenhoff referir-se a uma ideia de vazio metafísico e subjetivo que está implícito na ação da curadoria e também do artista, é notável como o mesmo conceito pôde se materializar fisicamente com a liberação de obras – e consequentemente a invasão do vazio – num pavimento da Bienal, dez anos depois.

---

159 Em seu texto, Herkenhoff apresenta "Sete princípios curatoriais" a respeito da 24ª Bienal de São Paulo. O Espaço vazio é o primeiro, seguido da Alteridade curatorial; Imantação; Contaminação; Gueto; Primeiros gestos e Adversidade.

•

Outro aspecto que chamou a atenção desta pesquisa foi o tratamento dado pelas duas edições ao Pavimento Térreo do Pavilhão. Como já apresentado, a 28ª propôs neste espaço uma espécie de Praça que ativaria um tempo dinâmico à visita do público. Naquele mesmo piso, a edição de 1998 apresentou duas obras que podem ser lidas na mesma chave de ativação do espaço e da criação de um lugar de encontro e de interatividade entre as obras e o público, foram elas *Ear to ear*, da inglesa Jufy Pfaff e *The very large ice floor* do dinamarquês Olafur Eliasson.

A inglesa apresentou uma estrutura elevada na qual os visitantes poderiam caminhar, e Eliasson uma pista de patinação no gelo, ambas recuperando a possibilidade de reflexão a respeito da arquitetura do Pavilhão, suas funções e possíveis usos. A visão que a obra de Pfaff entregou ao visitante que caminhava na plataforma elevada o fez visualizar a arquitetura do Pavilhão de um ângulo e perspectiva que não estava prevista originalmente, podendo esse processo resultar em diferentes formas de apreensão do espaço expositivo.

Já a experiência de patinar no gelo na Bienal de São Paulo proposta por Eliasson, nos remete, tanto a uma renovação e atualização das formas de agir aceitas dentro de uma exposição de arte, quanto a um fator de diversão, que pode acionar relações com as propostas já apresentadas de Carsten Holler e Carla Zaccagnini na 28ª Bienal, - principalmente a de Holler, em que a aterrisagem de seu tobogã se dava exatamente no mesmo Pavimento.

Finalmente, pode-se afirmar que a proposta da 24ª Bienal de São Paulo abriu espaço para novas experimentações e práticas curatoriais importantes para as edições seguintes, criando assim um terreno fértil de propostas diversificadas e heterogêneas ao longo da década em que está inserida a 28ª edição de 2008.





[acima] Vista da obra *Ear to Ear* de Jufy Pffaf.

[abaixo] *The very large ice floor*, de Olafur Eliasson (com a obra de Pffaf ao fundo).

Ambas no Pavimento Térreo da 24ª Bienal de São Paulo (1998). Fontes: sites oficiais de Olafur Eliasson e Jufy Pffaff

3.3. As 25ª, 26ª e 27ª edições da Bienal de São Paulo

A 25ª edição da Bienal de São Paulo ocorreu no ano de 2002, quatro anos após a edição anterior. Naquele período o arquiteto Carlos Bratke[160] era o novo presidente da Fundação, e os motivos pelos quais o evento "pulou" um de seus anos inflaram uma crise de ordem político-institucional.

Segundo Alambert e Canhête, em maio de 2000 o Conselho da Fundação adia a 25ª Bienal para 2002 e, "no dia 14 desse mês, o curador escolhido para a próxima Bienal adiada, Ivo Mesquita, é demitido por Bratke em razão de uma entrevista dada ao jornal *Folha de São Paulo* onde se colocava contra o adiamento." (ALAMBERT;CANHÊTE, 2004,p.219).

A razão do adiamento foi a realização da *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos*, realizada e patrocinada por Cid Ferreira[161], que abrangeu quase todos os espaços do Parque Ibirapuera (Pavilhões da Bienal e Pinacoteca, Museus do Folclore e da Aeronáutica) e fez com que a instituição alegasse inviabilidade de organizar simultaneamente dois eventos de grande porte.

Ainda segundo os autores, a retirada de Mesquita do cargo, assim como o adiamento da exposição teriam se tornado escândalos mundiais. Na visão da crítica Stella Teixeira de Barros, o adiamento da 25ª Bienal refletia uma crise estrutural da mostra que prejudicou a devida comemoração dos 50 anos da instituição.[162]

Apesar dos percalços, a exposição ocorreu em 2002 sob a curadoria do primeiro curador internacional da mostra, Alfons Hug, fato que rompeu com a hegemonia de curadorias brasileiras. Porém, a mostra contou com o curador Agnaldo Farias como curador do Núcleo Brasileiro, e ao ser inaugurada, recebeu críticas positivas pela presença numerosa de artistas fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo.

---

160 Bratke também participou da 9ª Bienal de São Paulo como pintor.
161 Edemar Cid Ferreira foi responsável pelo Banco Santos, instituição financeira que foi à falência em 2005, e como apontado anteriormente, foi presidente da Fundação Bienal em suas 22ª e 23ª edições.
162 Barros, Stella T. *Males de nascença.* Revista USP. São Paulo:n°52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002. p. 66-7

•

Alfons Hug permaneceu como curador da 26ª edição, como era de costume na instituição[163]. Um marco da mostra de 2004 foi a liberação do pagamento para a entrada na exposição, que se tornaria gratuita, mudando como o evento viria a se relacionar com a cidade e seus visitantes, abrindo possibilidades e democratizando o acesso à arte que ali se apresentava.

A 27ª Bienal realizada em 2006 já foi alvo de menção neste trabalho por apresentar sucessivas reverberações percebidas enquanto se aprofunda o estudo sobre a 28ª, entre elas a idealização de um Pavimento Térreo que remetesse a uma praça, a publicação do *Guia*, a programação de seminários e a intenção de inserir a Bienal de São Paulo no circuito da arte global.

Essa edição inovou pela forma de escolha da curadoria. Um grupo de conselheiras[164], a partir da demanda do então presidente da Fundação, Manoel Pires da Costa, encomendou propostas para alguns curadores. A seleção de projeto ficou a cargo de uma comissão internacional de críticos de arte desvinculados da instituição.

O projeto vencedor foi o da curadora Lisette Lagnado, em colaboração com outros quatro co-curadores e um curador convidado[165]. O título, "Como viver junto?" levantava questionamentos sobre a capacidade humana de viver em sociedade, considerando a sombra de seus conflitos regionais, culturais e político-geográficos, mas também apontando para a luz que desobscurece sua maleabilidade e flexibilidade, também integrante do processo.

Até então a escolha dos curadores se dava basicamente por indicação do conselho da Bienal, e o concurso de projetos curatoriais realizado para a edição de 2006 parecia abrir um novo caminho de transformações na instituição, porém nunca mais foi realizado.

---

163 Os curadores Walter Zanini, Sheila Leirner e Nelson Aguilar também tiveram cada um a oportunidade de realizar duas edições seguidas da mostra.
164 Eleonora Mendes Caldeira, Elizabeth Machado, Evelyn Ioschpe e Maria Ignez Barbosa.
165 Sendo os co-curadores: Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martínez e o curador convidado Jochen Volz, que, no futuro, viria a ocupar o cargo de curador da 32ª edição.

3.4. Identificando as mecânicas.

Ivo Mesquita apontou que um dos objetivos da 28ª Bienal de São Paulo era o de *suspender as mecânicas sucessivas* das Bienais. Mas afinal, para analisar a necessidade e a validade dessa suspensão, deve-se primeiramente entender quais seriam essas mecânicas e como foram criadas e se consolidaram na história da mostra. Afinal, qual a importância que essas práticas repetidas ao longo das edições tiveram na formação da identidade e estrutura da Bienal como evento e instituição?

Neste tópico pretende-se identificar e apresentar um panorama dos mecanismos os quais a Bienal de São Paulo se estruturou, reverberou e reproduziu ao longo de sua história. Afinal, algumas práticas e ferramentas institucionais nasceram com a mostra, algumas permaneceram, outras se destituíram, e outras ainda foram criadas posteriormente, conforme o contexto de cada época. Neste item, a identificação dessas mecânicas partirá de dois lugares de análise: a instituição e o espaço. Assim, num primeiro momento se identificará como as práticas institucionais da Fundação Bienal se desenvolveram ao longo de sua história, e em seguida, as diferentes – ou frequentes – formas às quais a arquitetura do Pavilhão Ciccillo Matarazzo foi apropriada, utilizada e replicada ao longo das edições.

3.4.a. As mecânicas institucionais.

Os pesquisadores Francisco Alambert e Polyana Canhête, em sua obra *Bienais de São Paulo* (2004), delimitam temporalmente três períodos principais da Bienal:

- a era do Museu: abrangendo desde a primeira até a 6ª Bienal; esse período condensa a época em que a Bienal de São Paulo ainda estava ligada institucionalmente ao Museu de Arte Moderna. Os cargos de origem como os júris de seleção e premiação, assim como os diretores artísticos, técnicos em geral faziam parte da estrutura do MAM, onde a Bienal de São Paulo se apoiava.

- a era Matarazzo: abrangendo da 7ª a 15ª Bienal; as edições desse período tinham como característica a sua autonomia como instituição sob a tutela de Ciccillo Matarazzo. Para os autores, em relação aos cargos, foi nesse período que os diretores perderam força, dando lugar às assessorias, comissões e conselhos de artes plásticas e cultura.

- a era dos Curadores: da 16ª a 24ª Bienal[166]; se iniciou no final dos anos 1980 e com o fim dos boicotes à exposição realizados durante o regime militar. Período que contou também – como apontado anteriormente – com uma virada importante nas maneiras com que eram tratadas certas tradições de comportamento institucional na Bienal de São Paulo. Esse foi o período em que os projetos dos curadores gerais – assessorados pelos conselhos artísticos e curadores convidados – criaram um terreno fértil para a elaboração de mostras focadas em temas e conceitos elaborados pelos curadores[167].

A divisão histórica proposta pelos autores dá um primeiro suporte à percepção das mecânicas que se pretende realizar neste tópico justamente por já realizar uma primeira divisão dos padrões de organização, cargos, e ferramentas da instituição na produção das mostras Bienais[168].

Em seguida serão analisados alguns dos principais aspectos que foram reproduzidos na história da Bienal, priorizando os que oferecem maior possibilidade de relação com a percepção mecanizada dessas práticas, apontada pela 28ª Bienal.

---

166 O livro publicado em 2004 analisou apenas até a edição de 1998.

167 Desde o início dessa era, até a edição atual, o padrão de cargos de Curador Geral, co-curadores foi mantido praticamente inalterado. Salvo a 21ª edição, que retomou o júri de premiação, a comissão técnica de arte e o sistema de inscrições abertas, para artistas de todo o mundo. Já Conselho de Arte e Cultura, que surgiu na 13ª Bienal, existiu até a 20ª edição.

168 O período entre o fim da análise dos autores e a 28ª Bienal compreende quatro edições – entre 2002 e 2008 – que apresentam a afirmação do modelo da Era dos Curadores como principal característica. Porém, houveram indicações de que a responsabilidade do projeto curatorial viria a se tornar menos concentrado num nome individual. O curador Alfons Hug foi o responsável pela curadoria das 25ª e 26ª edições, e foi o primeiro curador internacional a assumir uma Bienal de São Paulo. Essa edição contou ainda com a colaboração do curador Agnaldo Farias como curador do Núcleo Brasileiro. O projeto proposto pela curadora-geral Lisette Lagnado foi de uma co-curadoria, onde monta uma equipe para a discussão do tema e seleção das obras da 27ª Bienal. Já em 2008, a curadoria liderada por Ivo Mesquita contou com a co-curadoria de Ana Paula Cohen e, como apontado, contava ainda com uma série de projetos especiais colaborativos que contavam com artistas e até mesmo outros curadores, como foi o caso do *Video-Lounge*.

§ Premiações

A história da Bienal de São Paulo nasce do desejo de realização de um evento de arte organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sua primeira edição foi realizada no ano de 1951, apenas quatro anos após a inauguração do museu, e contou com a realização das premiações nacionais e internacionais visando ampliar o acervo do museu recém-criado.

O sistema de premiações durou até a 15ª edição (1979), tomando, portanto, duas "eras". Contava com um júri de seleção e um júri de premiação que participavam das decisões, tanto da escolha dos artistas participantes, quanto dos premiados nas categorias Nacionais e Internacionais, sendo elas Pintura, Escultura, Gravura, Cartaz, Desenho, entre outros, além do prêmio de Arquitetura[169].

A 15ª edição da Bienal, em 1979, extingue o júri de premiação e consequentemente a entrega dos prêmios, permanecendo apenas com o júri de seleção. Essa edição contou ainda com uma retrospectiva que tentou apresentar os premiados das 14 edições anteriores. A sala dos premiados foi vista como uma tentativa fracassada e morna pela crítica brasileira Sheila Leirner, que apontou a impossibilidade de diálogo daquele espaço com os contemporâneos presentes[170].

A 16ª Bienal, em 1981, já ocorreu sem a presença dos cargos mais tradicionais da instituição – tais como as assessorias, diretores gerais ou comissões técnicas de arte, mantendo apenas o Conselho de Arte e Cultura, implantado na 13ª edição – iniciando uma nova fase na história da Bienal. Desde então, apenas as 20ª e 21ª edições retornaram – e não sem receber críticas – a distribuir prêmios para os artistas[171].

---

169 As 6ª, 7ª, 8ª, 10ª, 12ª edições distribuíram também prêmios de Artes Cênicas. As 11ª e 12ª edições premiaram a categoria Design. A 14ª edição, ultima a distribuir premiações, as categorias dos prêmios ficaram mais fluidas, denominados como prêmios em Artes Visuais, e não mais em categorias fechadas como pintura, escultura, gravura, etc.

170 Esta fala da curadora está descrita em "AMARANTE, 1989, p.267" .

171 Segundo Alambert & Canhête, o retorno à premiação teria sido uma estratégia do triunvirato curatorial da 20ª edição (Carlos von Schmidt, Stella Teixeira de Barros e João Cândido Galvão) para fugir dos exemplos das bienais anteriores, marcadas pela forte postura dos curadores – as Bienais de Walter Zanini e Sheila Leirner. João Cândido seria o curador da 21ª edição, que permaneceu com a distribuição de prêmios

O desaparecimento das premiações é concomitante ao início da chamada "Era dos Curadores", em que se percebe uma virada importante por trás dos objetivos da Bienal como evento. Agora, mais do que premiar e exaltar um pequeno número de artistas, a Bienal buscava se afastar de um ambiente de competição e de valoração hierárquica para adentrar num período em que todas as obras de arte ali expostas permaneceriam até o final do evento num mesmo pé de qualidade e relevância para o evento.

§ Representações Nacionais

> O segmento Representações Nacionais é a base primeira e a mais consolidada da Bienal de São Paulo. É seu trunfo e sua fraqueza. Em suas vinte quatro edições, a Bienal abrigou a arte de cerca de 116 países, números que refletem a organização e reorganização do mapa político, o processo de descolonização e, mais recentemente, a globalização. (HERKENHOFF, 1998, p.23)

O segmento das Representações Nacionais é parte da estrutura formadora da Bienal de São Paulo como evento. Em 1951, quando foi inaugurada como a primeira Bienal do Hemisfério Sul, a mostra buscava representar – com seu processo marcadamente aberto, dinâmico e plural – o símbolo justo para uma cidade formada de sucessivas levas de imigrantes de todo o mundo (HERKENHOFF, 1998, p.23). Porém, tanto o contexto político, social e econômico brasileiro, quanto as experiências em artes visuais, foram se transformando ao longo das décadas. A forma de organização das relações internacionais diplomáticas entre os países no contexto pós-segunda guerra não era mais o mesmo na sociedade informatizada e globalizada. Num certo momento, a Bienal de São Paulo parecia permanecer num rígido modelo que não acompanhava mais a divisão espacial das nações, que desmaterializavam cada vez mais suas fronteiras da mesma forma que parte da produção artística se desmaterializava e se afastava de seu suporte[172].

e foi ainda duramente criticada pelo valor do Grande Prêmio, que somava 150 mil dólares, num momento em que o país se encontrava numa condição adversa financeiramente desde a instalação do Plano Collor.

[172] É importante chamar atenção para o fato que, a partir dos anos 1980, ao mesmo tempo em que parte da produção artística apresentava aspectos de desmaterialização e fuga do suporte, houveram também movimentos de "volta" à pintura e aos suportes tradicionais, demonstrando que as características da produção do período não podem ser generalizadas.

Como apresentado anteriormente, a 16ª Bienal (1981), sob Walter Zanini, foi a primeira a confrontar o sistema das Representações Nacionais, dividindo espacialmente as obras por "analogias de linguagem". Assim, segundo Zanini, a Bienal pela primeira vez passava a ser uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais (ZANINI, 1981, p.19).

O já consolidado Conselho de Arte e Cultura, ao deparar-se com a proposta de Zanini, preocupou-se com as dificuldades que a execução do projeto comportava, considerando a exiguidade do tempo. O curador confessa que, por exemplo, a troca de ideias entre comissão internacional, os países e seus representantes não aconteceu com o nível de profundidade que havia sido planejado inicialmente (ZANINI, 1981, p.19).

As 18ª e 19ª edições (1985 e 1987), curadas pela crítica de arte Sheila Leirner, também lançaram partido de um conceito proposto pela curadora, organizando espacialmente a exposição a partir dele e não pela divisão territorial. A 20ª Bienal (1989), sob curadoria geral de Carlos von Schmidt, retoma as divisões expositivas em salas nacionais. Porém, aberto o precedente na 16ª mostra, percebe-se que as formas de incluir e apresentar as Representações Nacionais foram se transformando ao longo as edições.

O que se percebe é que, desde edição de 1981, a maioria dos curadores apresentou certa resistência em trabalhar com a imposição institucional das Representações Nacionais, e cada vez mais aquela divisão se mostrava atrelada a um período e a um modo de experienciar exposições de arte que não estavam mais em conformidade com as demandas das obras, dos artistas e do contexto global contemporâneo. Como apresentado no item anterior, Paulo Herkenhoff, curador da 24ª edição (1998), foi responsável por uma importante transformação na categoria das Representações Nacionais, infiltrando-as no espaço expositivo a partir dos conceitos de contaminação e imantação. Em seu ensaio para um dos catálogos da mostra, ele afirma:

> A tendência atual é compreender que o papel das Representações Nacionais já não se vê pelo antigo prisma de fornecer os novos padrões vigentes da arte para propiciar a hipótese mais rica de

> diálogo. Como um jovem artista de qualquer outra parte, os jovens artistas do Brasil continuam buscando referência na arte que circula hoje pelo mundo, mas a Bienal já não é nem almeja ser o lugar dessa referência ou do mero espaço de atualização. O que a Bienal passa a buscar mais é a articulação da produção. (HERKENHOFF, 1998, p.24)

Para Herkenhoff essa nova articulação da produção poderia ser alcançada por um diálogo com comissões, curadores e artistas das Representações Nacionais. Neste diálogo, o curador acreditava que poderia estar "uma solução para a passividade da Bienal, cujo papel se resumiu muitas vezes a redigir seu regulamento, expedir convites e aguardar resultados.". (HERKENHOFF, 1998, p.26).

A forma como a 24ª Bienal conseguiu manejar as Representações Nacionais de forma diplomática, desfazendo o caráter limitador da divisão por países foi de grande importância para as mostras subsequentes, entre elas a 27ª (2006), que aboliu permanentemente esta categoria.

Na 25ª Bienal (2002), o curador alemão Alfons Hug retoma fortemente e de forma ainda mais segregada as características das Representações Nacionais que haviam sido diluídas na 24ª edição, sendo então o responsável por duas edições as quais a divisão espacial das obras por salas de cada país retorna ao Pavilhão da Bienal.

•

Diante desse evidente movimento de retorno que se encontrava a Bienal de São Paulo, o novo presidente da Fundação, Manoel Pires da Costa demanda a um grupo de conselheiras[173] que encomendassem propostas para os curadores: Lisette Lagnado, Paulo Venâncio Filho, Ana Maria Belluzzo, Lorenzo Mammì e Tadeu Chiarelli[174]. O projeto vencedor foi o de Lisette Lagnado, denominado, naquele momento, *Blocos sem fronteira.*

[173] Eleonora Mendes Caldeira, Elizabeth Machado, Evelyn Ioschpe e Maria Ignez Barbosa.
[174] Estes dois últimos recusaram o convite.

A proposta de abolir as Representações Nacionais foi parte estruturante e base do projeto conceitual de Lagnado para aquela Bienal, onde desejava transformar a estrutura em vigor na instituição. Adriano Pedrosa, co-curador da mostra, aponta em texto no catálogo da exposição que: "as representações nacionais estão relacionadas ao modelo das grandes exposições mundiais ou universais que remontam ao século XIX" (PEDROSA, 2006, p.82).

Ao convidar curadores de diversas partes do mundo para compor uma curadoria coletiva, Lisette Lagnado pretendia atualizar a Bienal de São Paulo, reinserindo-a no circuito global das artes através de uma aproximação ao modelo intelectual da Documenta de Kassel. Assim, o fim das representações nacionais resultou em uma nova maneira de trabalhar para os curadores e passou a ser adotado como modelo para as Bienais subsequentes (VILELLA, 2019, p.55).

Pode-se concluir, então, que desde a proposta inaugurada por Zanini em 1981, até a sua total abolição em 2006, a estrutura da Bienal de São Paulo foi quase que continuamente se afastando das referências às nações descendentes da orientação do modelo de Veneza para então abraçar o papel do curador e, consequentemente, suas decisões do ponto de vista conceitual, expográfico, entre outros.

§ Salas Especiais:

As salas especiais fizeram parte da história da Bienal de São Paulo. De maneira geral, elas eram espaços reservados para a exibição de obras de artistas selecionados – entre outros motivos – primordialmente por sua excelência e homenagem necessária aos olhos dos organizadores, curadores e instituição.

Por mais que também pudessem se enquadrar nas mecânicas espaciais, – afinal, ocupavam um espaço no Pavilhão – as salas especiais representavam mais fortemente um posicionamento da instituição. Pois, a função das salas nasce da ideia de que a Bienal de São Paulo deveria se apresentar como um evento que oferecesse uma porta de entrada e colocasse o público brasileiro em contato com o mais importante no cenário da arte internacional e local.

Ao longo dos anos, as salas especiais foram exploradas nas edições das Bienais marcando datas comemorativas e retrospectivas de artistas ou movimentos. De certa forma, o conteúdo apresentado dentro de uma chamada "Sala Especial", ganha, naturalmente, uma relevância quanto ao que está sendo apresentado no restante da exposição. Se essa sala em questão é especial, é porque algo de maior valor ali se encontra – ou pelo menos de um valor já devidamente consagrado e reconhecido.

A 23ª Bienal (1996) foi a última edição que apresentou salas especiais nas conformações tradicionais, ou seja, nomeando as salas através dos nomes dos artistas que ali se encontrariam. Na Bienal seguinte, como foi apresentado, Paulo Herkenhoff busca modificar grande parte das tradições expositivas do evento, e desde então, as salas especiais nos moldes tradicionais foram extintas, sendo replicadas posteriormente em forma de releituras mais fluidas, muitas vezes assumindo características narrativas a fim de reforçar um diálogo com o restante da exposição, descaracterizando-se de seu aspecto hierárquico original.

A importância da existência das salas especiais ao longo das edições da Bienal é evidente. Originadas de uma justificativa de cunho pedagógico, que visava apresentar o "mais alto" patamar da arte, foram as salas especiais que trouxeram à exposição obras de importantes artistas do circuito mundial e brasileiro para o evento.

Porém, com o passar dos anos e principalmente com as novas estratégias no que diz respeito ao modo de fruir exposições de arte, a forma de categorização implicada na existência das salas especiais começa a perder sentido. A Bienal de São Paulo, assim como outras mostras sazonais ao redor do mundo, havia assumido uma magnitude a qual não mais caberia hierarquizar os artistas e obras que ali estavam sendo expostos como especiais ou ordinários. Assim, a presença de qualquer obra na Bienal de São Paulo, independente de sua localização, é a afirmação da sua posição num patamar elevado no circuito da arte mundial.

§ A Bienal forma seu próprio *staff*:

Outro aspecto institucional que esta pesquisa identificou como presente na história da Bienal de São Paulo é a notória recorrência de que muitos personagens que fizeram parte, em algum momento, da equipe de funcionários, monitores, colaboradores ou educadores da Bienal, acabam por, posteriormente, se envolver fortemente com a instituição ou se destacarem em outros campos de atuação das artes visuais.

A Bienal foi concebida sobre os fundamentos de ser uma via que colocasse em contato as produções artísticas internacionais e brasileiras, tanto para que assim se realizasse a troca e reconhecimentos entre os artistas, mas também para apresentar ao público brasileiro a vasta produção artística histórica moderna e, posteriormente, a arte contemporânea. Devido a esse caráter, a Bienal foi a grande responsável, durante muito tempo, pela formação profissional de várias personalidades que, posteriormente, se destacariam nos campos da docência, pesquisa e curadoria em artes visuais no Brasil.

Atuando como uma espécie de escola até meados das décadas de 1980 e 1990, muitos nomes importantes passaram pelo evento como ajudantes e monitores, ou utilizavam aquele momento da mostra como exercício prático para a elaboração de resenhas e críticas. Além disso, muitos artistas tiveram a sagacidade de identificar, na Bienal de São Paulo, a possibilidade de inserção e aprendizado sobre o mundo da arte, tendo muitos trabalhado como monitores de algumas edições, retornando posteriormente ao evento como participantes.

Um dos exemplos de influência da Bienal no campo da arte brasileiro é o do próprio curador da 28ª edição, Ivo Mesquita. Ao comentar sobre a sua formação em entrevista à revista Número no ano de 2006, Mesquita afirma que, ainda estudante de Jornalismo, se inscreveu para ser monitor da 10ª Bienal de São Paulo (1969). Algum tempo depois Mesquita se aventura num projeto de pós-graduação – não concluído – orientado pelo professor Walter Zanini, cujo tema tratava sobre a Bienal e a imprensa brasileira. Neste período, Mesquita foi convidado pelo então presidente da Fundação, Luiz Villares, para trabalhar como seu assessor. Em seguida Mesquita já havia se tornado o responsável pelo

arquivo da Bienal e foi diretor artístico da Fundação, entre 1999 e 2000, além de colaborar como curador assistente e de mostras especiais em algumas edições do evento.

Outra personagem de importância indiscutível na história da arte brasileira, e que se formou também nas Bienais de São Paulo, é a crítica e curadora Aracy Amaral. A crítica foi atuante no ambiente da cidade de São Paulo dos anos 1950 e trabalhou como monitora da primeira edição, de 1951, fazendo ainda a cobertura jornalística e crítica das edições seguintes. Como parte da história do evento, Amaral participou do júri de seleção da 7ª edição (1963) e da Comissão Técnica de Arte da 10ª edição (1969). Já em 1978, influenciados pelas discussões sobre a presença da arte da América Latina nas Bienais de São Paulo, acontece a primeira e única edição da Bienal Latino-Americana, incentivada e dirigida por Amaral em colaboração com o crítico mexicano Juan Acha.[175].

Os exemplos de Ivo Mesquita e de Aracy Amaral são apenas dois dentro do universo de personalidades – como artistas, curadores, pesquisadores – que tiveram sua trajetória marcada pela Bienal de São Paulo fazendo com que, posteriormente, se destacassem tanto fora quanto dentro do próprio evento. O que pode se identificar, é que principalmente em suas três primeiras décadas de existência, o evento que, segundo Lourival Gomes Machado no texto do catálogo da 1ª edição, deveria colocar o Brasil em vivo contato com a arte internacional para que a cidade de São Paulo conquistasse a posição de centro artístico mundial, acabou abrindo portas para a formação dos agentes e produtores do campo da arte que colaborariam a elevar o país a um expoente relevante na produção crítica e artística mundial.

•

Também foi identificado que, desde o início da denominada "Era dos Curadores" e da consequente libertação das divisões espaciais determinadas

[175] Outro caso interessante é o da argentina radicada no Brasil Carla Zaccagnini, que participou como artista convidada na 28ª edição da Bienal, porém, sua história com este evento remonta a um outro passado, pois a artista já havia sido curadora assistente da 24ª edição em 1998, e atualmente integra a equipe curatorial convidada pela 34ª edição, de 2021. Caso similar ao de Zaccagnini é o do arquiteto e curador Paulo Myada, que foi assistente curatorial da 29ª Bienal de São Paulo e hoje assina a curadoria adjunta da 34ª edição.

pelas Representações Nacionais, a Bienal carrega uma tradição sobre a formação de funcionários, desta vez relacionada à sua arquitetura, expografia e montagem propriamente dita.

Ao realizar este estudo, notou-se a recorrência de alguns nomes nas fichas técnicas dos projetos expositivos das Bienais. O arquiteto Felippe Crescenti, por exemplo, fez seu primeiro projeto para o evento na 18ª edição (1985) e retornou a assumir as autorias na 21ª (1991) e 28ª (2008) – sendo estas duas últimas em colaboração com o arquiteto Pedro Mendes da Rocha.

Continuando, identificou-se que o arquiteto Jorge Carvajal assinou os projetos das 16ª e 17ª edições, aquelas curadas pelo professor Zanini, e o arquiteto Haron Cohen, foi o responsável pelo projeto das 18ª e 19ª edições curadas por Sheila Leirner. Já Paulo Mendes da Rocha assina os projetos expográficos da 23ª. e 24ª. edições. A arquiteta Marta Bogéa, já citada, responde pela expografia das 27ª e 29ª edições e o escritório do arquiteto Álvaro Razuk ficou responsável pelos projetos das 32ª e 33ª edições[176].

Pode-se perceber que existe uma proximidade entre as equipes de arquitetos que assinavam as expografias ao longo das Bienais. Em comum, notou-se que uma parte significativa das equipes realizaram sua formação ou possuíam ligações com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), o que indica o reconhecimento de uma preeminência de arquitetos formados nessa escola nas expografias nas Bienais de São Paulo[177].

•

As ligações entre o *staff* das edições das Bienais de São Paulo e a prática de se vincularem posteriormente à instituição como pesquisadores e/ou

[176] Outros nomes recorrentes foram os de Martín Corullón (que foi arquiteto assistente nas 23ª e 24ª Bienais e arquiteto responsável na 30ª), de Pedro Mendes da Rocha (assistente de Crescentti na 21ª edição e arquiteto da 28ª) e ainda, a arquiteta Ana Helena Villela, já citada, que havia sido assistente nos projetos das 27ª e 28ª edições, também fez parte da equipe do projeto expográfico das 30ª e 34ª.

[177] A segunda maior presença na ficha de assinaturas das expografias das Bienais são de arquitetos formados pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, devendo-se notar também que estes em sua grande maioria, continuaram seus estudos em pós-graduação feitos também na FAU-USP. As poucas reais exceções recentes foram da expografia da 22ª Bienal, coordenada pelo arquiteto carioca Ronald Cavaliere e a da 31ª Bienal, que ficou à cargo do israelense Oren Sagiv.

curadores – ou mesmo o fato de arquitetos assistentes assumirem expografias posteriores – pode ser compreendida se recordarmos do caráter de formação que a Bienal buscou afirmar e reproduzir desde a sua primeira edição. Essa rede de relações construída demonstra o compromisso da Fundação com a formação de seus colaboradores.

Por outro lado, pode-se imaginar que, como qualquer construção de afinidades, essa rotina possa correr o risco de tornar-se hermética. Dado que, nesse processo, relações de apadrinhamento e continuidade podem prejudicar a pluralização e atualização dos projetos das Bienais. O modelo atual com as curadorias coletivas parece buscar uma democratização nesse aspecto, com maior representatividade e atuação de profissionais de outras partes do Brasil – e do mundo. Por outro lado, essa diversidade ainda não parece ser encontrada em outros níveis de atuação (talvez menos visados pela mídia do que a curadoria) como, por exemplo, a expografia.

3.4.b. As mecânicas do espaço.

Desde 1957 o então Pavilhão das Indústrias – hoje Pavilhão Ciccillo Matarazzo – é a sede da Fundação Bienal de São Paulo. Ao longo das edições, o edifício foi abrigo, suporte e palco de variadas obras: pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, instalações, performances, intervenções etc. O potencial adaptativo da arquitetura do Pavilhão já foi apresentado aqui. Neste tópico, serão analisados:

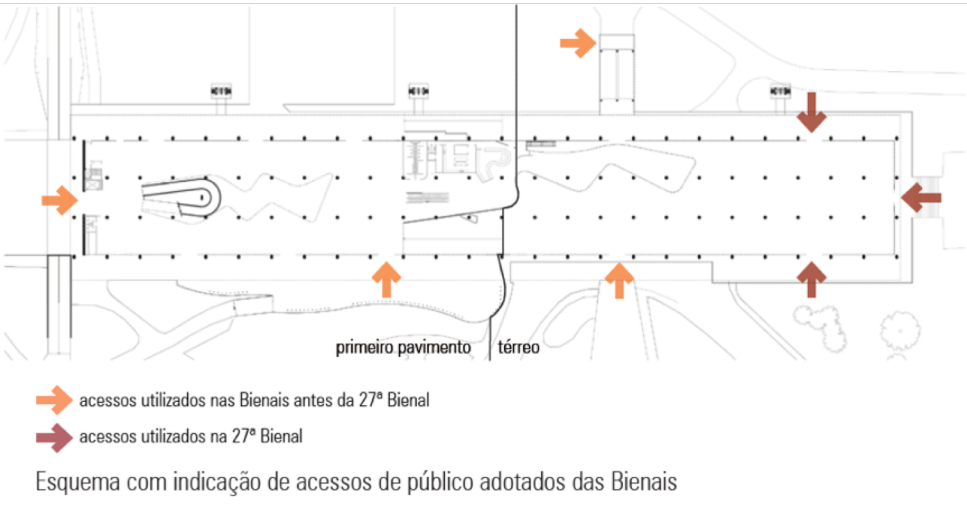
1. Como as obras de arte, ao longo do tempo, se apropriaram do edifício a ponto de produzirem práticas sucessivas em determinados espaços – como o Grande Vão e obras nas fachadas e áreas externas; e

2. De que forma os projetos expográficos e as escolhas arquitetônicas como os acessos e uso de painéis foram determinantes para realizar mudanças na qualidade do percurso e na percepção do visitante.

Assim, poderá ser comprovado que as mecânicas das Bienais de São Paulo não aparecem apenas em sua estrutura institucional ou política, mas também em sua espacialidade como exposição.

§ Acessos

Como já apontado, o projeto original de Oscar Niemeyer para o Pavilhão previa um pavimento térreo completamente livre de vedações, em contato direto com o Parque Ibirapuera como se fosse uma espécie de praça coberta. Mesmo com a execução do projeto modificada, o edifício conta com quatorze portas no térreo e no primeiro pavimento que se abrem para o Parque[178]. Essa característica permitiu que inúmeras formas de acessos, fluxos e percursos fossem explorados ao longo das edições das bienais. Segundo levantamento realizado por Anna Helena Vilella, as diferentes possibilidades de acesso e circulação que haviam sido exploradas até a 27ª edição da Bienal de São Paulo haviam sido: acesso pela marquise; pela praça das bandeiras (Primeiro Pavimento); pela fachada oeste (frente para avenida Pedro Álvares Cabral); fachada leste e também pela rampa externa, proporcionando uma entrada pelo Terceiro Pavimento (VILELLA, 2019, p.65).



Planta baixa esquematizada com os diferentes acessos utilizados pela Bienal de São Paulo ao longo dos anos. Reprodução: Dissertação de Anna Helena Vilella.

[178] Seis portas em cada fachadas norte e sul e uma porta em cada cabeceira (leste e oeste). Há ainda a possibilidade de acesso direto aos pavimentos superiores pela rampa externa. (VILELLA, 2019, p.137).

A arquiteta Marta Bogéa, responsável pelo projeto expográfico da 27ª edição opina sobre os diferentes acessos utilizados nas Bienais até a sua 26ª edição, apontando os motivos pelos quais modificou o acesso para a fachada oeste do Pavilhão quando o mais comum nas edições anteriores era a entrada pela marquise no Primeiro Pavimento:

> Entrar de lado, pela marquise, acaba por criar uma situação de um espaço fronteiriço, porque, quando você entra pela marquise, antes de tudo, você tem que definir se quer ir para esquerda ou direita, e isso acaba por criar um núcleo separado, num dos espaços mais exuberantes do pavilhão, que tem pé direito mais alto, com sete metros e meio. Além de ser justamente a parte em que o pavilhão tem mais contato com o parque, no piso térreo.[179]

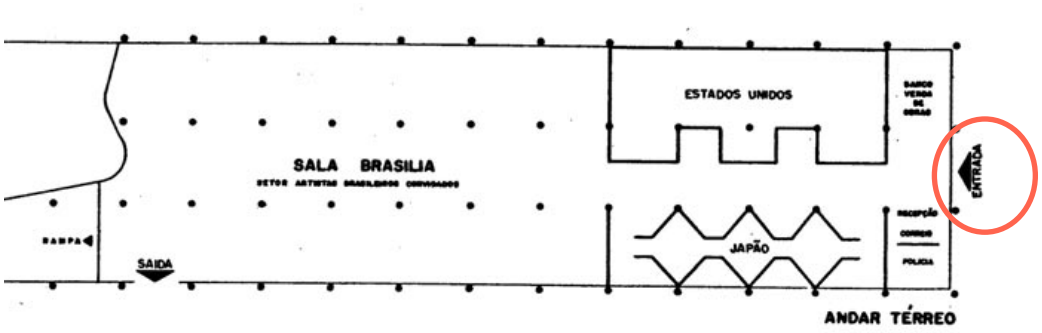
Como apontado, até a 27ª edição, a maioria dos percursos das Bienais anteriores contava com a característica descrita por Bogéa: o fluxo no edifício era dividido, e o percurso a ser tomado pelo visitante partia de uma decisão que resultava num parcelamento da apreensão do edifício e da exposição.

Em seu trabalho, a pesquisadora Anna Helena Vilella apresentou a 27ª Bienal como a primeira a conceber um projeto que concedia um acesso pela fachada oeste do Pavilhão. Porém, ao analisar os projetos expográficos das edições anteriores, esta pesquisa percebeu que, na verdade, a 13ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 1975, possuía indicação em sua planta baixa com acesso naquele mesmo local.

Em meio a um contexto de turbulências administrativas e institucionais ocasionadas pela possível saída de Ciccillo da presidência da Fundação, a 13ª edição apresentou ao público uma experiência ainda pouco vivenciada no campo da arte brasileiro. A expressão artística da vídeo-arte, trazida em peso pelas delegações norte-americana e japonesa repercutiu os ainda novos aparatos tecnológicos e experiências visuais que se infiltravam no mundo da arte naquele período.

---

179 BOGÉA, Marta. Entrevista: *O território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio. Uol entretenimento.* Disponível em: http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ ult4026u8.jhtm . Acesso em: março de 2021.



Planta do pavimento térreo do projeto para a 13ª Bienal de São Paulo (1975).
Fonte: Bienal de São Paulo.

O catálogo da mostra declara o arquiteto Laonte Klawa como o responsável pelo chamado "Projeto de montagem" da exposição – lembrando que o termo expografia só viria começar a ser difundido e utilizado décadas depois. O que se nota na planta-baixa do Pavimento Térreo, é que a entrada, além de estar indicada na fachada oeste, é também a área que antecede às duas principais salas que marcariam aquela edição (Japão e Estados Unidos).

De qualquer forma, fica evidente que a 28ª Bienal de São Paulo bebeu da fonte apresentada pela edição imediatamente anterior para a elaboração do conceito da Praça no Pavimento Térreo. O acesso pelo piso inferior foi defendido na 28ª edição pelos curadores como um resgate à ideia original de Oscar Niemeyer – embora fosse, na verdade, uma reverberação da expografia proposta por Bogéa na edição anterior – e também pela vontade de integração da exposição com o Parque.

Importante apontar como a decisão da mudança do acesso para a fachada oeste era bastante recente, quando comparada aos outros acessos que se deram ao longo de toda a história da Bienal. Ou seja, houve uma descontinuação das práticas que estavam sendo habitualmente aplicadas quanto ao acesso à exposição. A escolha de permanecer com o acesso proposto para a mostra de 2006 pode ser interpretado como parte das suspensões às mecânicas das bienais sugeridas pelos curadores da 28ª Bienal em seu projeto.

§ O grande vão e outras intervenções

Um vão central de 15 metros de pé direito, desenhado em curvas sinuosas, atravessa os três pavimentos do Pavilhão da Bienal, delimitado pelas rampas do primeiro piso e pelos guardas corpos do segundo e terceiro. Este é o popularmente conhecido "Grande vão" da Bienal de São Paulo.

Esse lugar privilegiado, marcado por sua verticalidade, já abrigou e também foi ocupado por inúmeras obras de artistas que visualizam a potência que aquele espaço oferece. As obras dispostas no vão podem ser vistas e interpretadas de diferentes pontos de vista, pois sua escala permite esse atravessamento do olhar em diferentes perspectivas. O grande vão já foi palco de instalações, performances e obras criadas por um ou mais artistas. Uma seleção de fotografias publicada no site da Fundação Bienal em 2012 mostra como esse espaço foi ocupado desde a 16ª Bienal, em 1981.

Esse recorte temporal escolhido pela publicação da Fundação ocorre quando tanto os artistas quanto os curadores começaram a ter maior autonomia nas decisões das Bienais. Dispondo de seu aspecto de verticalidade ou de sua centralidade como partido para a elaboração ou acomodação de obras naquele espaço.

Por sua característica diferenciada do restante do Pavilhão, é compreensível concluir que o grande vão sempre foi um lugar valorizado na elaboração das expografias durante toda a história das Bienais de São Paulo. Porém, foi a partir da "Era dos Curadores" que se nota um tratamento frequente nesse espaço para experimentações no campo da arte que se relacionam com sua desmaterialização e ruptura do suporte.

Pode-se entender então, que o grande vão sempre existiu numa condição de destaque e potência na arquitetura do Pavilhão. Porém, foi a difusão da arte contemporânea que resultou na ativação daquele espaço de forma mais frequente e pontual. Um movimento justificável, pois foi onde a produção artística começava a influenciar e explorar o modo como o espaço expositivo podia ser visto e utilizado por seus visitantes.

Outro ponto importante no que diz respeito ao grande vão da Bienal, é que ele se tornou, para além de um espaço para a realização e posicionamento de obras de arte em destaque, também uma marca espacial da Bienal de São Paulo. Desde meados dos anos 1980, os visitantes chegam à Bienal com uma expectativa de qual obra estará naquele espaço, ou como ele será utilizado naquela edição.

Assim, ao longo dos anos, o espaço arquitetônico do grande vão acabou por representar uma nova camada simbólica para a exposição. Sendo um espaço que carrega significado e expectativa aos seus visitantes e também à história da Bienal de São Paulo.



O grande vão na 16ª Bienal (obras do Núcleo I à esquerda) Autor não identificado. Fonte: Bienal de São Paulo



[acima] O grande vão na 18ª Bienal ("Seven chattering men e Flying figure" performance de Jonathan Borofsky à direita). Comparando com a fotografia anterior da 16ª edição, percebe-se que o Grande Vão aparece em ambas como um espaço significativo e importante da mostra. Sendo a característica de centralidade e encontro assumida mais fortemente na 18ª em 1985.





[abaixo] O grande vão utilizado em valoração de seu aspecto de verticalidade respectivamente nas 19ª e 23ª Bienais de São Paulo (da esquerda para a direita: obra de Tunga em 1987, Anish Kapoor e Tomie Otake em 1996). Fonte: Bienal de São Paulo

A fachada do Pavilhão da Bienal também foi um elemento arquitetônico que recebeu uma série de intervenções artísticas ao longo das edições, levantando novas possibilidades para determinadas obras produzidas especificamente para aquele lugar, tornando diferente a experiência do visitante no evento e no seu entorno.

Na 24ª Bienal de São Paulo, a artista e professora gaúcha radicada em São Paulo, Regina Silveira realizou a intervenção *Tropel*, que apresentava imagens de pegadas de animais que, distorcidas pela angulação em projeção, pareciam escapar das janelas da fachada e adentrar na paisagem do Parque do Ibirapuera.

Na edição seguinte, a paulistana Carmela Gross instalou um grande letreiro luminoso formando a palavra *Hotel* numa das fachadas do edifício, chamando a atenção de quem passava pelo Parque, mas também em escala suficientemente grande para ser visto em distâncias ainda maiores, se relacionando com a cidade de São Paulo. Com essa alusão, a artista buscou levantar questionamentos quanto ao caráter efêmero e transitório da Bienal, como de um hotel, e o seu sentido no circuito da arte contemporânea.

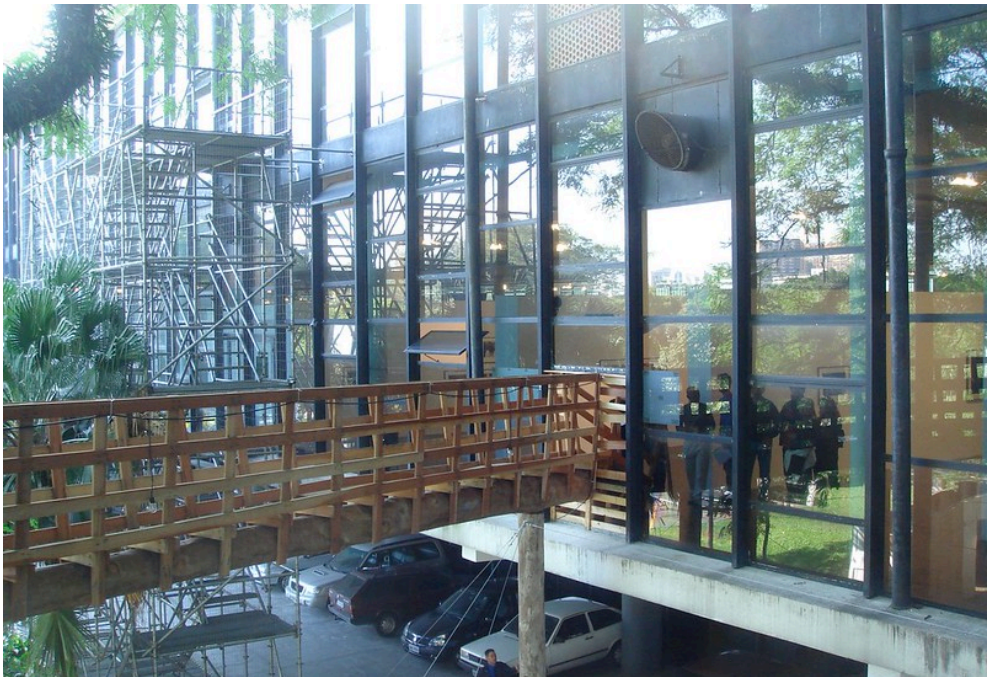
Já em 2006, na 27ª Bienal, foi o artista paulistano Marcelo Cidade que inseriu sua intervenção *Escada Parasita* na fachada do acesso oeste da edição, que, sem acesso externo ou interno e sem ligar a quaisquer pisos, "fazia uma alusão à desfuncionalização da arquitetura"[180]. Também na mesma edição o coletivo japonês Atelier Bow Wow apresentou *Monkey Way*, uma estrutura de passarela de madeira que partia de uma das esquadrias do pano de vidro do Pavilhão da Bienal "e convida o público para um passeio entre a copa das árvores do Parque do Ibirapuera"[181].

Por fim, não se pode deixar de lembrar que a edição de 2008 também apresentou uma obra-intervenção na fachada do Pavilhão, já apresentada no segundo capítulo, os escorregadores *Valerio Sisters* do artista Carsten Holler.

---

[180] *Faces da mesma fachada.* Disponível em: http://www.bienal.org.br/post/330 Acesso em: outubro de 2021.
[181] *Bienal "sai" do Pavilhão em instalações no parque e pela cidade.* Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/ultnot/2006/10/04/ult3898u47.jhtm Acesso em: outubro de 2021.





[acima] *Tropel* de Regina Silveira na 24ª Bienal de São Paulo. Fonte: Bienal de São Paulo.

[abaixo] *Monkey Way* do Atelier Bow Wow na 27ª Bienal de São Paulo. Fonte: Bienal de São Paulo.





[acima] Vista da obra *Hotel* de Carmela Gross na 25ª Bienal. Fonte: Bienal de São Paulo.

[abaixo] *Escada Parasita* de Marcelo Cidade na 27ª Bienal de São Paulo. Fonte: Bienal de São Paulo.

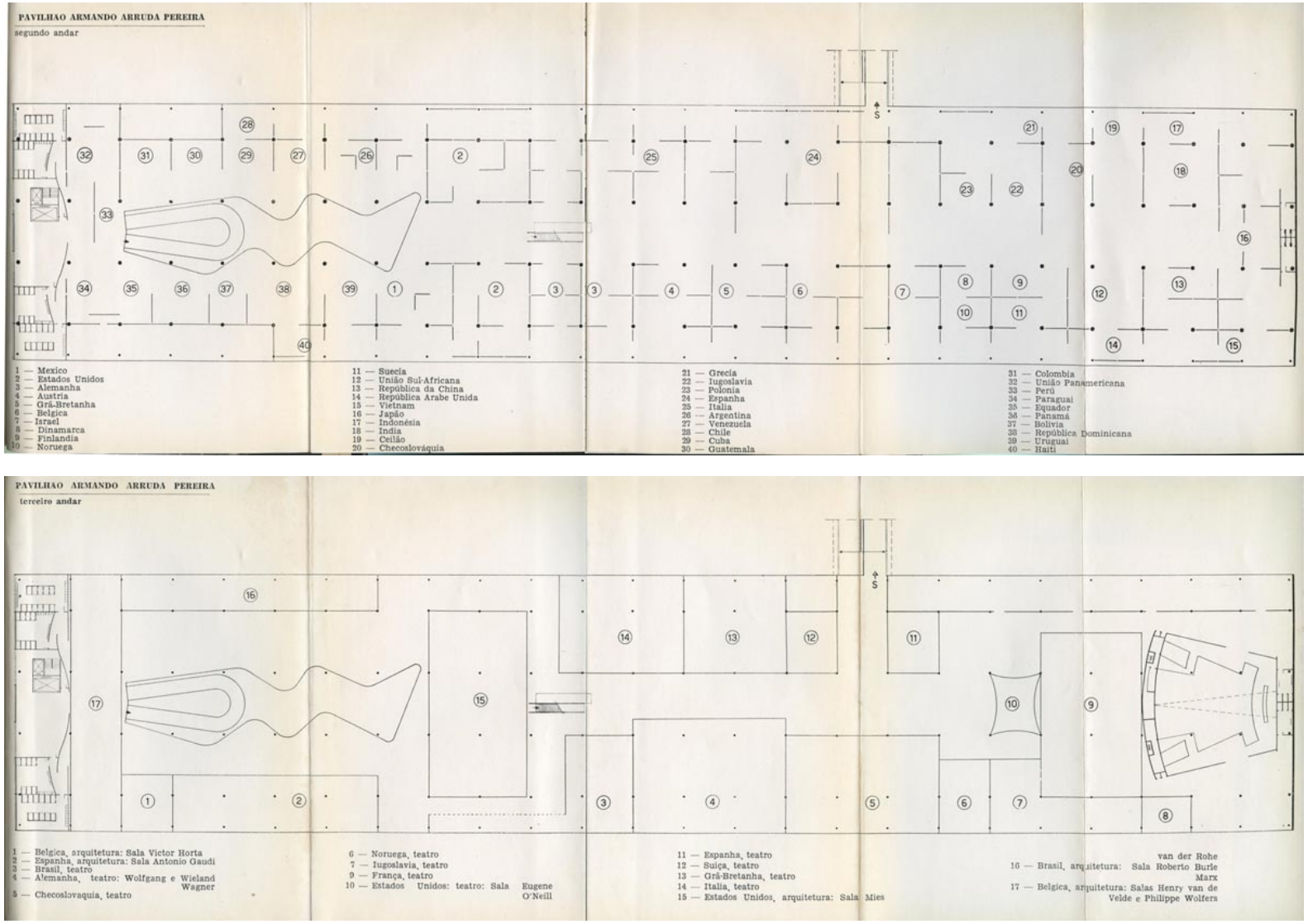
§ Expografias

Para melhor adequar o conjunto desta pesquisa, optou-se por iniciar a análise da disposição dos espaços e dos projetos expográficos das Bienais a partir de sua 4ª edição, em 1957, por ser a primeira realizada no então Pavilhão das Indústrias, casa da Bienal até hoje. Este item pretende identificar pontos e características-chave ao longo da história da expografia das Bienais que modificaram o modo como o visitante percebia o percurso na exposição.

Numa primeira visualização das plantas baixas dos projetos, percebe-se de imediato duas tipologias de desenho dos painéis expográficos que chamam a atenção por sua repetição ao longo de praticamente todas as edições, assumindo por vezes apenas algumas pequenas variações:

1. Por salas: indicando um tipo de experiência do visitante que se vê convidado a entrar em um recinto onde, em teoria, deve apreciar as obras ali dispostas e as relações que tecem entre si. Após esse momento, o visitante realiza a ação de se retirar daquele espaço e se deslocar a outro, e assim por diante. Nesse modelo, as possibilidades de assimilações e trocas entre as obras são muito mais controladas.
2. Por camadas: a disposição em camadas organiza os painéis expositivos quase sempre de forma paralela ou perpendicular, de forma que não realizassem fechamentos totais que remetessem a um espaço fechado. Esse modelo indica uma experiência em que o visitante percorre as camadas em ziguezague ou em linha reta, assimilando de forma contínua e linear as obras exibidas ao longo de um percurso previamente determinado. Essa disposição pode apresentar uma pretensão de direcionamento da trajetória e leitura do visitante, porém seu maior nível de transparência diminui o controle e permite que interferências entre as obras sejam percebidas mais facilmente.

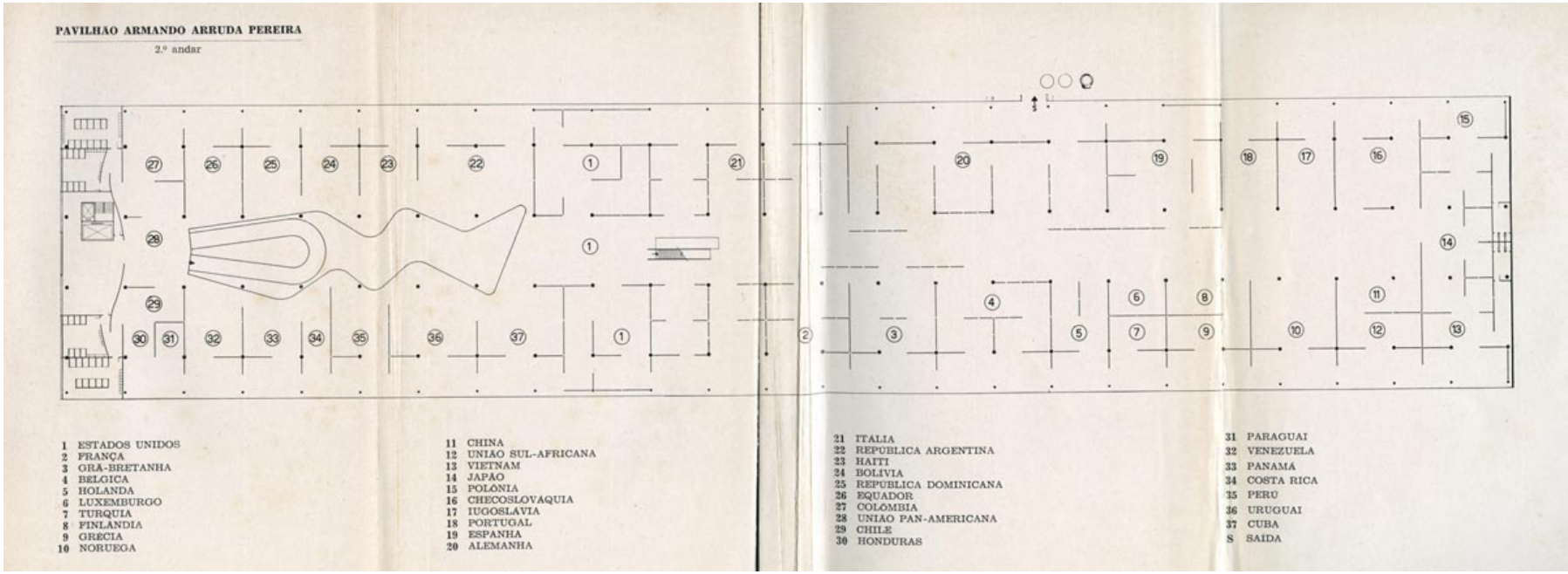
Algumas vezes uma mesma edição se utiliza desses dois modelos. Por exemplo, a 5ª Bienal de São Paulo utilizou painéis em camadas ao longo de todo o Térreo, Primeiro e Segundo Pavimento, mas no Terceiro apresentou suas salas especiais em recintos fechados.



Plantas baixas do projeto expográfico da 5ª Bienal de São Paulo (1959).
Fonte: Bienal de São Paulo

Outro aspecto interessante notado pela pesquisa foi que, ainda no período da divisão por Representações Nacionais, as dimensões das salas ou dos espaços destinados a determinados países pareciam corresponder à sua influência e importância artística, reproduzindo espacialmente a hegemonia das potências mundiais e suas relações de poder num mundo da arte cada vez mais globalizado e monetizado.

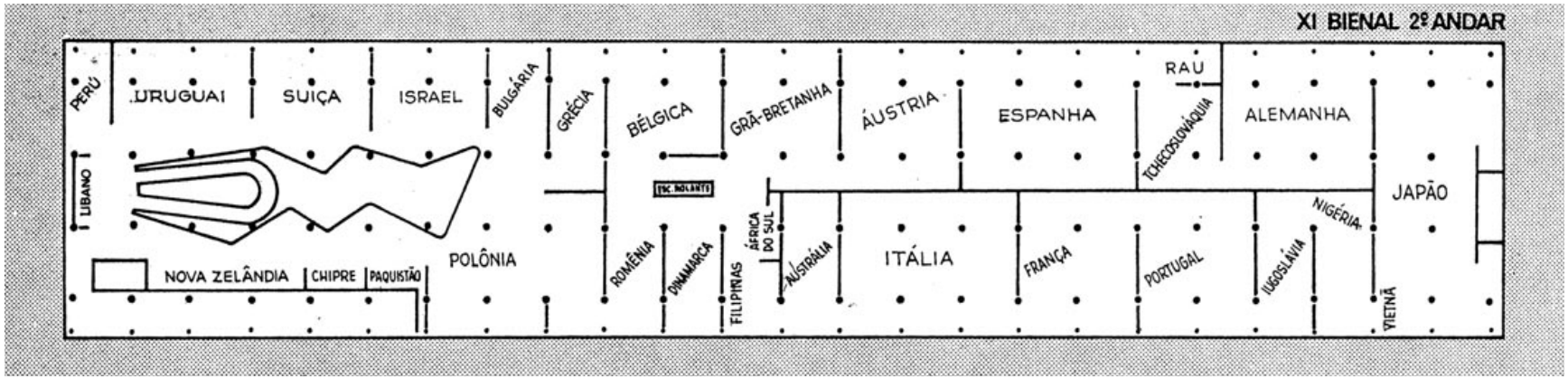
Também é expressivo que, na maioria dos casos, as salas dos países de maior influência se encontravam na metade do percurso do Segundo Pavimento, o único que permitia a visão e apreciação completa de toda a arquitetura do edifício. Essa disposição também foi percebida na 4ª Bienal de São Paulo (1957), onde o espaço destinado às salas de 6 países (Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Bélgica, Alemanha e Itália), tomam praticamente a mesma área de 16 outros menos influentes (identificados à esquerda na planta-baixa, entre os números 22 a 37).

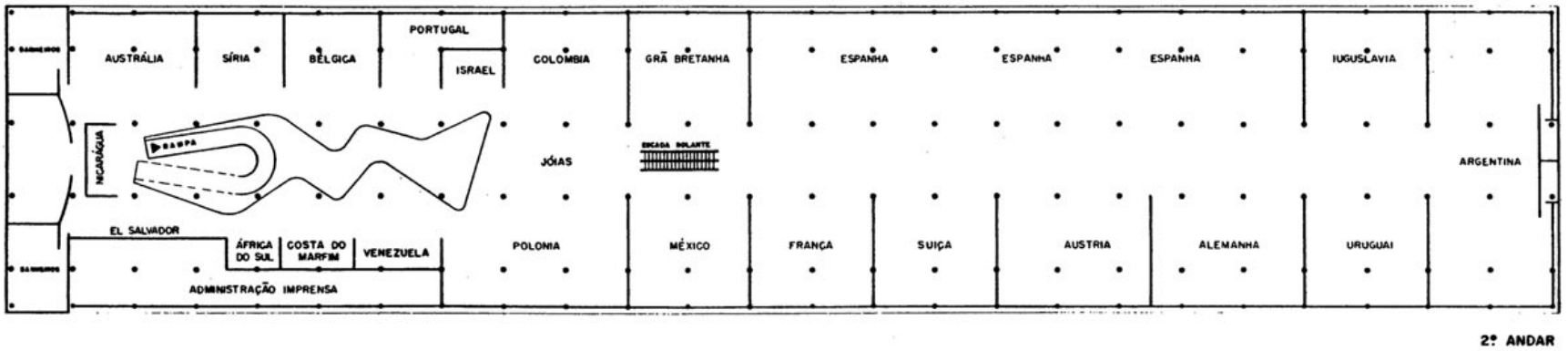


Planta Baixa do projeto expográfico do Segundo Pavimento da 4ª Bienal de São Paulo (1957).
Fonte: Bienal de São Paulo.

Ainda sobre a ocupação do Segundo Pavimento e suas ligações entre espacialidade, influência e poder dos países participantes da Bienal de São Paulo, pode-se identificar uma recorrente forma de ocupação que adéqua as salas dos países julgados de "menor importância" nas laterais adjacentes ao grande vão, espaços que, por conta da abertura da laje, possuem largura mais estreita que remetem a um corredor de passagem. Por outro lado, as potências hegemônicas aparecem mais frequentemente expostas logo adiante do vão, com todo o espaço da largura do edifício à disposição de suas salas. Este fato pode ser observado tanto no exemplo anterior, como nas plantas-baixas das 11ª e 13ª edições.[182]

[182] A identificação, mesmo que inicial, dessas relações entre o espaço arquitetônico das salas das Bienais de São Paulo e o poder que exerciam as nações que ali participavam se mostrou um tema com grande potencial de interesse nos estudos das relações entre a arte, história e política brasileiras, assunto que, sem dúvida, merece uma pesquisa mais aprofundada e detalhada a qual a autora pretende desenvolver posteriormente.





Planta Baixa do Segundo Pavimento do projeto expográfico da 11ª Bienal de São Paulo (1971). Fonte: Bienal de São Paulo
Abaixo, Planta Baixa do Segundo Pavimento do projeto expográfico da 13ª Bienal de São Paulo (1975). Fonte: Bienal de São Paulo

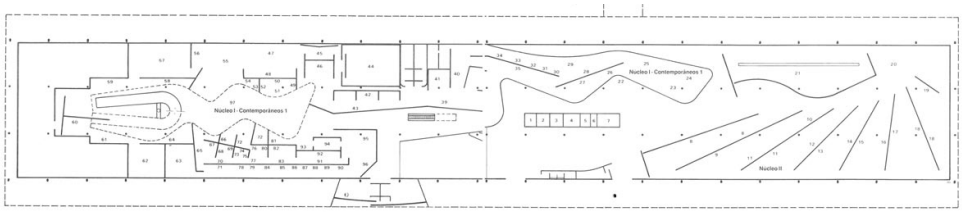
Já o projeto da 16ª edição da Bienal de São Paulo – com curadoria do professor Walter Zanini – chama atenção pela abundância de painéis que pareciam poluir a visão. Essa impressão é reflexo da grande quantidade de artistas e obras exibidas naquela edição e da forma como os projetistas tiveram que lidar com a nova forma de distribuição no espaço, sem a tradicional subdivisão por países.

Porém, é na planta-baixa da 18ª edição que se nota uma primeira mudança visualmente radical na forma de elaboração de um projeto para a Bienal. Como apontado anteriormente, a expografia elaborada para a Bienal da Grande Tela teve grande diálogo com as concepções desenvolvidas pela curadora Sheila Leirner, que trabalhou conjuntamente com o arquiteto responsável Haron Cohen, e buscou trabalhar e reproduzir espacialmente os conceitos da curadoria. A quebra do paralelismo ortogonal dos painéis expositivos pode ser percebida logo na planta do Pavimento Térreo, em que se percebe, pela primeira vez, uma distribuição radial dos mesmos, fator em destaque quando em contraste com o rígido ritmo da malha de pilotis do Pavilhão.

Para além da forma como os painéis eram dispostos, as expografias das Bienais realizadas nas décadas de 1980 e 1990 podem ser interpretadas como reflexo direto do volume de conteúdo que precisava ser exibido. No período entre as 16ª e 24ª Bienais, a média de trabalhos por edição ficou em torno de 1300[183], quando a 15ª havia apresentado um total de apenas 302 obras. Essa proliferação fecunda de obras de arte, principalmente a partir da década de 1990, coincide com o processo de globalização e disseminação das novas tecnologias de comunicação e com aquele período que pode se entender como o início enérgico da proliferação dos eventos sazonais de arte contemporânea ao redor de todo o mundo[184]. Por consequência dessa realidade, as trocas e diálogos entre os países, curadores e artistas abrangiam territórios cada vez mais extensivos. No

[183] Com destaque para a 20ª (1989) que, de forma ainda mais discrepante, recebeu 1.824 obras.
[184] Segundo Spricigo (2011) a década de 1990 recebeu uma proliferação inédita do número de exposições bienais ao redor do mundo, o que chama de "efeito Bienal". Por volta de cem novas bienais surgiram ao longo da década, prevalecendo a visão de que, em sua maioria, se instalavam em regiões e países emergentes na geopolítica do mundo globalizado.

que se dizia respeito ao espaço do Pavilhão da Bienal, parecia haver uma sede pela exibição dessas produções antes consideradas inacessíveis, e o excesso de divisórias e painéis tornou-se inevitável.



Planta Baixa do projeto expográfico do Térreo e Primeiro Pavimento da 18ª Bienal de São Paulo (1985). Fonte: Bienal de São Paulo.

Porém, quebrando essa continuidade, nota-se um respiro no volume de traços, painéis e salas ao se analisar o projeto expográfico da 25ª edição (2002), que reduziu pela metade o número de obras apresentadas para 546 ao total. Essa nova escala e volume de obras resultava numa maior fluidez e permeabilidade do visitante ao caminhar pelos pavimentos, que voltava a possuir os espaços de respiro e de pausa que haviam sido praticamente extintos nas últimas edições. Essa média de trabalhos permaneceu nas edições seguintes – 400 obras na 26ª (2004) e 645 obras na 27ª (2006) – até o drástico ato da 28ª edição, de 2008, que exibiu apenas 41 artistas totalizando 54 obras, num projeto que se permitiu livre de painéis, salas, ou quaisquer outras estruturas expositivas tradicionais.

•

Como já apontado, o sistema expositivo tradicional que demandava uma apreciação passiva do espectador começou a entrar em crise nas décadas de 1960 e 1970. Nesse momento ocorrem grandes contestações dos paradigmas modernistas como as noções de autonomia da obra, e é o momento em que a produção contemporânea passou a se preocupar em integrar aspectos como arte e vida, rompimento da passividade do espectador e diluição da noção de autoria, circulação e comercialização da arte. Também é nesse período em que, decorrente dessas práticas, ocorre uma das transformações mais potentes da história da arte e do espaço expositivo: a libertação do modelo do cubo branco,

abrindo espaço para as novas práticas artísticas contemporâneas acontecerem de outras formas no tempo e no espaço.

Porém, como apontado no início do primeiro capítulo, deve-se manter a noção de que o espaço expositivo do Pavilhão da Bienal não pode ser interpretado nem comparado ao modelo do cubo branco, visto que seu projeto inevitavelmente "insere" o exterior do Parque Ibirapuera para dentro de seu espaço arquitetônico. Por isso, mesmo estando dentro do edifício, estamos em direto contato também com o que está do lado de fora. Esta é, como anteriormente apontado, uma das maiores problemáticas espaciais que a Bienal possui com seu espaço expositivo.

Ao longo de sua história, o que se nota é um esforço entre muitos arquitetos que realizaram o projeto expográfico das edições da Bienal para criar espécies de simulacros do cubo branco, por meio da adição de painéis, paredes falsas e criação de salas fechadas. Ao reduzir a escala, criando novos espaços, essa prática pretendia aproximar a experiência da obra com o visitante, agindo como tática para diminuir as interferências e ruídos do original projeto de espaço translúcido idealizado por Oscar Niemeyer.

Assim, o que se percebe foi uma "necessidade" da maior parte das expografias das edições da Bienal, para se adequar ao padrão expositivo do cubo branco, fugindo da realidade arquitetônica do edifício que a abriga. E isso pode apontar para uma incompatibilidade desse edifício receber exposições desse tipo.

Segundo Brian O'Doherty, os museus de arte moderna apresentam "algo da santidade da Igreja, da formalidade de um tribunal, da mística de um laboratório experimental se mesclam a um design chique para produzir uma câmara de estética única" (O'DOHERTY, 2002, p.4). Criam, assim, um ambiente planejado de modo a não interferir nas características formais dos trabalhos nele expostos, propondo uma relação contemplativa por parte do espectador. E, como sabemos, essas não são as características do edifício concebido por Niemeyer.

Assim, o que se deve ter em mente neste momento é que, historicamente, como herança de seu passado como um setor do Museu de Arte Moderna, a Bienal de São Paulo, por muito tempo, reproduziu — mesmo que de maneira contraditória, negando o espaço que habita e fabricando outros ambientes — o modelo de sua raiz modernista, o cubo branco, e os modos de fruição de uma exposição que nele aconteciam e se repetiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

NOTAS SOBRE A 28ª BIENAL DE SÃO PAULO, 14 ANOS DEPOIS.

4.1. A exposição como dispositivo

Até o momento esta Dissertação realizou uma análise panorâmica de todas as camadas do projeto curatorial da 28ª Bienal de São Paulo, identificando suas nuances e relações entre o seu projeto e obras com o espaço expositivo. Também realizou um retrospecto histórico para compreender e explicitar de onde partiram suas intenções. Neste último capítulo, pretende-se lançar um último questionamento:

Afinal, o que a 28ª suspendeu?

Antes analisar se e quais objetivos foram alcançados pela mostra, é necessário identificar qual papel ela assume na História das Exposições. Para tanto, tomou-se primeiramente a noção desenvolvida pela professora Ana Maria Albani (2012), que aponta que uma exposição de artes visuais funcionaria como um instrumento de poder em forma de dispositivo na realidade contemporânea. Segundo a autora, a exposição "desempenha um papel central no campo das artes visuais, configurando-se como uma espécie de moldura (...) que afeta de forma significativa o modo de visualizar e pensar a arte". Dessa forma, a autora aponta que até mesmo a narrativa apresentada pela Historia da Arte "é devedora ou está intrinsecamente articulada ao que se apresenta através das exposições (...)"[185].

Resultado da noção apresentada por Albani, e partindo da noção de dispositivo elaborada por Agamben (2009)[186], o pesquisador Igor Simões (2015) lança mão da ideia da exposição como um evento no campo das artes visuais que pode ser interpretado como um dispositivo de montagem da história da arte contemporânea. A importância da exposição como o lugar de escrita dessa história é defendida pelo autor à medida que explicita a diferenciação das

[185] Carvalho, Ana Maria Albani de. (2012). A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *Museologia &Amp; Interdisciplinaridade*, *1*(2), 47.
[186] Filósofo italiano que, resgatando o uso do termo "dispositivo" na obra de Foucault, propõe uma definição de dispositivo que, de maneira geral, poderia ser e atuar como "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (AGAMBEN, 2009, p.39).

relações entre os trabalhos artísticos e a as relações dos mesmos com o espaço expositivo ao longo da história.

O final do século XVIII e início do século XIX , momento histórico que marca os primórdios dos museus e das primeiras exposições de arte públicas, se caracteriza como um momento em que as obras de arte se encontravam delimitadas por suas molduras ou pelo fato de estarem sobre pedestais – referentes às tipologias tradicionais da pintura e da escultura – fazendo com que o seu modelo de exposição seguisse uma morfologia que se assemelhasse aos salões parisienses ou à decoração de interiores privados. Já no modernismo, constrói-se uma "neutralidade" ideal do espaço em que a obra é inserida, tática que se consolida progressivamente, replicada até os dias atuais.

Nesses dois períodos, com evidentes características distintas, havia em comum o entendimento da obra de arte como protagonista da experiência expositiva, com foco na sua materialidade, esta que representava e carregava todos os significados e camadas possíveis de serem interpretados.

Por sua vez, Simões afirma que, no século XXI, o mais adequado é pensar os trabalhos artísticos não tão somente a partir de sua materialidade, mas também do ponto de vista das exposições nas quais se apresentam, e das relações que estabelecem com o local e com as outras obras naquele momento específico.

O autor também afirma que as influências relacionadas às tomadas de decisão na escrita da história da arte atual "são mais identificáveis nas relações propostas pelas exposições do que nas reiteradas associações entre artista e obra e suas interdependências (...) de maneira isolada.". Consequentemente, os sentidos dos trabalhos deixam de ser fixos, "e se movem a cada vez que as produções artísticas são reatualizadas em exposições e nos discursos que fundam." (SIMÕES, p.5).

Assim, nos amparando na ideia de montagem também apresentada por Simões[187], ela seria, então, o conjunto das obras artísticas escolhidas pela

[187] Neste artigo Simões buscou apresentar uma noção de que a história da arte se articula de forma análoga a uma montagem fílmica, onde o historiador da arte agiria como um montador que articula agentes e objetos dando validade a determinados discursos da mesma forma que o montador fílmico parte de um conjunto

curadoria, uma vez organizadas e exibidas no espaço do Pavilhão da Bienal, o registro final da mensagem que a 28ª edição deixaria escrita na história da arte brasileira. Ainda para o autor:

> uma exposição de caráter temporário pode ser pensada em sua complexidade como dispositivo para uma escrita da arte – uma escrita que coloca sob o prisma da história uma série de fazeres, posicionamentos e proposições que ganham visibilidade a partir de sua apresentação no interior de um discurso curatorial e expositivo que vai desde a seleção dos curadores, a relação entre artistas, organizadores e coordenadores da mostra, interesses de mercado e os lugares ocupados pelos trabalhos no espaço físico onde a mostra acontece (...) (SIMÕES, 2015, p.11).

No caso de uma exposição da importância da Bienal de São Paulo, entende-se que além de possuir responsabilidade na escrita da história da arte brasileira, suas edições também escreveram e ainda escrevem a respeito de sua própria história como evento e como instituição. Após a análise realizada nos capítulos anteriores, os itens a seguir buscam propor uma discussão sobre o que se pode afirmar ter sido escrito pela 28ª edição no livro da história da arte, e na história das Bienais de São Paulo.

4.2. A 28ª Bienal de São Paulo e a institucionalização da crítica institucional.

O termo crítica institucional é reivindicado por uma série de autores e sua origem dificilmente pode ser afirmada de forma definitiva sem ocorrer ao erro. Um dos momentos onde a discussão a respeito desse conceito se apresenta é no livro *Teoria da Vanguarda* (1974)[188], em que o teórico alemão Peter Bürguer elabora uma interpretação crítica às vanguardas do século XX. Dez anos depois, em 1984, o texto foi traduzido e difundido nos Estados Unidos, chegando a ser analisado por críticos como Benjamin Buchloh e Hal Foster. Finalmente, o termo que se endereçava inicialmente ao debate sobre as relações entre arte e vida proposto pelas vanguardas europeias, retorna ao debate artístico

de imagens pré-existentes e as organiza com a finalidade de construir uma determinada narrativa (SIMÕES, 2015).

188 A edição brasileira foi lançada em 2008 pela editora Cosac Naify.

contemporâneo no final da década de 1980 para determinar práticas artísticas e políticas que tinham, como objetivo, refletir sobre os mecanismos discursivos e sistêmicos das instituições de arte.

Identifica-se a presença dessa questão na 28ª Bienal de São Paulo, a partir do próprio projeto de curadora que, assumindo a crise do modelo do evento, tentou evidenciar suas debilidades, a partir da proposta de uma suspensão de seus mecanismos tradicionais, para que a Bienal se renovasse e continuasse a atuar, agora em outros moldes.

Essa "suspensão" tinha como ideia partir de uma reflexão interna da história da Bienal de São Paulo, de suas edições e decisões ao longo do tempo, utilizando a grande quantidade de material acumulado no Arquivo Wanda Svevo. Ao mesmo tempo, buscava ampliar os horizontes da mostra e integrá-la num novo contexto da arte global, pois se acreditava que o modelo das práticas da instituição estava desatualizado, dificultando suas conexões com o que era produzido e discutido no campo da arte ao redor do mundo.

No já citado encontro com o curador Ivo Mesquita, organizado pelo Grupo Fórum Permanente, o pesquisador Vinicius Spricigo comenta que a 28ª Bienal havia proposto a retirada da Bienal de São Paulo de um suposto ciclo vicioso que havia se formado nas edições anteriores, no qual cada edição deveria sempre se colocar à frente de sua antecessora em busca de novidades, ao mesmo tempo em que deveria abrir alguma polêmica para que a edição seguinte resolvesse.

Um ano antes de sua inauguração, o jornalista Fábio Cypriano descreve a proposta de Mesquita para a 28ª Bienal como "um ciclo de seminários que irá durar 40 dias, além de uma praça para concertos e performances, e um andar que se transformará em biblioteca e arquivo."[189], o que finalmente se assemelha bastante com o que foi efetivamente apresentado naquela mostra, como apresentado no primeiro capítulo. Porém, após essa descrição da ideia do

[189] CYPRIANO, Fábio. *Novo curador quer colocar Bienal em "quarentena". Folha de São Paulo*, São Paulo, 09. nov. 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911200735.htm Acesso em: 21.01.2022.

projeto inicial, Cypriano aponta que, naquele momento, os conselheiros da Fundação Bienal haviam se manifestado contra a proposta, afirmando ferir o estatuto da instituição, o qual previa em seus objetivos a realização de uma exposição de artes plásticas.

Neste momento, cabe retornar ao texto introdutório do *Guia* daquela edição, assinado pelo então Ministro da Cultura Juca Ferreira, que caracterizava como "polêmica" a escolha deliberada da curadoria de externar as dificuldades as quais a Fundação Bienal estava passando naquele período. Por certo – e como foi apresentado por essa pesquisa – a ideia da curadoria de repensar o próprio evento e seu formato poderia até não ser inédita, mas a escala e a radicalidade da ação certamente o foram.

Porém, não se pode deixar de ter em mente que essa posição assumida pelos curadores não surge repentinamente, mas foi consequência de uma série diversificada de fatores, entre eles uma crise financeira e institucional que abalava os bastidores da instituição desde sua edição anterior. Ou seja, não foi – como pode aparentar – um pensamento decorrente apenas de uma reflexão da Fundação a respeito de seu formato, mas sim o resultado de uma série de problemas acumulados que demonstraram que algo não estaria funcionando na maneira como a Bienal de São Paulo se estruturava internamente e, por consequência, se apresentando ao público.

Esta linha de construção dos fatos em torno da 28ª Bienal abre uma perspectiva que dá a entender que a então "crise do modelo" do evento apontada pelo discurso da curadoria[190] fosse, na verdade, uma "falsa crise" ou a ponta de um iceberg cuja totalidade estava submersa: a situação econômica e institucional adversa e que, finalmente – e oportunamente – era admitida e enfrentada. Com essa perspectiva em mente, pôde-se identificar ainda outras lacunas entre o

[190] Vemos esse discurso em algumas falas da curadoria, como neste exemplo: "… com o passar do tempo, o modelo revelou-se disfuncional. (...) Então, qual é o papel da Bienal de São Paulo nesse contexto saturado de informação e repetição, com instituições e modelos diversificados de exposições? O que ela pode fazer para que a arte contemporânea possa criar um circuito cultural mais ampliado?" (MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. *28ª Bienal de São Paulo: a que viemos*. Jornal 28B, São Paulo, n.1, p.5, 24, out. 2008.)

discurso da curadoria e as posições tomadas e apresentadas pela mostra, que serão comentadas a seguir.

•

Como apresentado no capítulo anterior, as edições das Bienais de São Paulo realizadas principalmente a partir da chamada "Era dos Curadores", apresentaram um aumento significativo do número de obras em suas edições. Não há como negar que, no início da década de 1980 o contexto mundial se encontrava no início da era da globalização, as relações de comunicação se transformam, disponibilizando um maior alcance e trocas ao redor do mundo, incluindo o campo da arte. Desde então, pode-se dizer que o evento adquire novos artifícios, exibindo cada vez mais a presença de obras atrativas, de grandes escalas e com características midiáticas, que acabaram por se tornar parte da expectativa do público visitante.

A crise econômica pela qual a instituição estava passando no período da 28ª edição foi tomada como justificativa para diversas tomadas de decisão, incluindo o número reduzido de artistas e obras apresentados. Porém, de forma contraditória, a curadoria não renunciou a comissionar uma obra que se caracterizava proeminentemente pelo seu alto valor de custo, e também por seu aspecto de espetacularização. *Valerio Sisters* do artista belga Carsten Holler, demandou a liberação de um orçamento de ordem consideravelmente superior, quando comparado à maioria dos outros projetos e obras daquela edição[191].

Quando lado a lado, os orçamentos da maioria das obras da 28ª Bienal e da obra de Holler não podem ser equivalentes. É evidente que a estrutura demandada para custear o material, transporte e montagem de uma obra com a escala da do artista belga é expressivamente mais dispendiosa. Entretanto, a escolha de executá-la, mesmo diante dessa diferença orçamentária, revela uma possibilidade: de onde viria a demanda por uma peça que, além de ir de encontro ao curto orçamento estabelecido para aquela edição, também colidia com

[191] A indicação dessas contradições no discurso da curadoria foi apresentada pela Profa. Dra. Ana Magalhães durante a banca do Exame de Qualificação desta Dissertação, que se mostraram extremamente relevantes para a discussão final do projeto dessa edição da mostra.

algumas afirmações da curadoria que dizia estar numa busca por romper com as repetidas práticas daquele evento?

Nesse momento podemos retornar a propor relações entre essas contradições e o movimento da crítica institucional, que baseou muitas vezes suas ações na provocação de deslocamentos dos papéis e limites entre os agentes do campo da arte. Em seu texto *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005), a artista norte-americana Andrea Fraser aponta que, ao longo do tempo, o fenômeno da crítica institucional alcançou certo *status* histórico privilegiado. Essencialmente Fraser aponta que, muitas vezes de forma paradoxal, a análise e a crítica às instituições dependem diretamente da liberação de um espaço por parte das mesmas para ouvir tais críticas, e quanto maior e mais reconhecida for a instituição, mais alcance essa crítica terá.

Ainda em seu texto, Fraser chama atenção para as diferenças do que foi pensado como características originais dessa prática e de como ela vinha sendo aplicada na realidade atual do campo da arte:

> "[Atualmente] A prática da crítica institucional é geralmente definida por seu elemento aparente, "a instituição", esta que, por sua vez, refere-se principalmente aos locais estabelecidos e organizados para a apresentação de arte." (FRASER, 2005, p.102, tradução da autora).[192]

Para Fraser, hoje a crítica institucional não pode ser somente o desvelamento das estruturas ou funcionamento de um determinado espaço ou instituição, mas sim a elaboração da crítica a um conjunto de forças invisíveis e abstratas que atuam socialmente num lugar determinado, que acaba por se tornar um contentor dessa instituição. E nessa esfera ela se refere aos espaços como museus, galerias, espaços urbanos (quando as obras estão ali instaladas), mas também aos lugares de produção da arte, como estúdios e ateliês, ou lugares de produção do discurso da arte como revistas, catálogos e a mídia em geral, e ainda

[192] *"The practice of institutional critique is generally defined by its apparent object, "the institution," which is, in turn, taken to refer primarily to established, organized sites for the presentation of art."*

aos lugares que produzem os produtores do discurso da arte, como as universidades.

Dessa forma, Fraser acredita que, no que se refere à crítica institucional, o substantivo "instituição" ultrapassa o significado de um lugar ou espaço especifico para o de um campo social. Consequentemente, as fronteiras de suas ações (e repercussões) se tornam mais difíceis de serem delimitadas, e a instituição deixa de ser vista como um aparato totalmente administrado com funções e alcances delimitados, tornando-se parte de toda uma rede de ações envolvendo artistas, curadores, críticos, colecionadores, historiadores, o mercado, etc.

Para Fraser essa instituição está dentro de cada um desses agentes, tanto daqueles que nela trabalham, quanto naqueles que a criticam. A artista afirma não haver justificativa para tentar separar o "mundo da arte" e o "mundo real", ou a "instituição" de "nós"[193] a não ser para servir a um discurso que propõe manter uma distância imaginária entre os interesses sociais e econômicos investidos nas atividades artísticas e culturais.

> Cada vez que falamos da "instituição" como algo diferente de "nós", rejeitamos nosso papel na criação e perpetuação de suas condições. Evitamos a responsabilidade ou ação contra as cumplicidades, compromissos e censura diários - principalmente a autocensura - que são movidos por nossos próprios interesses no campo e os benefícios que daí emanamos. Não é uma questão de dentro ou de fora, ou do número e escala dos espaços organizados para a produção, apresentação e distribuição de arte. Não é uma questão de ser contra a instituição: nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de prática recompensamos e que tipo de recompensa aspiramos. (FRASER, 2005, p.105, tradução da autora)[194]

[193] Nesse caso, "nós" também são agentes que formam a rede do campo da arte, mas que não precisariam estar, essencialmente, à serviço dessas instituições, como artistas e curadores independentes.

[194] *"Every time we speak of the "institution" as other than "us," we disavow our role in the creation and perpetuation of its conditions. We avoid responsibility for, or action against, the everyday complicities, compromises, and censorship——above all, self-censorship—— which are driven by our own interests in the field and the benefits we derive from it. It's not a question of inside or outside, or the number and scale of various organized sites for the production, presentation, and distribution of art.*

A respeito do tema, o pesquisador brasileiro Vinicius Spricigo retoma o pensamento da historiadora da arte Olga Fernández, que afirma que o termo *crítica institucional* designa hoje, de maneira vaga, "todo tipo de operação na qual os agentes culturais atuam criticamente buscando modificar o sistema de produção, distribuição e recepção dos trabalhos artísticos" (SPRICIGO, 2011, p.133).

A presença da obra *Valerio Sisters* na 28ª Bienal é um exemplo da complexidade envolvida na realização de uma crítica institucional como discurso curatorial dentro de uma exposição como a Bienal de São Paulo. Pois mesmo lançando mão – em seu discurso – de uma reflexão de suspensão, a edição exibiu uma obra que apresentava certas mecânicas do espetáculo que dialogavam com práticas de edições anteriores.

É justo frisar que, mesmo apontando para uma mesma direção midiática já vista em outras bienais, o trabalho do artista belga carrega uma dose de subversão das hierarquias espaciais e arquitetônicas do edifício da Bienal, dado que proporcionava uma nova possibilidade de deslocamento entre seus pavimentos. Porém, a discrepância orçamentária de uma obra como essa numa edição que assumiu a sua crise econômica como discurso – situação que podia ser vista espacialmente no Segundo Pavimento, onde a descida de um dos escorregadores se dava naquele andar que estava completamente vazio – não deixa de ser peculiar.

•

A 28ª Bienal reconheceu fracassos e contradições relacionadas diretamente à história da instituição, ao formato da mostra e ao papel que ela assumia no cenário da arte global. Hoje, diante de um devido distanciamento temporal, pode-se concluir que, por certo, não seria possível apenas uma edição romper ou suspender todas as "mecânicas" que vinham se enraizando desde a

It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to."

primeira edição em 1951, fato este que acabou por fazer com que a 28ª invariavelmente acabasse por ainda reproduzir algumas delas.

Afinal, como indicado por Fraser, atualmente a "mecânica" que rege uma instituição não é algo que possui um limite bem definido, mas está incorporada a uma rede complexa de diversos agentes que a compõem. No caso de uma instituição como a Bienal de São Paulo, o que percebemos é que o desejo de um único projeto curatorial baseado na crítica institucional não teria condição de alcançar, muito menos modificar, todas as instâncias e pontas dessa rede, pois o paradoxo da situação implica na permissão da instituição para a realização dessas ações, assim como também é a instituição quem estabelece os limites e alcances que, confortavelmente, podem ser aceitos. Sendo sobre a identificação de um desses limites que se tratará o item a seguir.

4.3. Suspensão l Deslocamento

Neste último item, pretende-se retomar o título dado à Dissertação, retirado de uma fala do curador que afirma que o desejo de suspender as mecânicas sucessivas das Bienais de São Paulo foi a origem do pensamento da 28ª edição. Hoje é possível afirmar que a 28ª não efetivamente suspendeu, mas possivelmente deslocou algumas mecânicas das Bienais pelo fato essencial de tê-las posto em discussão.

Em matéria publicada pelo jornalista Fabio Cypriano em 9 de novembro de 2007, ainda iniciando a divulgação da Bienal do ano seguinte, o curador Ivo Mesquita afirma que, o ato de liberação de um andar inteiro do edifício seria uma quarentena, onde "suspende-se um processo para colocar tudo em xeque."[195]. Neste ponto já se sabe que essa ação da curadoria veio como resposta a uma série de crises internas da instituição e que a grande mídia se utilizou desse ato para celebrizar a 28ª Bienal como a "Bienal do Vazio".

O ato de reflexão sobre o vazio partiu dos curadores, e essa ação quebrou com a costumeira expectativa de se ver uma numerosa quantidade de

[195] CYPRIANO, Fábio. *Novo curador quer colocar Bienal em "quarentena". Folha de São Paulo*, São Paulo, 09. nov. 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911200735.htm Acesso em: 21.01.2022.

salas, painéis e obras no Segundo Pavimento do Pavilhão. Aquilo que o público e a crítica esperavam encontrar já preenchia aquele espaço de uma presença enraizada no imaginário do público que frequenta evento, fazendo com que o vazio que foi efetivamente visto se transformasse num marcador, na ausência de uma presença.

Num contexto de crises diversas, a curadoria definitivamente escolheu a opção mais difícil, realizar uma Bienal fadada a não acontecer. Poderia ter-se optado por pular uma edição (como já havia ocorrido em outros períodos) até que as crises cessassem. Porém, a decisão foi se abrir ao público e mostrar que fracassos, contradições e crises também fazem parte da história daquele evento e daquela instituição.

Assumir essa responsabilidade abriu as portas para repercussões e críticas amargas ou menos compreensíveis, baseadas em conclusões que constantemente comparavam a 28ª a edições anteriores. Por outro lado, aquela edição também teve grande repercussão crítica por outras razões, que ultrapassavam o *statement* curatorial.

Como apresentado no primeiro capítulo, o dia da abertura da 28ª Bienal de São Paulo foi bastante expressivo para a história da instituição. A intervenção realizada pelo grupo de pichadores dominou as paredes e os guardas corpos do Segundo Pavimento com frases e manifestações de protesto.

A manifestação dos pichadores teve reações excessivas por parte da instituição e revelou um discurso por parte da curadoria e da instituição que destoava daquele defendido pela própria edição. Uma das ações mais criticadas pela mídia, curadores e críticos, foi a adoção de certo tom de indiferença quanto à responsabilidade da curadoria na repressão aplicada aos pichadores. O curador da 24ª Bienal, Paulo Herkenhoff, publica em 15 de dezembro de 2008 na *Folha de São Paulo* um artigo acusando a curadoria da 28ª de cinismo e lavar as mãos quanto à insistência na prisão da jovem Carolina da Mota, a única detida no dia da abertura pelos policiais:

> Se o vazio fosse de fato o espaço aberto para discutir a instituição, essa extraordinária grafitagem teria sido incorporada ao projeto ético e político da 28ª Bienal. A grafitagem já é um dos fatores mais marcantes desta edição. Com mais repressão, deixará de ser um problema de excessivo rigor penitenciário para se tornar uma questão para estudos éticos curatoriais e debates estéticos. Se a Fundação Bienal de São Paulo não se cuidar, a conclusão a que se poderá chegar é a de que o principal problema da Bienal é a 28ª Bienal e a estrutura política que a sustentou.[196]

Embora diversas manifestações de importantes artistas, curadores e dirigentes de instituições culturais, como o próprio então Ministro da Cultura, afirmarem considerar a prisão um exagero, o curador Ivo Mesquita afirmou que, quanto àquela situação, nada poderia fazer:

> "A curadoria não pode fazer nada, nem deve fazer nada", diz Mesquita. [...] Sobre uma possível intervenção a favor do relaxamento da prisão de Caroline Pivetta da Mota, Mesquita concorda com boa parte dos artistas e curadores ao dizer que "a pena é pesada", mas descarta a possibilidade de tomar qualquer tipo de ação. "Eu não sei o que a curadoria tem a ver com isso."[197]

Fica evidente que o discurso elaborado pela curadoria, propondo a suspensão e reflexão sobre a Bienal de São Paulo, não estava preparado para lidar com um teste como a ocupação e as pichações ocorridas no dia da abertura. Se tratado de outra maneira, o acontecido poderia ter sido acolhido de forma diferente, levantado uma possibilidade de se repensar, refletir e projetar mudanças na Bienal. No entanto, diante das reações, fica evidente que na complexa rede que se constitui a instituição Bienal, só interessavam mudanças que estivessem dentro de um espectro razoavelmente confortável e esperado. Ou seja, fica a impressão de que se deve suspender a estrutura, mas mantendo a sombra de suas projeções ao alcance.

---

196 Herkenhoff, Paulo. *Bienal age de modo cínico e intolerante ao lavar as mãos*. Folha de São Paulo Ilustrada, 15 de dezembro de 2008. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/bienal-age-de-modo-cinico-e-intolerante-ao-lavar-as-maos Acesso em: novembro de 2021.

197 Neves, Lucas; Martí Silas. *Presa no vazio*. Folha de São Paulo Ilustrada, 13 de dezembro de 2008. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1312200807.htm Acesso em: novembro de 2021.

É certo que o trabalho realizado na 28ª Bienal viabilizou discussões em campos de importância como o Arquivo Wanda Svevo, sobre o modelo e formato de eventos e exposições de arte periódicas ao redor do mundo, sobre a produção artística e as suas formas de existência, fruição e exibição na contemporaneidade, entre outras contribuições. Porém, constata-se que, mesmo com uma lista consideravelmente grande de boas intenções – e ações –, as mecânicas que envolvem o desenvolvimento de uma exposição com o peso e história que possui a Bienal de São Paulo a deixará livre de cair em contradições, ou de, em algum momento, fracassar dentro de seu próprio discurso. E o caso da 28ª não poderia ser diferente, seja pela adoção de um discutível discurso de origem na crítica institucional, seja pelas reações contraditórias entre prática e discurso logo na primeira manifestação de ocupação do "vazio" que foi posto à prova.

•

Ao redigir o projeto de pesquisa que deu origem a esta Dissertação, em meados de 2018, de imediato o *vazio* foi o primeiro ponto que chamou atenção. O desejo embrionário da pesquisa buscava estudar as relações entre arte e espaço, e o que se percebeu primeiramente, quase como um gesto artístico da curadoria, foi se revelando mais complexo. Finalmente, houve a necessidade de trazer para o escopo da pesquisa mais do que apenas aquele gesto pontual, mas todo o conjunto que havia regido o projeto da 28ª Bienal, seus conceitos defendidos e explorar e analisar o que foi efetivamente conquistado.

Como apontado nos últimos dois itens, é certo que a instituição Bienal de São Paulo também possui as complexidades de ser uma exposição que funciona como dispositivo de escrita na história da arte. Conclui-se podendo confirmar o objetivo deste trabalho, que era reconhecer que a obra de arte tanto afeta quanto é afetada pelo invólucro no qual se encontra, transferindo e modificando significados à medida que ela se desloca para outros lugares, espaços, exposições ou contextos. Mas também se compreendeu que, o espaço expositivo afeta e pode ser afetado não apenas pelas obras dos artistas, mas também pela história e estrutura da instituição que detém o seu uso, pelas

escolhas de cada curadoria, pelas condições políticas e financeiras, pela crítica, mídia, etc.

De toda forma, o espaço expositivo é o palco da relação da arte com o espectador onde acontecem e se materializam todas as mecânicas e forças invisíveis que atravessam a realização de uma exposição de arte na contemporaneidade. Retomando a citação de Edward Hall apresentada na introdução desta pesquisa, pode-se concluir que outras experiências vêm nos ensinando que, inconscientemente ou não, *o vazio também comunica.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.Geral

Acrópole, ano 16, n.193, 1954.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, S.C., Ed. Argos, 2009.

AGUILAR, Nelson; MESQUITA, Ivo. **"É positiva a proposta para a 28ª Bienal de SP, que prevê, entre outras coisas, um andar vazio?"**. Folha de S. Paulo, 01 dez. 2007. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=17372&anchor=5220195&origem=busca>.

ALAMBERT, Francisco. & CANHÊTE, Polyana L. **Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALBANI. Ana Mari C. **Instalação como problemática artística contemporânea: a questão do espaço e da exposição**. AICA Congress, São Paulo: Sesc SP, 2007, p.527-536.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu.** São Paulo: Pioneira, 1976.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987.** São Paulo: Projeto, 1989.

ANDRADE, Eduardo. **Espaço Performativo, Espaço Assombrado: processos de criação, iteração e as negociações com a memória do lugar.** Rio de Janeiro: O Percevejo Online, v.8 n.1, p.73-89, jun. 2016.

BARROS, Regina T. **Revisão de uma história: a criação do museu de arte moderna de São Paulo 1946-1949.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOGÉA, Marta. **Deslocamentos acerca do cubo branco.** Arquitexto vitruvius. Fev de 2007. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/272. Acesso em: mar. 2021.

_____, Entrevista: **O território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio.** Uol entretenimento. Disponível em: http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u8.jhtm. 2006. Acesso em: nov. 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** 1a.edição. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTILLO, Sonia S.D. **Arte de expor: Curadoria como expoiesis**. Rio de Janeiro: Nau ed., 2014.

_____. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção**. In: Maria Alice Milliet. (Org.). Coleção Nemirovsky. São Paulo: MAM, 2003, p. 79-119.

_____. **Um Modernismo que veio depois.** São Paulo: Alameda, 2012.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu.** 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CYPRIANO, Fabio. **"28ª Bienal de São Paulo naufraga em seu vazio"** Folha de São Paulo. 29/11/2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/11/473085-28-bienal-de-sao-paulo-naufraga-em-seu-vazio.shtml>. Acesso em: 21.01.2022.

_____, Fabio. **Novo curador quer colocar Bienal em "quarentena"**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09. nov. 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911200735.htm Acesso em: 21.01.2022.

COHEN, Ana Paula. **Editorial: museumuseu**. *Museumuseu*, São Paulo, n.1, p.1, out.2006.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte.** São Paulo: Edusp, 2006.

DAVALLON, Jean, **L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique**. Paris, L'Harmattan, 1999.

DUARTE, Paulo S. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio.** Rio de Janeiro: Opus, 2008.

FABRIS, Annateresa (Org.) **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado de Letras, 1994.

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

FILHO, Paulo V. (org.). **30x Bienal – Transformações na Arte Brasileira da 1a à 30a**
edição. São Paulo: FBSP, 2013.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FRASER, Andrea. **From the Critique of Institutions to an Institution of Critique**. *Artforum*, Setembro, 2005, p. 100-106.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos.** São Paulo: Ática, 1996

HALL, Edward T. *The silent language*. Nova Iorque, Doubleday & Company, inc, 1959.

QUEIROZ, Helena. **Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24a Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. **Bienal 1988: princípios e processos.** Revista Marcelina [antropofágica], São Paulo, n. 1, ano I, pp.20-36, 2008.

HIRSZMAN, Maria. **"'Bienal do Vazio' começa no dia 25 com proposta ousada"** Folha de São Paulo, 02 de Outubro de 2008. Em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-do-vazio-comeca-no-dia-25-com-proposta-ousada,251702>.

HOFFMANN, Jens. **"28th São Paulo Biennial"**. Frieze Magazin. Fevereiro 2009. Em: < https://frieze.com/article/28th-sao-paulo-biennial>.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 128-137, 2008. Disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/.../ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acesso em: 15 abr. 2020.

MAGALHÃES, Ana G. **A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil.** In: Museologia & Interdisciplinaridade: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, v.1, n.7, Out-Nov. - 2015.

MATOS, Diego Moreira. **Curador e arquiteto em diálogo: os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MELIM, Regina. **Outros espaços expositivos**. AICA Congress, São Paulo: Sesc SP, 2007, p.378-389.

MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula (ed.). **Guia da exposição 28a. Bienal de São Paulo – Em vivo contato.** Fundação Bienal. São Paulo, 2008.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea.** Lisboa: Instituto Piaget. 1997.

MONTANER. Josep M. **Museus para o século XXI.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

MORETHY. Maria F.C. **A arte contemporânea no museu e o museu de arte contemporânea.** AICA Congress, São Paulo: Sesc SP, 2007, p.447-453.

OBRIST, Hans U. **Caminhos da curadoria.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

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

O'DOHERTY, Brian. **No Interior Do Cubo Branco - a Ideologia Do Espaço Da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-De-Rosa**. São Paulo: Edição da Autora, 1977.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre (RS):. Zouk, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo.** Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SPRICIGO, Vinicius. **Modes of representation of the São Paulo Biennial: The passage from artistic internationalism to cultural globalisation. Modos de representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural.** São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum Permanente)

VILLELA, Anna H.A.M. **Expografia na 27ª Bienal de Sao Paulo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea.** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Referências Digitais:

FERRAZ, Tatiana Sampaio. **In-between: imbricações entre arte, cidade e instituição na obra vazadores de Rubens Mano**. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 225-249, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi. org/10.37235/ae.n39.16. Disponível em:<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. **Relatório da curadoria da 28a Bienal de São Paulo.** Fórum Permanente. Abril de 2009.

Em:<http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio.>.

RUY, Carolina. **Bienal de artes de São Paulo: ser ou não ser?.** Revista Principios. Out/Nov. 2008, p.46-49. Em <http://revistaprincipios.com.br/artigos/98/cat/679/bienal-de-artes-de-s&atildeo-paulo-ser-ou-n&atildeo-ser-.html>.

SIMÕES, Igor Moraes. **A exposição como dispositivo para a história da arte.** Santa Maria, RS: Anais [recurso eletrônico] do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2015, p.3868 – 3881. Disponível em: < http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s11/igor_moraes_simoes.pdf >. Acesso em set. 2021.

SUSSEKIND, Pedro. **Greenberg, Danto e O Fim da Arte.** Kriterion [online]. vol.55, n.129, pp.349-362, Belo Horizonte, 2014. Em <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2014000100019.>.

Catálogos:

I Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>. Acesso em: 20 de jul. de 2019;

28ª Bienal de São Paulo (2008) - Catálogo: Jornal 28B. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name52bd94>. Acesso em: 20 de jul. de 2019;

27ª Bienal de São Paulo – Catálogo Como viver junto. Disponível em: < https://issuu.com/bienal/docs/namec7fb24>. Acesso em: 20 de jul. de 2020;

XXIV Bienal de São Paulo – Representações Nacionais: catálogo. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namecb6084> . Acesso em out. 2021;

Acessos na internet:

http://bienal.org.br

https://issuu.com/bienal

https://www.metropole.arq.br/

https://www.flickr.com/photos/artexplorer/collections/72157611150615298

http://www.forumpermanente.org/

https://www.moma.org/

Pesquisa presencial:

Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

ANEXO 1

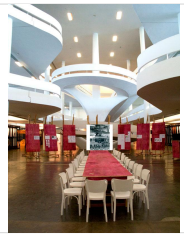
Conferências: 28a Bienal de São Paulo

Participantes	Data
Tema 1: A Bienal de SãoPaulo e o meio artístico brasileiro:Memória eProjeção	
1º Encontro; Falade abertura doscuradores IvoMesquita e AnaPaula Cohen e acoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Stella Teixeira deBarros e AnaMaria Tavares; Perguntas edebate com opúblico.	19/6/2008
2º Encontro; Falade abertura dacoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte ;Participantes:Daniel Senise eTadeu Chiarelli;Perguntas edebate com opúblico.	28/06/2008
3º Encontro; Falade abertura dacoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Sérgio Sister eRodrigo Moura;Perguntas edebate com opúblico.	03/07/2008
4º Encontro; Falade abertura dacoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Raquel Garbelottie Marcelo MattosAraújo; Perguntase debate com opúblico.	17/07/2008
5º Encontro; Falade abertura dacoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Glória Ferreira eMiguel Chaia;Perguntas edebate com opúblico.	24/07/2008
6º Encontro; Falade abertura dacoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Leda Catunda eAdriano Pedrosa;Perguntas edebate com opúblico.	31/07/2008
7º Encontro; Falade abertura dacoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Gaudêncio Fidélise Agnaldo Farias;Perguntas edebate com opúblico.	07/08/2008
8º Encontro; Falade abertura dacoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Ricardo Basbaume Antonio Dias;Perguntas edebate com opúblico.	14/08/2008
9º Encontro; Falade abertura dacoordenadora dociclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Mauricio Dias &Walter Riedweg	21/08/2008
10º Encontro;Fala de aberturada coordenadorado ciclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Denise Grinspume Nelson Brissac;Perguntas edebate com opúblico.	28/08/2008
11º Encontro;Fala de aberturada coordenadorado ciclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Luisa Strina eCacilda Teixeirada Costa	04/09/2008
12º Encontro;Fala de aberturada coordenadorado ciclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Alberto Tassinarie José Resende;Debate eperguntas com opúblico.	18/09/2008
13º Encontro;Fala de aberturado curador, IvoMesquita;Participantes:Anna VeronicaMautner e LuciaKoch; Debate eperguntas com opúblico.	25/09/2008
14º Encontro;Fala de aberturada coordenadorado ciclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:FernandoCocchiarale eSolange Farkas;Debate eperguntas com opúblico.	02/10/2008
15º Encontro;Fala de aberturada coordenadorado ciclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Cristiana Tejo eJulio Landmann;Debate eperguntas com opúblico.	09/10/2008
16º Encontro;Fala de aberturada coordenadorado ciclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Ana MariaBelluzzo e MariaBonomi; Debate eperguntas com opúblico.	16/10/2008
17º Encontro;Fala de aberturada coordenadorado ciclo deconferência,Luisa Duarte;Participantes:Marcio Doctors eSônia Salzstein;Debate eperguntas com opúblico.	23/10/2008
18a Bienal (1985) em foco; 18o encontro; Fala de abertura da coordenadora do ciclo de conferência, Luisa Duarte; Participantes: Sheila Leirner, Rodrigo Andrade e Felipe Chaimovich; Debate e perguntas com o público.	30/10/2008
16a e 17a Bienais (1981 e 1983) em foco; 19o encontro; Fala de abertura da coordenadora do ciclo de conferência, Luisa Duarte; Participantes: Regina Silveira, Donato Ferrari e Ivo Mesquita; Debate e perguntas com o público.	06/11/2008
9a Bienal (1967) em foco; 20o encontro; Fala de abertura da coordenadora do ciclo de conferência, Luisa Duarte; Participantes: Paulo Sérgio Duarte, Luiz Paulo Baravelli e Carlos Vergara; Debate e perguntas com o público.	13/11/2008
XXIV Bienal (1998) em foco; 21o encontro; Fala de abertura da coordenadora do ciclo de conferência, Luisa Duarte; Participantes: Adriana Varejão, Moacir dos Anjos e Paulo Herkenhoff; Debate e perguntas com o público.	20/11/2008
X Bienal (1969) em foco; 22o encontro; Fala de abertura da coordenadora do ciclo de conferência, Luisa Duarte; Participantes: Lotus Lobo, Carmela Gross e Jacob Klintowitz; Debate e perguntas com o público.	27/11/2008

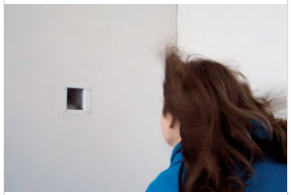
Balanço Final; Fala de abertura do curador Ivo Mesquita; Participantes: Ivo Mesquita, Ana Paula Cohen, Luisa Duarte e Luiz Camillo Osorio; Debate e perguntas com o público.	04/12/2008
Tema 2: Bienais, Bienais, Bienais...A Bienal vista de fora	
Fala de abertura do curador Ivo Mesquita; Participantes: Oriana Baddeley, Tanya Barson, Michael Asbury e Isobel Whitelegg; Perguntas do público;	01/11/2008
Fala de abertura do curador Ivo Mesquita; Participantes: Anita Tapias, Jon Tupper, Santiago Garcia Navarro e Sebastian Preuss; Perguntas do público	08/11/2008
Fala de abertura do curador Ivo Mesquita; Participantes: Jack Persekian, Cristina Ricupero, Lynne Cooke e Paolo Colombo;	15/11/2008
Fala de abertura do curador Ivo Mesquita; Marieke van Hal, Barbara Vanderlinden, Khalil Rabah, João Carlos Silva e Adelaide Ginga; Pergutnas do público	22/11/2008
Fala de abertura do curador Ivo Mesquita; Richard Armstrong, Gabriel Pérez- Barreiro, Justo Pastor Mellado e Fernando Alvim;	29/11/2008
Fala de abertura do curador Ivo Mesquita; Participantes: Michael Krichman, Gabriele Horn e Thierry Raspail;	06/12/2008
Tema 3: Backstage	
Post Colonialism and Reciprocity: Fala de abertura do curador Ivo Mesquita e do curador Jacopo Crivelli Visconti (responsável por esta plataforma de conversa); Participantes: Gitta Luiten e Ann-Sofi Noring; Perguntas do público	02/12/2008
Crisis of the Model: Fala de abertura do curador Jacopo Crivelli Visconti (responsável por esta plataforma de conversa); Participantes: Stephen Rimmer e Anette Osterby; Perguntas do público	03/12/2008
Nationalism and Internationalism: Fala de abertura do curador Jacopo Crivelli Visconti (responsável por esta plataforma de conversa); Participantes: Iris Lenz, Ministro Sérgio Alberto Baur e Ana Tomé; Perguntas do público;	04/12/2008
Tema 4: História como matéria Flexível: Práticas artísticas e novos Sistemas de Leitura	
(A Biblioteca) Fala de abertura da curadora, Ana Paula Cohen; Convidados: José Mindlin e Erick Beltrán; Perguntas do público.	11/11/2008
(Re- Leituras e Arquivos) Fala de abertura da curadora, Ana Paula Cohen; Convidados: Estrella de Diego, Mabe Bethônico e José Falconi; Perguntas do público.	12/11/2008
(Memória Oral) Fala de abertura da curadora, Ana Paula Cohen; Convidados: Suely Rolnik e Isabel García;	13/11/2008
(Re- Leituras e Arquivos II) Fala de abertura da curadora, Ana Paula Cohen; Convidados: Angela Detanico & Rafael Lain e Ute Meta Bauer; Perguntas do público.	14/11/2008
CONVERSAS COM ARTISTAS	
Participantes:Marta Minujín &Inés Katzenstein	26/10/2008
Participante:Allan Mccollum	28/10/2008
Participantes:Helena Almeida &Isabel Carlos	29/10/2008
Participante:Vasco Araújo	05/11/2008
Participante: Matt Mullican	03/12/2008

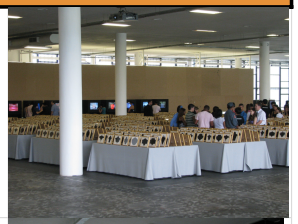
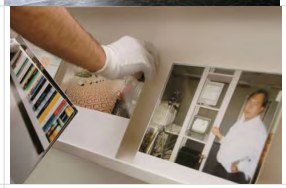
ANEXO 2

Artistas da 28a Bienal de São Paulo

Nome	Nome da obra e ano	Suporte	Observações:	Fotografia
TÉRREO_ PRAÇA				
Assume Vivid Astro Focus	"AVAF- axé vatapá alegria feijão", 2008.	Espaço instalação para performance, palestras, uma boate,projeções, workshops, performances, aulas de dança, grafite etc.		
Alexander Pilis	"Arquitetura Paralaxe (aparecer-desaparecer)", 2008.	Construção arquitetônica com magens e textos, vídeo, objetos, publicação, palestras, debates - workshop com a participação de 36 estudantes e profissionais de diferentes áreas 2008.		
Carsten Holler	“Valerio Sisters”,2008.	Escorregadores	As entradas dos escorregadores estavam no 2° e 3° pavimento, mas o lugar de chegada era a praça, no térreo.	
Fischerspooner	-	Show-Performance na noite de abertura da Bienal.		

Israel Galvan	"Solo..." , 2008.	Coreografia		
Joan Jonas	"A forma, o aroma, a sensação das coisas", 2004-2007.	Performance		
Los Super Elegantes	-	Apresentação teatral		
O Grivo	"Duas máquinas", 2008.	Instalação Sonora efêmera		
Rubens Mano	"Está tudo bem", 2008.	Videoinstalaçao		

PRIMEIRO PAVIMENTO				
Erick Béltran	"El mundo explicado", 2008	Gráfica + arquivo e folhas impressas em dimensões variáveis	Os resultados desta ação também se materializam em forma de instalação no Plano de Leituras.	
Micol Assaël	"Sem título (dielétrico)", 2002	Condutor de ar, fios elétricos, faísca.		
Paul Ramirez	"Talismã", 2008	Cabine de chaveiro		
Valeska Soares	"Catálogo", 2008.	Capacho e esculturas de letras em papel.		
SEGUNDO PAVIMENTO_ PLANTA LIVRE				
Maurício Ianês	"A bondade de estranhos", 2008	Performance	A performance aconteceu em todo o prédio, mas o artista se fixou mais tempo no segundo pavimento.	

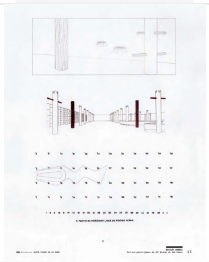
TERCEIRO PAVIMENTO_ PLANO DE LEITURAS				
Allan McCollum	“Eighteen Hundred Drawings”, 1988 - 1991.	800 desenhos - lápis grafite sobre papel cartão com dimensões variáveis		
Angela Ferreira	"Para Moçambique", 2008	Estrutura de madeira, impressão sobre vinil e projeção de vídeo		
Armin Linke	"Fenótipos (Formas limitadas)", 2007.	Arquivo de fotografias do próprio artista		
Carlos Navarrete	"Arquivo Pessoal I", 2008.	Colagem e desenho sobre papel.	O artista também realizou visitas guiadas com o público ao longo da duração da 28a Bienal.	
Cristina Lucas	"PANTONE -500 +2007", 2008.	Projeçao e Performance		

Dora Longo Bahia	"Escalpo 5063", 2008.	Pintura no piso		
Eija-Liisa Ahtila	The House, 2002 e The Hour of Prayer, 2005.	Duas video-instalações de múltiplos canais.		
Erick Beltran	"El mundo explicado", 2008	Gráfica + arquivo e folhas impressas em dimensões variáveis		
Fernando Bryce	"Visión de la pintura occidental", 2002.	Série de 96 desenhos (nanquim sobre papel, 40 x 29 cm cada) e de 39 fotografias (várias dimensões)		
Gabriel Sierra	-	Desenvolvimento das estruturas expositivas		

Goldin & Senneby	"Looking for Headless", 2007.	Livro por autora ficcional	Também publicaram páginas do romance no Jornal 28B	
Iran do Espírito Santo	"Sem título", 1999	Escultura em aço inoxidável		
Javier Peñafiel	"Agenda do fim dos tempos drásticos", 2008.	Agenda, vídeo e performance.		
João Modé	"Sem título", 2008.	Quatro trabalhos diferentes: Corda sisal amarrada entre pilar do Pavilhão e uma árvore do Ibirapuera - Livro de fotografias encadernado - Escultura de cavalo em frente à uma flor - Projeção de vídeo.		
Joe Sheehan	“Daily Bread” e "Spending Time", 2006.	Peças do cotidiano esculpidas em jade nefrita australiana.		

Leya Mira Brander	Sem título, 1997-2008.	Gravuras em metal.		
Mabe Bethonico	“União Cultural Ibirapuera”,2008.	Programa de Ações - Jornal MuseuMuseu		
Marina Abramovic	"Video Portrait Gallery" 1975/2002	Videoinstalação com 16 trabalhos em vídeo de performances mostrados em 16 monitores individuais + 1		
Matt Mulican	"MIT Project", 2008	Instalação em dimensões variáveis 1990 - Em colaboração com o Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo USP		
Mircea Cantor	"Airplanes and Angels" ou "Aviões e anjos", 2008	Tapete de lã feito à mão instalado no teto do 3° Pavimento		

Nicolas Robbio	"Sem título",2008	Intervenção numerando os pilares do 3° Pavimento do Pavilhão		
Peter Friel d	"Playgrounds", 1995-2007.	Slides digitalizados, 4 projeções em parede		
Rivane Neuenschwander	" Máquinas de escrever modificadas", 2005.	Instalação com máquina de escrever que só digita pontos		
Sophie Calle	"Auto-portrait (La filature)" ou "Auto-retrato (a arte de fiar)" , 1981	Fotografias preto-e-branco, texto fotocomposto		
Vibeke Tandberg	"Skeleton #1", 2007	Palavras do livro L'étranger de Albert Camus, recortadas e postas em ordem alfabética		

EM OUTROS ESPAÇOS DO PAVILHÃO				
Carla Zaccagnini	“Reação em cadeia com efeito variável”, 2008	Playground	Àrea externa do Pavilhão, no Parque do Ibirapuera.	
Rivane Neuenschwander	"Um dia como outro qualquer", 2008	Relógios modificados em dimensões variáveis	Em todo o prédio da Bienal e em espaços culturais na cidade de São Paulo.	
Vasco Araújo	"Some Enchanted Evening", 2001.	Performance	Rampa do pavilhão.	
JORNAL 28B				
Goldin & Senneby	"Looking for Headless", 2008.	Páginas da obra "Looking for Headless" publicadas no jornal.		
Nicolas Robbio	"Sem Título", 2008	Desenhos lúdicos e jogos para o jornal.		

Sarnath Banerjee	Dispatches from the City of no U-turns [Despachos dacidade sem retorno], 2008.	Quadrinhos-Entrevistas para o jornal.		
PROJETOS ESPECIAIS				
			LOCAL	
“archivo abierto” – CENTRO DE DOCUMENTACIón de las artes, centro cultural palacio la				
Anarcademia		Dora Longo Bahia em colaboração com Adriana Ramalho, Bruno Palazzo,Gabriel Zimbardi, Thiago Carvalho, Fellipe Gonzalez, Mauro Giarda, AmandaMei, Ana Mazzei, Giorgia Mesquita, Marcos Kaiser, Fernando Quitério, Fernando Pirata, Alexandre Cardoso, Pedro di Pietro, Felipe Salem,Henrique César, Thiago Tebet, Gabriela Godoi, Carolina Caliento.	PRAÇA	
Angela Detanico, Rafael Lain, Megumi Matsumoto, Dennis McNulty & Takeshi Yazaki.	Weightless days [Dias sem gravidade], 2006	Criado em 2006. O espetáculo é resultado do trabalho colaborativo dosartistas e designers Angela Detanico e Rafael Lain (Caxias do Sul, Brasil, 1974 e 1973. Vivem em Paris), dos bailarinos e coreógrafosMegumi Matsumoto (Nishinomiya, Japão. Vive em Kyoto) e Takeshi Yazaki(Kochi, Japão, 1962. Vive em Kyoto) e do músico e artista Dennis McNulty(Ballinasloe, Irlanda, 1970. Vive em Dublin).	PRAÇA	

Cinema Capacete		Criado em 2000 no Rio de Janeiro. Baseado no Rio de Janeiro. CAPACETEentretenimentos tem como proposta produzir e expor trabalhos conceituaise contextuais inéditos, assim como documentar suas atividades e servircomo ponto de partida para a auto-representação de um grupo de artistasnacionais e internacionais.Artistas convidados para a 28ª Bienal: Rodney Graham (Abbotsford, 1949),Harun Farocki (Tchecoslováquia, 1944), Wendelien van Oldenborgh (Roterdã,1962),Kasper Akhøj Pederson (Copenhagem, 1976), e Raimond Chaves(Bogotá, 1963).		
Evaldo Bertazzo		O bailarino e coreógrafo Ivaldo Bertazzo desenvolve desde os anos 70 oprojeto Cidadãos Dançantes, visando a educação do corpo e a transformaçãodo gesto como manifestação da individualidade. Além da dança, utiliza-seda fisioterapia, do estudo do aparelho locomotor e da biomecânica humanaem seu trabalho.	PRAÇA	