

FERNANDO DE CAMARGO ANGELINI TICOULAT

As Bienais do mundo e a 31^a Bienal
de São Paulo: entre teoria e prática

São Paulo
2015

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
COGEAE – Pós-Graduação – *Lato Sensu*
Curso: Arte: Crítica e Curadoria

As Bienais do mundo e a 31^a Bienal de São Paulo: entre teoria e prática

Monografia apresentada à banca examinadora da Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para conclusão do curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria.

Professor Orientador Fabio Cypriano.

São Paulo
2015

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

Ficha catalográfica:

TICOULAT, Fernando.

As Bienais do mundo e a 31^a Bienal de São Paulo: entre teoria e prática] / Fernando Ticoulat, 2015
70 folhas

Monografia (especialização) – Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão/PUC, 2015

1. Bienal de arte. 2. Arte contemporânea. 3. Exposição de arte. 4. Curadoria de arte. 5. Fundação Bienal de São Paulo. 6. 31^a Bienal de São Paulo.

Fernando de Camargo Angelini Ticoulat

As Bienais do mundo e a 31ª Bienal de São Paulo: entre teoria e prática

Banca Examinadora:

Professor Orientador Fabio Cypriano

Professor Miguel Chaia

Professora Mirtes Marins de Oliveira

Aprovado em: São Paulo, ____ de _____ de _____.

RESUMO

Esta dissertação tem por objeto o processo curatorial da 31ª Bienal de São Paulo e os embates institucionais deflagrados pela exposição. Para a devida análise da mostra o trabalho primeiro aborda aspectos teóricos sobre a bienal como tipo expositivo e sua relação com a curadoria contemporânea. Em seguida examina a história da Bienal de São Paulo para depois abordar o caso prático da 31ª Bienal de São Paulo.

Palavras-chave: bienal de arte; arte contemporânea; exposição de arte; curadoria de arte; Fundação Bienal de São Paulo; 31ª Bienal de São Paulo.

ABSTRACT

The object of this thesis is the curatorial process of the 31st São Paulo Biennial and the institutional clashes triggered by the exhibition. In order to conduct a proper analysis of the show this paper first deals with theoretical aspects of the biennial as an exhibition type and its relationship to contemporary curatorship. Thereafter it examines the history of the Biennial de São Paulo and then addresses the practical case of the 31st São Paulo Biennial.

Key-Words: art biennial; contemporary art; art exhibition; art curatorship; Fundação Bienal de São Paulo; 31st São Paulo Biennial.

SUMÁRIO

Introdução	1
A Curadoria, O Contemporâneo e a Bienal Enquanto Tipo Expositivo	2
A 31ª Bienal de São Paulo e as Coisas Que Não Existiram	25
24ª Bienal de São Paulo – Bienal Antropofágica	26
27ª Bienal de São Paulo – Como Viver Juntos	30
31ª Bienal de São Paulo – Como (...) Coisas Que Não Existem	34
Conclusão	59
Bibliografia	62

Introdução

Esta pesquisa analisará a 31ª Bienal de São Paulo sob o ponto de vista do processo curatorial empregado no fazer da exposição. Isto inclui uma investigação acerca da pesquisa realizada pelos curadores convidados e a metodologia de trabalho empregada por eles para chegarem no conceito da mostra. Após debruçarmos sobre o discurso curatorial faremos uma ponderação sobre os embates institucionais deflagrados pela mostra, como o caso do boicote ao patrocínio concedido pelo consulado do Estado de Israel em São Paulo.

Tendo em vista que uma exposição tipo bienal deve ser considerada frente à sua história institucional, isto é, em relação às edições passadas da exposição no, faremos antes um breve relato sobre a 24ª e 27ª Bienal de São Paulo por julgá-las fundamentais para a compreensão da Bienal de São Paulo. Indo além, é verdade que estas exposições também são comparadas com seus pares no mundo, ou seja, às outras exposições do tipo que proliferaram pelo mundo nas últimas décadas. Assim, antes de examinar a 31ª Bienal de São Paulo faz-se necessário entender o fenômeno da bienal e sua relação com o pensamento curatorial contemporâneo. Para tanto, após um histórico da profissão do curador que começou com o surgimento do curador-conservador no museu, vamos analisar com profundidade o novo paradigma do curador contemporâneo, quando ele deixa de ser uma figura institucional com atribuições que podemos descrever de maneira genérica para adquirir especificidades muito próprias. Veremos que sua nova função surge junto com a arte contemporânea, essencialmente conceitual, e portanto ele se torna uma espécie de avalizador e tradutor das práticas contemporâneas.

Considerando o íntimo relacionamento entre a curadoria de arte e o contemporâneo, esta pesquisa irá inquirir sobre o significado deste termo. O que se entende pela virada discursiva da profissão curatorial também será examinada, pois sendo a exposição – um relevante portador de significado – o meio do curador, ela passa a ser utilizado para articular o seu discurso, ou seja, suas preocupações contemporâneas, visões de arte, correntes de pensamento etc.

Depois iremos esmiuçar o que é e o que faz uma bienal enquanto tipo expositivo, propondo um entendimento amplo do termo, ou seja: megaexposições que acontecem periodicamente e que fazem parte de um trânsito global de arte. São efêmeras e geralmente incluem obras comissionadas pelo curador da edição além de um programa paralelo de debates e simpósios, edição de jornais e publicações grandiosas. A dupla finalidade de uma bienal, ou seja, como ela articula questões locais enquanto em diálogo com o cenário internacional da prática artística contemporânea será apreciada para finalmente podermos propor alguns prognóstico sobre esta profissão instável.

A Curadoria, O Contemporâneo e a Bienal Enquanto Tipo Expositivo

O curador de arte contemporânea é um relevante agente na produção de pensamento crítico cultural. A profissão estabeleceu-se principalmente durante as últimas quatro décadas, quando assumiu a responsabilidade por articular ideias e posições artísticas e culturais a respeito de nossa condição de vida, de forma a construtivamente criticá-la e/ou propor opções para o futuro. Evidente, porém, que este ofício é fruto de um processo histórico que dura pelo menos 200 anos, desde a criação do cânone do museu no século XIX. Na época, o então conservador do museu tinha como função principal coletar e expor objetos e artefatos específicos de acordo com certas técnicas de colecionismo, representando não apenas a narrativa de histórias coloniais e nacionais específicas, mas também fundamentalmente, a circulação de certos valores e ideais¹. É, portanto, um lugar de visibilidade e reforço de uma visão universal burguesa, a catedral do modernismo, e o papel do curador era reduzido à manutenção dos fins institucionais, sem ingerência alguma no que isso significava.

A profissão deste curador-conservador residia primariamente na preservação e salvaguarda dos objetos abrigados pelo museu. A proteção destes bens exigiu seu próprio departamento especializado (que pode ser composto por uma ou mais pessoas), tendo em vista que os itens mantidos nestes museus – autênticas catedrais do modernismo – eram alçadas à condição de sagradas simplesmente por serem escolhidos para ali estarem. Paralelo ao resguardo físico é necessário a manutenção do status simbólico dos objetos, e por isso cabia a este profissional a realização de pesquisa e produção acadêmica acerca de aspectos do acervo do museu, mais para fins de registro do que circulação. Nessa linha, claro que também cabia a ele escolher os novos artefatos a entrarem para o acervo e virarem patrimônio nacional, merecendo então todos os esforços de estudo e manutenção. Finalmente, eles tinham a tarefa de dispor e arranjar arte nas paredes das galerias do museu e palácios: o fazer das exposições, que hoje se revela como a principal tarefa da maioria dos curadores em atividade. Com cunho educativo, ensinava os visitantes as narrativas dispostas e como ver e se comportar num museu. O museu era um palco para a reafirmação da cultura burguesa: ordem, tempo linear, teleologia, estabilidade histórica e narrativas mestres. Não só domava o conhecimento para manter os fins do estado-nacional como também educava o comportamento em público: andar devagar, falar baixo e não encostar.

A mudança no paradigma ocorre principalmente durante a segunda metade do século XX, quando o curador deixa de ser uma figura institucional com atribuições que podemos descrever de maneira genérica para adquirir especificidades muito

¹ SHEIK, /N O'NEIL (Ed.), 2011. P. 175.

próprias. Aos poucos ele sai da coxa do museu e seus sistemas de poder para se tornar figura central num palco muito mais amplo, dotado de autonomia e atribuições criativas, políticas, produtoras e disseminadoras de arte². É quando se inaugura o modelo de exposições temáticas que propõe uma ordem não linear do discurso expositivo, contrapondo-se às exposições cronológicas ou antológicas em torno de uma forma ou origem. Este modelo foi posteriormente adotado e aprofundado pela Bienais. Como exemplo de curadores geralmente apontados como percussores desta virada curatorial, temos Harald Szeemann, Seth Siegelaub, Lucy Lippard, Pontus Hultén, Walter Hopps, sem esquecer do brasileiro Walter Zanini.

Este novo curador adquire a função de repensar o modelo burguês de expor e circular arte sob o prisma de seu esclarecimento para estabelecer novos padrões de exposição bem como criar novos públicos para arte. Aberto à reinterpretação, seu papel tornou-se cada vez mais flexível e por isso mesmo mais vulnerável³. A figura surge junto com a arte contemporânea, essencialmente conceitual, e portanto ele se torna uma espécie de avalizador e tradutor das práticas contemporâneas, o que não era necessário no modernismo e sua existência autônoma e objetual. Em constante crise de identidade, a curadoria agora é uma indústria, construindo e desenvolvendo sua própria história ao se adaptar a códigos e condutas herdadas de antes. A profissão tornou-se multidimensional e curadores de sucesso hoje são mediadores da recepção de arte e também entre todas as outras forças do sistema das artes: artista, público, instituição, produção, arquitetura, comunicação etc. Mas não só de bons contatos sobrevive um curador, é imprescindível um ponto de vista e a habilidade necessária para apresentar seu trabalho de maneira efetiva e que agrade o público (especializado ou não).

O curador contemporâneo é aquele que, no momento em que a arte revê sua função e descola-se das grandes narrativas históricas que a legitimavam em verdade, toma a obra de arte e a inscreve em uma determinada situação expositiva⁴. Ao mesmo tempo, a curadoria é uma prática progressivamente multifacetada que gera muita especulação sobre seu funcionamento e o que ela acarreta⁵. É interessante notar que a ascensão do curador como agente principal no sistema da arte ocorreu em detrimento da posição do crítico, profissão hoje em extinção. Sobre esta gangorra, Paul O'Neil – diretor do centro de estudos curatoriais da faculdade norte-americana Bard College – em entrevista a Annie Fletcher afirma que “a ascensão do gesto curatorial nos anos 1990 também começou a estabelecer a prática curatorial como um potencial espaço para discussão, crítica e debate onde o

³ FOWLE, *IN RAND*; KOURIS, 2007. P.29.

⁴ Marisa Flórido Cesar em conversa com Renato Rezende e Guilherme Bueno, *in REZENDE*; BUENO, 2013. P. 135.

⁵ FOWLE, *IN RAND*; KOURIS, 2007. P. 26.

papel crítico em discursos culturais paralelos foi esvaziado e usurpado por um espaço neo-crítico pela prática de curadoria. Mais recentemente, revistas de arte tomaram a curadoria como um de seus assuntos chave para debates que foram, em troca, liderados por curadores convidados”⁶. O crítico era uma autoridade. Analisava uma obra de arte pelo que era, valorizando sua autonomia de singularmente produzir significados no cubo branco e escolhendo e decidindo o que é bom, ruim, feio ou bonito. Não havia muito espaço para meia palavras, dúvidas ou hipóteses abertas. Do outro lado, como afirma Cristiana Tejo em conversa com Renato Rezende e Guilherme Bueno, o curador atua como um intérprete do trabalho de arte, e sabe que sua leitura é uma das muitas possíveis⁷, e assim oferece todas as camadas interpretativas e significativas de uma obra de arte quanto possíveis. Ele atua para abrir arte para a dúvida e conseqüentemente para um pensamento propositivo (ao invés de conclusivo) sobre ela.

A exposição é o meio do curador. Este meio – um relevante portador de significado – passa a ser utilizado para articular o seu discurso, ou seja, suas preocupações contemporâneas, visões de arte, correntes de pensamento etc. Trata-se do que se entende pela virada discursiva do curador, concepção indispensável para a compreensão do que é o pensamento curatorial contemporâneo. Quando uma exposição de arte deixa de atuar como representação das utopias iluministas e modernistas, e se propõe a articular e provocar discussões acerca de nossa presente condição de vida, ela adquire uma função de interesse público no lugar da função privada-burguesa que buscava reforçar ordem e estabilidade. Enquanto o museu tradicionalmente reforça a cultura, a curadoria contemporânea contesta ela. O temporário hoje caracteriza o que outrora era permanente, e a efemeridade e falta de universalidade pode ser o fator mais importante de uma exposição, que deixa de ser conceitualmente conclusiva para atuar como campo de testes para artistas e barômetro para o desenvolvimento da prática artística⁸. A tarefa do curador é cada vez mais dissociar a exposição – e a arte em si - das grandes narrativas históricas e políticas para lidar com a natureza fragmentada e descontínua da realidade, propondo novas concepções históricas sem confirmar nem tentar construir um senso comum. Percebe-se a importância do discurso curatorial como fator legitimador do trabalho como um todo deste profissional quando lembramos da seguinte frase atribuída ao curador francês Nicolas Bourriaud: “quando tenho dúvidas faço exposições, quando tenho certezas escrevo livros”. Ou seja, o fazer exposições e a defesa delas em texto discursivo (em textos de parede, catálogos ou livros) são componentes da mesma profissão.

⁶ O’NEIL (Ed.), 2011. P. 14.

⁷ Cristiana Tejo em conversa com Renato Rezende e Guilherme Bueno, *in* REZENDE; BUENO, 2013. P. 276.

⁸ FOWLE, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P.31.

Em 2012, Paul O’Neill publicou o livro “The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)”. Nele, o autor traça a história do fenômeno da curadoria de arte contemporânea, e observa que este discurso curatorial também gerou parâmetros para uma maior interação com outras disciplinas, em reconhecimento ao fato de que a prática cultural crítica se move entre e além as fronteiras de seus conhecimentos⁹. O curador tem que ter uma capacidade intelectual grande, mas obviamente tem que ser um articulador de sentido¹⁰, e o diálogo com outros agentes do sistema é um dos princípios animadores da partilha de fazeres artísticos. O intercâmbio de linguagem tornou-se uma das pedras fundamentais da profissão, e está dialeticamente interligado à sua realização, uma consequência da recodificação da prática como discurso nos últimos vinte e cinco anos¹¹.

Estes discursos não são (ou pelo menos não deveriam ser) totalitários. Em outros termos, não há um vencedor e um perdedor, mas o fornecimento de massa crítica cultural para um caldeirão heterogêneo de agentes culturais. O atual diretor artístico do MASP Adriano Pedrosa, em texto sobre processo criativo curatorial¹², afirma que só pode existir um objetivo comum a todos os curadores: promover diversidade enquanto evitando uma interpretação totalizante da história, realidade social, cultura, língua e todo os fenômenos subjetivos ao mesmo tempo. Evidente que o estímulo ao diverso não precisa necessariamente estar no horizonte da atividade do curador, e a qualidade de uma exposição nunca é julgada pela quantidade e variações de manifestações artísticas, mas de fato precisamos multiplicar os modos como vemos, lemos, interpretamos, escrevemos e representamos o mundo. Para tanto, é necessário, no mínimo, contribuir com o próprio posicionamento político, respeitar o do outro, e construir diálogos que sugiram possibilidades de opções melhores para o futuro.

Mas a transformação da prática em discurso, ou seja, a abstração do trabalho curatorial, não é necessariamente uma benesse indiscutível ao sistema das artes, e podemos analisa-la criticamente. Enquanto a curadoria contemporânea começou como uma profissão que predominantemente se realizava na prática, ou seja, no fazer estrito de uma exposição, hoje ela precisa ser traduzida de volta para discurso no sentido de facilitar o entendimento de uma exposição bem como a circulação de seu argumento e por fim reconhecer determinado curador como partícipe da infraestrutura expositiva. Já em 1972 o artista Daniel Buren em texto intitulado ‘Exhibition of an Exhibition’ publicado no catálogo da Documenta V (curada por Harald Szeeman) alertava para uma possível mudança entre os papéis de artista e

⁹ O’NEIL, 2012. P. 2.

¹⁰ Cristiana Tejo em conversa com Renato Rezende e Guilherme Bueno, *IN REZENDE; BUENO*, 2013. P. 275.

¹¹ O’NEIL, 2012. P. 1.

¹² PEDROSA, *IN HOFFMANN*, 2013. P. 121 – 134.

curador, de forma que conferiu-se mais poder ao curador, especialmente pela atribuição a ele de atividades criativas. O curador parece usar o artístico como signo de um texto, o seu texto. Consequentemente, como escreveu o artista, cada vez mais o sujeito de uma exposição tende a não ser a exposição de arte, mas a exposição da exposição como uma obra de arte¹³. É uma situação na qual as obras de arte tornaram-se menos importantes que o todo da exposição.

Em sua melhor forma, uma exposição nos permite o risco de darmos nossa própria leitura a uma obra de arte contra seus significados históricos por vezes já aceitos. Sendo sugestiva, ela deve dar boas-vindas ao contraditório e buscar uma dialética construtiva. Carece a uma exposição se aventurar no limbo, permitindo que a incomensurável magia de uma obra de arte desperte suas próprias acepções. Indo além, persiste a operar numa lógica antiautoritária e neste processo se torna uma via para experiência e pensamento transformativo. Este potencial político pede que a curadoria contemporânea sempre considere sua capacidade de ser significativa para aqueles além do público imediato. Ser acessível sem abrir mão de rigor acadêmico-conceitual deve ser um dos nortes de qualquer curador.

Neste sentido, como adverte David Levi Strauss, “curadores não são especialistas, mas por alguma razão sentem necessário usar linguagem especializada, apropriada da filosofia ou psicanálise, que muitas vezes ofuscam em vez de revelar suas fontes e ideias. O resultado não é criticidade, mas sim retórica curatorial”¹⁴. Discordo de sua proposição de que o curador não é um especialista. Não obstante, ele é um especialista que dispensa linguagem técnica. Trabalhando entre teoria e prática, integrando modelos intelectuais e teóricos a criatividade individual, o curador contemporâneo é simultaneamente iniciador, apoiador, disseminador e avaliador de projetos¹⁵. Fundamentalmente, ele é um mediador de arte com outros agentes, especializados ou não, um verdadeiro colaborador com as rede de relacionamentos sociais dentro deste sistema. É importante notar, porém, que muitos profissionais desta área abusam de sua posição de conhecimento para revestir argumentos infundados com autoridade, o que se configura no mínimo como um contrassenso visto que não se trata de uma batalha de certo ou errado, verdade ou mentira. Ainda assim, e talvez justamente por isso, exige-se que tais argumentos sejam conceitualmente muito bem fundados, de forma a legitimar-se pelo rigor intelectual e não pela autoridade vazia.

Em debate não está tanto o significado do que é uma exposição (ou uma Bienal) quanto o que uma exposição faz, ou seja, como funciona, como se faz relevante no

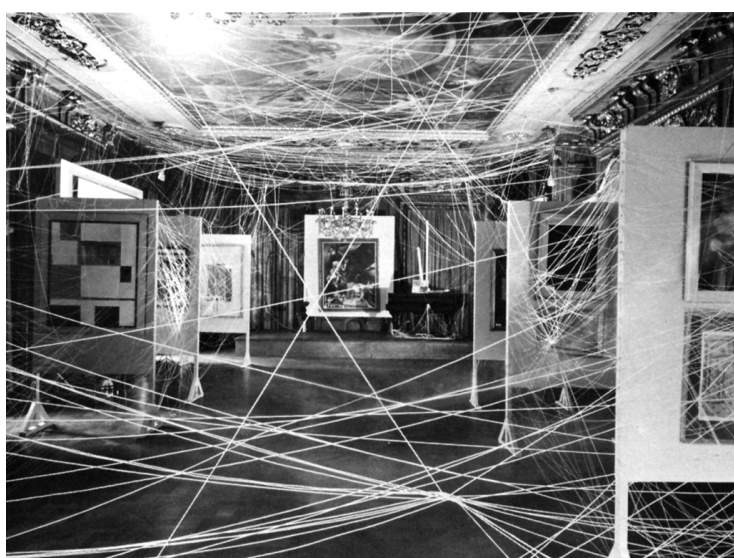
¹³ BUREN, 1972, *IN* FILIPOVIC; VAN HAL; OVSTEBE, 2010. P. 210.

¹⁴ LEVI STRAUSS, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P. 19.

¹⁵ FOWLE, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P.32.

mundo, e como participam no processo de experiência dos objetos que apresenta¹⁶. Claro que este deslocamento de função foi precedido por uma mudança do próprio entendimento do que significa e qual a função da arte. O moderno tornou-se um período histórico, com começo e fim, tornando-se um campo no território da história da arte, um projeto e uma ideologia superada que precede o contemporâneo. Se entendermos que a arte moderna chegou ao seu fim em algum ponto entre as décadas de 60/70, e que neste momento pós-histórico o principal objetivo da arte torna-se fundir com a vida e explorar a natureza da realidade tal como ela se apresenta, vemos que o paradigma da curadoria contemporânea nada mais faz do que acompanhar a radical reformulação do paradigma da arte.

Tanto no Brasil quanto no exterior, a curadoria muda com a arte, e são curadores que seguem os artistas e não o contrário. Inclusive, para bem da verdade, conforme o crítico de arte Terry Smith afirma em seu livro que objetiva situar a presente condição da curadoria contemporânea, “Thinking Contemporary Curating”, a revolução expositiva que aconteceu em torno dos anos 70 – e até recentemente – foi dramaticamente superada por artistas que re-imaginavam novos modos de expor do que por curadores, que hoje utilizam-se destas experiências artísticas como fonte de inspiração para a proposição de novos modelos expositivos, muitas vezes eclipsando precedentes recentes¹⁷. Como exemplo, ainda nos anos 40 Marcel Duchamp inovava o relacionamento da obra de arte com o espaço em que se apresenta com o trabalho “Mile of String” (foto), que integrou a exposição “First Papers Of Surrealism” em Nova York¹⁸. Na mesma década Lucio Fontana rompeu com o modelo expositivo tradicional de arte com seu “Ambienti spaziali a luce nero”, inclinando-se sobre uma concepção de arte que hoje entendemos como instalativa. No Brasil, ressaltamos a obra Grande Núcleo, do artista Hélio Oiticica (1960 – 1966).



Vista da exposição 'First Papers Of Surrealism'

¹⁶ Aqui estamos tratando, em geral, de exposições temáticas/coletivas.

¹⁷ SMITH, 2012. P. 103 - 104.

¹⁸ 1942, Whitelaw Reid Mansion, Nova York.

A exposição virou um momento de engajamento, de pensamento racional e experiências viscerais, e não mais uma plataforma para conhecimento empírico, para uma lição que representa algo e faz um comentário sobre o mundo, mas como um algo em si¹⁹. Nos anos 80, a ideia de uma exposição ‘curada’ já tinha se estabelecido como uma entidade de reflexão crítica, com a figura do curador individual no centro dos debates, como autor na forma de uma exposição coletiva²⁰. O discurso centrado no curatorial consolida-se nos anos 90, quando este brevemente descrito novo parâmetro curatorial começa a historizar-se e confirmar sua realidade no campo das ciências humanas. Vale ressaltar que a consagração da Bienal como tipo expositivo ocorre no mesmo período, e a ascensão do curador contemporâneo e as bienais reforçam-se mutuamente.

Neste cenário, uma exposição de arte não é apenas a soma de seus objetos, mas inclui também os relacionamentos criados entre as obras expostas, os significados que emergem de suas zonas de contato, a dramaturgia e o discurso que os enquadram, etc, que são questões de responsabilidade do curador. Afinal, significado está localizado no ponto de recepção, e cabe a ele gerar encontros e encruzilhadas que favoreçam o contato de elementos díspares. Nem sempre foi assim, mas hoje exposições e suas discussões complementares demarcam um local onde informação e ideias sobre arte são performadas, armazenadas, e passadas à frente²¹. A própria ideia de uma exposição é de que vivemos neste mundo com o outro, onde é possível fazer arranjos, associações, conexões e gestos mudos, e, por este *mise en scène*, falar²².

Em linha com esta visão da exposição como uma totalidade artística, Walter Hopps – curador seminal²³ – formulou a seguinte regra: “na organização de uma exposição, os trabalhos não podem ficar no caminho”²⁴. Isto quer dizer que as obras de arte que compõem sua exposição não podem (ou não devem) criar ruídos ou se destacar mais do que o seu argumento curatorial, como se os artistas fossem meros fornecedores do curatorial. A indiana Geeta Kapur corrobora esta visão quando escreve: “eu prefiro ver uma exposição como um itinerário, um argumento, no qual o itinerário e o argumento expositivo curatorial são entrelaçados e se desenvolvem com o tempo no ritmo do caminhar, e onde se encontra a exposição instalada, uma estrutura de

¹⁹ FILIPOVIC, /V HOFFMANN, 2013. P. 79.

²⁰ O’NEIL, 2012. P. 5.

²¹ O’NEIL, 2012. P. 43.

²² OBRIST; RAZA, 2014. P. 32.

²³ Walter Hopps foi um curador e diretor de museu norte-americano. Nascido em 1932, seu trabalho com arte contemporânea começou em 1955, quando alugou um carrossel no píer de Santa Monica (Los Angeles) para expor telas de pintura pós-guerra nos mastros que seguram os cavalos típicos deste brinquedo de parque de diversão. É conhecido por exposições inovadoras, dentro e fora de instituições, além da realização de retrospectivas de artistas importantes como a de Marcel Duchamp no Pasadena Art Museum em 1963.

²⁴ OBRIST; RAZA, 2014. P. 70.

apoio sincrônica à exposição, o palco do curador”²⁵. Esta perspectiva parece ser um tanto exagerada, uma visão romantizada da profissão sob análise e um resquício do ápice do curador como artista na virada da década de 90 para os anos 2000²⁶. Contudo, nos serve para ilustrar o impacto da virada discursiva e da radical refuncionalização da exposição na modelação do que é a curadoria contemporânea, criando um campo expandido da curadoria tal qual já nos acostumamos a falar de um campo expandido da arte. Veremos adiante como este novo paradigma da exposição como meio foi adotado pela Bienais, mas antes precisamos tratar do contemporâneo.

Em se tratando de curadoria contemporânea, faz-se necessário analisar o relacionamento mais profundo entre a curadoria e o contemporâneo, visto que este é o grande objeto arquétipo de qualquer Bienal mundo afora. João Ribas, em seu texto *“What To Do With The Contemporary?”*, sugere que junto a continuar provendo espaços para a produção de novos modelos e metodologias artísticas, o trabalho curatorial deve articular sua posição frente à contínua formação do contemporâneo como um objeto histórico, epistêmico e institucional.²⁷ A apreensão do que significa este objeto, no entanto, não é simples. Atente-se para não cair na emboscada de compreender o contemporâneo como contraponto ao moderno, ou seja, como a tendência que subsistiu – cronologicamente – ao moderno. O termo não se reduz a distinção temporal e faz muito mais do que legitimar um mercado carente de objetos históricos, carente pelo novo, e míope em relação a este já não tão novo paradigma de arte. Para tanto, partimos aqui do referencial de contemporâneo utilizado pela maioria dos teóricos atuais e estabelecido por Giorgio Agamben em seu famoso texto, *“O Que é o Contemporâneo?”*²⁸.

Segundo o autor, “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz,

²⁵ KAPUR, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P. 56.

²⁶ Ressalto que o surgimento e estabelecimento das bienais a partir dos anos 90 reforçou o próprio fenômeno da curadoria e conseqüentemente está década marcou o ápice do autor-curador, ou seja, da visão narrativa única e universal dessa pessoa. Hoje esta centralização discursiva foi mitigada pela ocorrência da co-curadoria. Uma bienal de arte e seus eventos acessórios torna-se cada vez menos um local de exposição de arte quanto de formação e produção de conhecimento e debate intelectual. O autor singular dos anos 90 tornou-se obsoleto em prol de uma visão múltipla e coletiva. Já nos acostumamos à ideia de um curador convidando vários curadores para fazerem pequenas exposições dentro da sua exposição, delegando seus poderes de autor em prol de uma complexa polifonia. Como exemplo, citamos a 50^o Bienal de Veneza (2003), intitulada a Ditadura do Espectador, em que o curador Francesco Bonami convidou outros 8 curador para lhe assistir e a 24^a Bienal de São Paulo (1998), curada por Paulo Herkenhoff, que dividiu o seu ‘poder curatorial’ com outros profissionais.

²⁷ RIBAS, *IN* HOFFMANN, 2013. P. 98.

²⁸ Ver: AGAMBEN, 2009. P. 55 a 75.

mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo.²⁹” A conclusão é de que a contemporaneidade é “uma relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo,”³⁰ e que ser contemporâneo é “manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”³¹. Isto significa uma ponderação crítica entre como revelar o por trás do contemporâneo, atendendo a suas necessidades históricas, enquanto tentando (mesmo que fracassando) ver além do presente. Em contraposição ao período modernista, ser contemporâneo e abrir-se ao novo não significa apagar o passado, mas sim a rearticulação de suas camadas negligenciadas e preteridas.

Como afirma Ribas, arte contemporânea como uma formação institucional explicitamente lida com o próprio presente que a arte moderna negligenciava, ou seja, com as forças sociopolíticas e econômicas que moldam nossa existência, e assim representa uma tentativa de engajar com a ontologia do presente, sugerindo que o contemporâneo não é uma categoria temporal mas sim um discurso, um relacionamento particular com o tempo em si mesmo, que faz demandas do passado e do futuro³². Assim, uma exposição contemporânea reúne objetos baseados em suas afinidades conceituais em comum, e não seu posicionamento na história. Trata-se de apresentar não o que há de melhor, muito menos mais novo, mas sim de avaliar “um presente em que jamais estivemos”³³, que é constantemente reformulado de acordo com novos entendimentos do passado recente. A questão central para a prática curatorial permanece como o campo vai se situar dentro da dialética entre historicidade e contemporaneidade que de fato define o que é frequentemente chamado de contemporâneo³⁴.

Como uma prática crítica do que significa estar com o tempo, a atual prática curatorial contemporânea situa-se no lapso entre historicidade e contemporaneidade na forma de um pretérito do futuro. Assim, hoje em dia exposições devem desenvolver uma vida própria e serem construídas de maneira orgânica em diálogo com os artistas (e o público) participantes. O desafio aqui é pensar como uma exposição consegue criar realidades em si mesmas e não meramente ilustrar ou representar. Ou seja, não é um arranjo de obras de arte pré-existentes para satisfazer uma ideia ou argumento pré-concebido. Ao curador cabe entender o trabalho de arte e inseri-lo num contexto sociocultural que tente

²⁹ AGAMBEN, 2009. P. 58.

³⁰ AGAMBEN, 2009. P. 59.

³¹ AGAMBEN, 2009. P. 62. Sobre o que quer dizer perceber o escuro, Agamben completa que isso “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”.

³² RIBAS, *IN* HOFFMANN, 2013. P. 101.

³³ AGAMBEN, 2009. P. 70.

³⁴ RIBAS, *IN* HOFFMANN, 2013. P. 98.

entender e explicar porque o trabalho foi feito, como foi feito, suas influências, conexões sociológicas e antropológicas, e idealmente apresentar ele numa forma que mantenha outras entradas e interesses³⁵. É o que afirma Steven Rand, artista e diretor executivo da instituição nova-iorquina Apexart, no prefácio do livro “Cautionary Tales: Critical Curating” em que ele reúne 10 artigos de profissionais relacionados à arte que tecem comentários acerca da figura de curador independente. Assim, concluímos que o curador de uma arte em constante mutação, fragmentada e fluida deve sempre partir de uma posição de dúvida e incerteza, sempre pronto a ouvir. Em vez de boa ou ruim, certa ou errada, o desafio é avaliar o quão relevante ou substancial uma obra de arte é.

Indo além, a curadoria contemporânea se distingue de apenas curadoria pois não faz somente exposições – produção e display - mas, ao enquadrar e mediar a arte, também se responsabiliza pela circulação e as próprias ideias sobre arte. Seu desejo é situar-se no âmago das mudanças conduzidas pelo pensamento em si no âmbito das condições contemporânea, e assim seu objeto de estudo é mais amplo do que apenas a arte contemporânea, estendendo-se sobre arte e artefatos de todos os períodos históricos e outras disciplinas, bem como a discussões urgentes da cultura contemporânea. Não é uma questão de seguir regras mas de adotar uma série de “atitudes emergentes”³⁶ que supera o apenas fazer de uma exposição para incluir com coragem e firmeza o posicionamento crítico, pensar o educativo e engajar o espectador; comunicação e estratégias de mediação; e inclusive repensar a infraestrutura expositiva, numa espécie de “ativismo infraestrutural”³⁷.

Apesar de eloquentes voos teóricos exercidos por curadores em atividade, a curadoria de arte contemporânea é uma prática que se define no fazer. Isto quer dizer que seu discurso é sempre limitado às circunstâncias de seu exercício, ou seja: ao orçamento, restrições de uso do espaço, logística de transporte e montagem, prioridades institucionais etc. Enquanto o curador não é fundamental para o fazer em si de uma obra de arte, ele se torna peça chave na apresentação desta a um público para além do especializado, sendo então agente primário na circulação de arte e suas implicações. Assim, é importante vincular a teoria até aqui analisada com o campo prático de atuação de um curador.

Lançamos mão da divisão que Terry Smith propõe a respeito do território físico do curador. O autor enxerga um espectro de campos/espacos expositivos com o museu de um lado, a cena independente/alternativa - com seu engajamento direto, temporário, experimental e mutante - do outro e no meio, como link, o modelo da

³⁵ RAND, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P10.

³⁶ SMITH, 2012. P. 29.

³⁷ SMITH, 2012. P. 99.

Bienal³⁸ que é o que mais nos importa neste ensaio. Entre os polos do espectro desta infraestrutura expositiva há centenas de possibilidades, cada uma articulando determinado conjunto de pensamento curatorial contemporâneo, com um formato de exposição ou instituição buscando imitar as práticas vitais dos outros, tentando absorver suas energias habilitadoras (como no caso das instituições), contrapor com atividades previamente inimagináveis (espaços independentes), e incorporar versões projetivas de ambos (como no caso das Bienais)³⁹.

É importante ter em vista que o polo alternativo dos campos expositivos não é o édeno do curatorial. Além de defender o seu discurso, ele precisa defender o artista, arranjar a instituição/local, resolver o financiamento, supervisionar a produção e cuidar da comunicação entre outras atividades paracuratoriais. Temporários, desorganizados e com baixíssimos orçamentos e capacidades comunicativas limitadas, muitas vezes este polo parece mais como a zona dos desempregados do grande sistema da arte que insistem em continuar suas atividades a qualquer custo para quem sabe um dia ser devidamente reconhecido e absorvido pelo mercado e outras instâncias institucionais. Apesar de, em alguns casos, gerarem valor cultural e simbólico de altíssimo nível, em geral os movimentos abarcados por este polo duram pouco tempo e deixam rastros de pouca significância. Os sobreviventes serão aqueles que conseguirem caminhar para o outro lado do espectro, não para se tornar um museu, pois este nunca é o objetivo de um espaço de arte alternativo, mas para encontrar um ponto ótimo no espectro onde ele consiga conciliar suas necessidades criativas, institucionais e financeiras.

Voltando nossa atenção para o meio do espectro expositivo desenvolvido por Smith, encontramos a Bienal. O termo Bienal deve ser entendido neste ensaio em seu sentido mais amplo, ou seja: grandes exposições com orçamentos milionários que acontecem periodicamente num intervalo de 2 a 5 anos e que fazem parte de um trânsito global de arte. São efêmeras, internacionalizadas e geralmente incluem obras site-specific comissionadas pelo curador da edição além de um programa paralelo de debates e simpósios, edição de jornais bem como publicações grandiosas. Este grande arranjo institucional que confere às Bienais seu valioso capital simbólico, e é inegável que hoje este é o meio expositivo que confere maior visibilidade à arte contemporânea e suas discussões acessórias.

No debate a favor ou contra o modelo expositivo da Bienal, temos de um lado aqueles que acreditam nela como uma plataforma discursiva, ou seja, como algo mais do que apenas uma exposição, único por oferecer um espaço de experimentação vital, uma alternativa aos museus e outros espaços cuja inércia institucionais não permitem a adequação imediata de suas atividades aos

³⁸ SMITH, 2012. P. 65 A 69.

³⁹ SMITH, 2012. P. 68.

desenvolvimentos da arte contemporânea. Seria um momento de ruptura, quando questões de política, raça, gênero e globalização podem ser discutidas de maneira livre e franca, onde o contraditório, minoritário, experimental e ambíguo não apenas é possível como é bem-vindo. É uma visão utópica, realizável apenas em parte.

Do outro lado, há aqueles que decretam este modelo de exposição como mais uma forma de imperialismo cultural ocidental. Reduzem a Bienal a um festival espetacular que serve à alimentação do turismo global. Seria, então, mais um sintoma do mal-estar da nossa civilização. A profissionalização do sistema da arte como um todo - ocorrido na década de 90 que testemunhou a criação e/ou multiplicação de cursos de graduação sobre curadoria de arte, galerias, colecionadores, necessidade de emprego, museus, prêmios importantes e, logo, bienais - mistificou a arte contemporânea tornando-a em commodity para conferir valor simbólico às cidades e regiões que se destacarem pela qualidade de sua produção, fazendo do nome Bienal uma marca, e assim o aumento das Bienais reflete uma instrumentalização da arte contemporânea pelo poder público.

Contudo, é inegável que a Bienal tornou-se uma realidade no panorama mundial da arte contemporânea. Este fenômeno global tem um papel fundamental na disseminação e visibilidade da arte e negar uma análise profunda sobre ela sob o argumento de que faz parte da indústria cultural é uma proposta superficial. Não se pode obliterar o papel fundamental da Bienal de São Paulo na formação tanto do público amplo quanto de agentes especializados no cenário de arte local, assim como o potencial de todas as bienais em nos fazer ver e pensar de modos diferentes aos estabelecidos. Assim, entender as Bienais é uma das chaves para se compreender a cultura contemporânea como um todo. Elas são um ponto de referência e vetor para a validação de determinados discursos artísticos, apesar de grandes falhas conceituais e institucionais que dão margem a críticas ferozes. Neste sentido, fazem parte do que Carlos Basualdo chama de instituições instáveis: experimentais, incompletas, sempre sujeitas a negociações e readaptações⁴⁰.

Veremos nesta pesquisa que o conceito de instituição instável de fato é inerente às bienais mundo afora. No caso brasileiro, é relevante citarmos Benjamin Seroussi, curador associado da 31ª Bienal de São Paulo que, em entrevista⁴¹, afirma: “a Bienal é uma máquina de frustrações. Todo mundo acha a Bienal super legal, mas ela não existe. Só existem Bienais, que são as aparições da Bienal. Nenhuma aparição, nenhuma Bienal numerada, consegue esgotar o conceito Bienal. É sempre um

⁴⁰ BASUALDO, *IN* O'NEIL (Ed.), 2011. P. 44 – 46.

⁴¹ Esta pesquisa entrevistou o curador associado da 31ª Bienal de São Paulo Benjamin Seroussi, o curador da 31ª Bienal de São Paulo Pablo Lafuente, e o presidente da Fundação Bienal de São Paulo Luis Terepins.

pedaço desse algo maior. Todas as Bienais, por definição, vão ser frustrantes. A Bienal não pode cumprir as expectativas que ela tem.” Ao trocar o corpo curatorial a cada dois anos uma bienal precisa ser flexível e sempre estar disposta a adaptar-se a novas circunstâncias de trabalho. É necessário que a instituição por trás da exposição tenha a disposição necessária para se reinventar e arriscar novos métodos de trabalho além de ter a consciência de que será impossível evitar críticas. Luis Terepins, presidente da Fundação Bienal de São Paulo, corrobora esta posição. Em entrevista, quando confrontado com as críticas que a última edição da exposição sofreu, conclui que não é possível agradar a todos e que ele estaria contente se na próxima exposição aqueles que estavam descontentes com a 31ª Bienal se deem por satisfeitos e vice-versa. Isto posto, vale dizer que ambos estão contentes com a avaliação geral do público presente na 31ª Bienal. De acordo com pesquisa do Datafolha, apenas 10% saíram insatisfeitos com a mostra⁴². Por outro lado, não há uma amostragem sobre a opinião do público especializado, que apesar de ser muito menor quantitativamente talvez tenha a mesma relevância que a opinião geral.

Na esteira da preeminência da Bienal no escopo da arte contemporânea, também o paradigma da história da arte teve que mudar. Assim, o objeto de estudo dos acadêmicos deixou de ser apenas a obra de arte no vácuo de sua autonomia para incorporar o sítio e contexto em que elas se tornaram visíveis. Afinal de contas, é impossível separar o texto do subtexto, a ideologia e o contexto do significado imanente. Evidente que o contexto expositivo não confere o significado de uma obra, mas nem por isso podemos negligenciá-lo pois ele nunca é neutro: toda exposição é ideológica. A relação de uma obra de arte com uma exposição é uma via de mão dupla. Um confere significado ao outro e vice-versa.

Estas megaexposições costumam enfatizar a multifacetada produção cultural e artística internacional ao mesmo tempo que servem um papel institucional local que pode variar de Bienal a Bienal. Foi nos anos 90 que surgiu o modismo de anexar o nome de uma cidade ou região⁴³ à palavra Bienal. É interessante notar as múltiplas genealogias de cada Bienal individual, e como cada uma delas tem sua própria razão de ser. O surgimento de uma nova Bienal nunca é por acaso, sempre há alguma particularidade ideológica complexa que a embasa. Como exemplo, a Bienal de Johannesburgo objetivava uma reconciliação social pós apartheid enquanto a de Gwangju fazia referência à nova democracia da Coreia do Sul. Apesar do arquétipo

⁴² A Fundação Bienal de São Paulo conduziu uma pesquisa quantitativa com os frequentadores da 31ª Bienal a fim de investigar suas avaliações sobre a exposição. O instituto de pesquisas Datafolha entrevistou 1.556 visitantes em quatro momentos distintos: entre 6 e 7 de setembro, 16 a 19 de outubro, 13 a 16 de novembro e 4 a 7 de dezembro de 2014. A pesquisa não inclui o público envolvido nas ações educativas da Bienal. Ver Bienal de São Paulo. Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2013– 2014. P 54 – 57.

⁴³ Como exemplo de bienais regionais destacamos a Bienal do Mercosul e a Manifesta.

deste gênero expositivo, cada uma ainda lida com suas próprias nuances locais, e por isso devemos avaliar uma exposição bienal em relação aos seus pares no globo bem como à sua própria história.

Eis a dificuldade de se estudar a Bienal como tipo expositivo: não há uma definição exata para o que isso seja. É um corpo amorfo, que se adapta conforme as novas realidades, questionando-se e reinventando-se ao passo da história, e por isso a conexão com a expressão “instituição instável”. Isto quer dizer que uma Bienal se apresenta diante de outras exposições do tipo – contemporâneas a ela – bem como à sua própria história e desenvolvimento institucional. Toda Bienal é julgada de acordo com o significado que produzem frente aos seus pares (outras Bienais e megaexposições) e precedentes (história da própria Bienal). Em comum à grande maioria das bienais é a proposta de engajar localmente falando globalmente, e “Glocal” é um adjetivo que resume bem esta dialética interna. Neste cenário, é apenas lógico que a maioria das bienais hoje assumam uma dupla finalidade, tanto destacando a singularidade do lugar ou região e sua cultura, como uma forma de cultivar o público nacional e atrair um público internacional, quanto trazer artistas e posições internacionais para a situação local, cultivando os cidadãos nacionais como consumidores e apreciadores de cultura internacional: a atração do local satisfaz o glamour do global⁴⁴. Em outras palavras, as bienais não apenas situam um local, como também sempre estabelecem uma conexão internacional, e aqui reside a sua potencialidade. Considerando esta dupla finalidade, o desafio do curador de Bienal é articular uma posição que interroge ‘histórias e contextos locais,’ mas sempre em termos de potencialmente produzir relacionamentos com o ‘horizonte do internacionalismo’ no qual uma Bienal é baseada⁴⁵.

Daí que hoje observamos a tendência relativamente recente à ‘extraterritorialidade’ do espaço curatorial. Ou seja, fazer exposições ou outras ações além do local expositivo originariamente delimitado, algumas vezes se dando no lado oposto do globo⁴⁶, é algo esperado do curador enquanto ele tenta refletir sobre as condições globais e locais da produção cultural contemporânea. Podemos tomar este exemplo como ilustração da função de um curador contemporâneo, que vai muito além da prática de expor arte. Nesta conversa entre o local e o global os lugares de bienal foram reconsiderados como pontos de troca e colisão, refeitos através de interseções de relações sociais, econômicas e políticas, por isso não é de se estranhar que as formas artísticas a surgirem a partir destes convites específicos ao contexto são predominantemente sociais, espaciais e interdisciplinares⁴⁷ no lugar do tradicional estatuto de arte como objeto. Assim, parece que a bienal consegue

⁴⁴ SHEIKH, *IN* FILIPOVIC; VAN HAL; OVSTEBE (ED.), 2010. P. 156 – 157.

⁴⁵ SMITH, 2012. P. 90.

⁴⁶ Ver Documenta 11 curada por Okwui Enwezor.

⁴⁷ DOHERTY, *IN* O’NEIL (ED.), 2011. P.104.

reunir importantes vetores tanto do polo do museu (orçamento, musculatura institucional etc) quanto do polo alternativo (vanguardismo, experiências, criatividade etc).

Na busca por uma elucidação mesmo que movediça sobre o que é uma bienal de arte, é importante ressaltar que a Bienal de Veneza, que existe desde 1895 e é a mais antiga de todas, não pode ser tida como ponto de referência para as demais. Quase a totalidade das bienais que vieram depois, com a notável exceção da Bienal de São Paulo, não seguiram o seu modelo de representações nacionais, na qual os países representados que escolhem seus artistas. Apesar do caráter multifacetado das bienais, percebemos uma característica comum entre elas no sentido de que negociam sua condição de periferia enquanto articulam as ambições de sua cidade sede ao proporcionar uma infraestrutura expositiva e criar públicos locais; elementos os quais historicamente não pertencem à Bienal de Veneza. Apenas em 1980, quando Harald Szeeman e Achille Bonito Oliva introduziram o “Aperto” que Veneza passou a ter uma exposição propriamente curada no Arsenale, um conceito que a esta altura já era adotada em outras exposições com a Documenta de Kassel. Mas o modelo predominante de uma Bienal tampouco pode ser traçado à Documenta (ou mesmo à Bienal de São Paulo).

Sigo o argumento de Rafael Niemojovski em seu ensaio “Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial” em que ele afirma que foi a Bienal de Havana (especialmente suas primeiras 3 versões) - com sua primeira edição em 1984 - que de fato estabeleceu-se como o padrão das demais ao ser a primeira que declaradamente assumiu estratégias para promover arte periférica enquanto lidava com sua dupla função nacional e internacional, tornando-se uma das chaves de entendimento do fenômeno atual das Bienais de arte contemporânea⁴⁸.



Foto do catálogo da 1ª Bienal de Havana

⁴⁸ NIEMOJOVSKI, /N FILIPOVIC; VAN HAL; OVSTEBO (Ed.), 2010. P. 88 – 103. É importante mencionar que este ensaio integra o livro “The Biennial Reader”, que é uma antologia de textos fruto de uma conferência organizada pela cidade de Bergen (Noruega) em 2009 sob a liderança de Solveig Ovstebo, curador da Bergen Kunsthalle. Devida à abrangência e à perspicácia com que trata temas relacionados ao fenômeno das bienais, este livro é considerado uma das mais importantes referências para o estudo deste tipo de exposição. Esta conferência foi concebida a partir da decisão da cidade em realizar a sua própria bienal, e os textos que compõem a publicação apresentam uma densa e profunda análise sobre o fenômeno: sua história, função, potencial, razão de ser, formatos, conceitos, estéticas e políticas globais. Participou neste simpósio de três dias 33 profissionais notório no ramo da arte, além de um público local e internacional, todos interessados em debater o que envolve o fazer de uma bienal na atualidade.

Esta exposição foi pioneira em permitir o desenvolvimento do atual circuito internacional de arte ao promover um canal de exposição de artistas que não fazem parte do circuito das economias desenvolvidas do ocidente. Havana tornou-se o local onde os recusados da cena internacional tradicional podiam interagir e participar. Foi a primeira a adotar uma produção marginal, não que houvesse uma diferença ontológica entre a arte de um lugar em relação ao outro, mas inegavelmente os artistas do terceiro mundo eram sub-representados: em Veneza, na época, apenas 5% dos artistas representados não eram dos EUA ou da Europa ocidental. Enquanto a primeira edição teve apenas obras de artistas latino-americanos, a segunda abriu-se para todo o terceiro mundo, e foi enorme, com 690 artistas de 57 países, o que fez dos pontos de encontro uma importantíssima plataforma de troca entre o sul global (talvez até hoje não superada).

Outra inovação foi o agrupamento de obras de arte por suas características formais e não por critérios de origem, além do foco restrito a trabalhos produzidos recentemente. Logo em suas primeiras edições a Bienal de Havana demonstrou seu gosto por uma discussão pós colonialista (ainda antes deste termo tornar-se institucionalizado em muitos discursos curatoriais), preterindo um discurso curatorial único e universal em prol de uma polifonia de manifestações artísticas que se inclinavam sobre temas como marginalização, nomadismo, hibridização cultural etc. Observe que hoje esses termos fazem parte do vocabulário de qualquer discurso curatorial da atual geração de Bienais. Por fim, resta dizer que algumas características marcantes da bienal cubana podem ser compreendidas pelo próprio momento histórico de sua inauguração, notadamente o início do pós-modernismo, fim da polarização entre URSS e os EUA e a fase da globalização transnacional.

Nesta esteira, surgiu uma clara tendência no sentido de incorporar o local (a cidade) destas exposições no discurso curatorial, buscando o global no local. Doherty suspeita deste recorte, afirmando que:

“a história recente tem mostrado que a ênfase curatorial na cidade como sujeito da pesquisa, interlocutor, contexto social e local físico pode levar a exposições que são muito interpretativas, quase antropológicas em caráter. A maioria dos projetos relevantes responsivos ao local ou específicos ao contexto, quer desestabilizam e provocam uma sensação de lugar errado ou trabalham colaborativamente para efetuar a mudança social, exigem prazos flexíveis e tendem a emergir de motivações diferente das da lógica de exposição coletiva. Isto dito, o desafio de produzir uma situação em que tais projetos possam ocorrer em diálogo um com o outro,

juntamente com obras históricas e contemporâneas, no contexto das dinâmicas interseções de um lugar, é difícil de resistir⁴⁹.

Este denominador comum à grande maioria das Bienais no mundo – a esta altura parte da infraestrutura expositiva internacional – fez deste tipo expositivo o veículo ideal para a exploração do discurso filosófico do pós-colonial⁵⁰. Trata-se de um novo alinhamento de países em oposição aos discursos imperativos hegemônicos das antigas democracias e economias do hemisfério norte. Não vivemos num mundo globalizado. A sociedade internacional é polarizada entre norte-sul e o progresso – inclusive cultural – foi sempre por e para o norte. O que aconteceu foi uma enorme aproximação entre os polos norte-sul. Mas esta aldeia global é homogenizadora, não comporta dissenso, enquanto a comunidade global de hoje, sob o prisma do pós-colonial, valoriza as diferenças como fonte para fortalecimento da identidade individual e coletiva.

No Brasil, esta discussão no campo do conhecimento se dá sob a sombra do que se entende por “Cone Sul”, ou “Sul Global”. Não há uma distinção geográfica neste termo, e ele se aplica aos mesmos países inclusos no conceito de pós-colonial. A premissa aqui é de que as culturas do sul precisam conectar entre si para trocar experiências e sustentar diálogos de longo prazo num esforço de comunicação e integração horizontal, não só no campo da cultura como também da economia, política etc. Não só a periferia é maior do que centro como elas compartilham problemas similares: urbanização descontrolada, gentrificação, concentração de renda, frágil infraestrutura básica, instabilidade política etc. Neste contexto, o intercâmbio com nossas contrapartes do Sul deve se provar mais frutífero do que com o Norte.

Debruçaremos rapidamente sobre o conteúdo deste conceito a partir da leitura feita pelo curador Okwui Ewenzor e sua constelação e o historiador e crítico de arte australiano Terry Smith e sua transição transnacional.

Para Enwezor, pós-colonialismo não é um discurso de distinção entre o aqui e o ali, mas sim uma maneira totalmente diferente de ler o emaranhado global como pós-colonial em sua própria natureza – um ponto de partida invés de chegada da qual considerar nossa atual condição global. A constelação pós-colonial é vista como uma vasta gama de práticas artísticas que expandem a definição do que constitui cultura contemporânea⁵¹, e neste contexto as exposições do nigeriano se apresentam como uma polifonia de culturas, uma reunião de fragmentos de multiplicidade num rizoma expositivo.

⁴⁹ DOHERTY, *IN* O’NEIL (Ed.), 2011. P. 108.

⁵⁰ SMITH, 2012. P. 73.

⁵¹ ENWEZOR, *IN* O’NEIL. 113.

Quanto a Terry Smith, este usa o termo ‘transição transnacional’ num sentido parecido. Em suas palavras:

“em muitos centros de produção de arte no resto do mundo exterior Euro-América, uma variedade de negociações locais entre indignidade, tradição, modernidade e globalização levou à falsificação de tipos distintos de arte moderna e, em intercâmbios artísticos dentro de regiões próximas e com os centros distantes, o surgimento de tipos específicos de arte contemporânea. Tomados em conjunto (como uma corrente mundial) a transição transnacional equivale a uma reorientação substancial para a forma como a arte é feita no mundo: os artistas que participam desta corrente alegam valor para o tornar visível de questões locais e tornou-se uma maneira importante na qual as desigualdades globais no nível de cultura são renegociados em direção ao respeito pela diferença⁵²”.

Na prática, identificamos mais uma vez o caso de Havana como paradigmático. Comentando esta Bienal, Carlos Basualdo escreve que “em 1984, a primeira Bienal de Havana obedeceu uma meta ideológica muito clara: estimular a comunicação entre artistas e intelectuais do Hemisfério Sul, com o objetivo de impedir a distribuição de arte contemporânea de ser monopolizada a partir dos centros de poder econômico. O sucesso de Havana foi capitalizado por um número de bienais que surgiram depois, com a função óbvia de dar visibilidade às produções locais e de promover as cidades e países em que eles foram realizadas⁵³.” Evidente que esta não é a única tendência de enquadramento filosófico do fazer artístico e pensamento cultural no panorama internacional. Contudo, o discurso pós-colonial atualmente predomina no modelo curatorial de Bienais pelo mundo. Na 31ª Bienal de São Paulo, que iremos analisar num instante, o ponto de partida pós-colonial é latente.

Uma Bienal não é apenas um armazém de obras de arte, mas um portador de significado em si. Em seu espaço social, ou seja no ponto de recepção da obra de arte pelo público, temos um local onde significados, narrativas e histórias são potencialmente criadas, imaginadas, discutidas e repassadas, e onde conexões podem surgir e subjetividades reforçadas ou desafiadas. Assim, a arte na bienal reflete um desejo e uma necessidade. Um desejo de compartilhar experiências numa plataforma internacional e uma necessidade de encontrar um modo de expressão artística que acomode os interesses conflituosos das demandas por especificidade experimental e transculturalismo, tudo isso numa linguagem globalmente compreensiva. O comissionamento surge como solução à tensão entre a necessidade de conversas com um público local amador e internacional

⁵² SMITH, 2012. P. 170.

⁵³ BASUALDO, *IN* O’NEIL (Ed.), 2011. P. 44 – 45.

especializado, não sem questões: é necessário um diálogo autêntico além de um comprometimento responsável para com o sítio e o contexto. Como um bom exemplo desta articulação, temos a exposição Insite em São Diego e Tijuana (foto), com sua ênfase em processo, diálogo e residência programática para que os artistas possam criar trabalhos comissionados com foco nas questões de fronteira que o local (fronteira entre EUA e México) naturalmente suscita e a participação do público antes da implementação dos projetos desenvolvidos pelo processo de pesquisa e residência⁵⁴.



Registro da performance 'One Flew Over The Void' de Javier Téllez, na exposição Insite, em 2005

A emergência da Bienal como paradigma não veio sem críticas, e os desafios que curadores e artistas encaram quando trabalhando sob estas perspectivas, como elaborado pelo próprio Smith, é de cair na sedução de exotíssimo palatável, caindo na armadilha do turismo estético do Outro, que simplifica as questões específicas do trabalho e aproxima-se do estereotipo do que a massa acrítica do ocidente instintivamente deseja⁵⁵. Entre padrões curatoriais previsíveis, a promoção de um panteão limitado de artistas, uma interpretação equivocada do site-specific, um falso comprometimento social, e a mimese do cubo branco museológico, pode-se lançar dúvidas sobre o quanto ela de fato cumpriu (ou poderá cumprir com) suas promessas e se a bienal como um conceito de apresentar cultura global localmente esgotou-se. Além disso, o conceito 'pós-colonial' proporciona infinitas aplicações e

⁵⁴ Mais informações em: <http://insite.org.mx/wp/insite/>

⁵⁵ SMITH, 2012. P. 171.

discussões. Diante da amplitude do termo ele pode apenas servir como norte teórico de pensamento curatorial mas nunca como discurso curatorial em si, que deve propor questões mais objetivas e palpáveis.

Em constante mutação, não podemos esperar que a condição e os horizontes do curador contemporâneo vão se manter estáveis a médio prazo, sem contar que a própria noção de contemporâneo deve ser constantemente revista. Estabelecido o campo de atuação teórica e prática do curador contemporâneo, podemos nos inclinar sobre seu porvir.

Acompanhando as ansiedades do cotidiano e suas infinitas possibilidades sem previsibilidade, o curador media o contemporâneo ao criar e por em movimento situações que enquadram e comentam o mundo contemporâneo num campo mais amplo do que apenas arte⁵⁶. Sua intenção é proporcionar alternativas reais para atividades culturais, comportamentos e valores sancionados. O esforço é de curar dentro da cultura, indo além do campo da arte, onde encontraremos maior mobilidade para rever o enquadramento da arte contemporânea e incluir nela novos processos e fazeres artísticos ainda não considerados por seus sistemas.

Fazer exposições é um processo contínuo de desconstrução da história e articulação dos elementos esquecidos, escondidos e excluídos⁵⁷. O objetivo de resgatar histórias renegadas não é apenas para o registro de mais uma camada de narrativa, mas sim para modelar possibilidades futuras, manter opções abertas e fazer oposição a tendências de pensamento que surgiram na época em que se desenrolou a história resgatada. Curadores se juntam a outros agentes socioculturais para direcionar o discurso público. É um campo ideológico no qual ser neutro é mau visto: exige-se um posicionamento político.

Vê-se muitos formatos curatoriais estanque e entediantes. Bienais são exposições que se propõem a apresentar uma arte arrojada mas que mostram os trabalhos segundo fórmulas pré-estabelecidas que não acompanharam a veloz transformação social das últimas décadas. Na sociedade pós revolução tecnológica, inundada por centenas de imagens por minuto, nos encontramos saturados de estímulos imagéticos, e é impossível crer que métodos expositivos da década de 60/70 tenham a mesma eficácia hoje que na época. O trabalho curatorial deve inovar nas dimensões espaciais e temporais, constantemente questionando as convenções para otimizar a fala e o impacto de uma exposição. É entendível que o desejo de se envolver no mundo da arte seja maior do que o desejo de questioná-lo, e modelos criativos de tomada de risco e celebração do fracasso como experimentação e

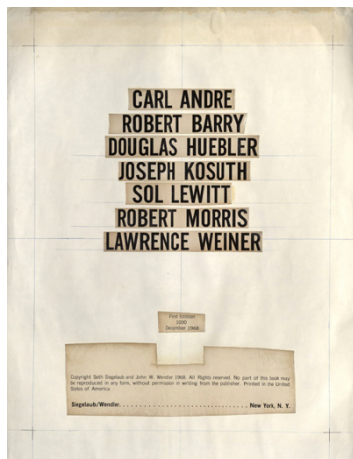
⁵⁶ ARRHENIUS, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P.101.

⁵⁷ CHUL LEE, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P. 111.

inovação sejam limitados⁵⁸. Ao curador cabe a liberdade de escolha dos objetos que serão expostos e a liberdade de reflexão para modelar o tempo e a cultura em que trabalha, mesmo quando o resultado seja desconcertante – e ele precisa estar preparado para ser julgado de acordo.

É precisamente por causa do poder que exposições têm na atribuição ou abertura de significados, na criação de contextos e situação dos espectadores, que os métodos e formatos padronizados de exposições, bem como as convenções de display, precisam ser repensados criticamente e potencialmente subvertidos⁵⁹. Cada vez mais curadores vão desafiar modos de pensar convencionais e expandir a prática para além da zona de conforto, inclusive repensando parâmetros temporais. Com a moderna tecnologia de comunicação as exposições podem durar antes e depois do período em que de fato estiver em cartaz, e podem até incluir ferramentas de participação do usuário e não apenas de registro das obras expostas. Uma exposição pode mudar durante o período expositivo, conter eventos, existir apenas virtualmente, no formato de livro e assim por diante.

Curadores são inspirados a obter as estruturas de exposições a partir de seu propósito, ao invés de ajustar o propósito aos modos convencionais de expor⁶⁰. Este impulso por inovação não se resolve com o sensacional e espetacular, não é o novo pelo novo da indústria cultural, como forma de não cansar o público e manter as filas da bilheteria. Não se trata de reforma conjuntural, mas sim de “ativismo infraestrutural através e além do espectro expositivo”⁶¹, de verdadeira revolução estrutural. Um bom exemplo do passado é a exposição “Xerox Book” (foto), do curador independente Seth Sieglaub, que é comumente associado ao movimento de



arte conceitual dos anos 60/70. Trata-se de uma exposição na forma de publicação, em que sete artistas – Carl Andre, Robert Barry, Huebler, Mr. Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner – contribuíram com uma obra de arte em 25 páginas, todas do mesmo tamanho e no mesmo material⁶². Mas este formato expositivo encontra-se hoje exaurido. Resta saber como a curadoria contemporânea continuará a desafiar os padrões e formatos hoje reconhecidos como normais. O bom da Bienal não ter uma definição é que não há um molde para tal

⁵⁸ RAND, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P. 8.

⁵⁹ AULT, *IN* O’NEIL (ED.), 2011. P. 32.

⁶⁰ SMITH, 2012. P. 210.

⁶¹ SMITH, 2012. P. 179.

⁶² Ver: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/sieglaub/> e <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf> para uma cópia digital do livro.

exposição, e ela pode ser livremente pensada e reimaginada para além dos padrões previsíveis do mercado e das necessidades de capital simbólico alavancado sob os auspícios do turismo.

Articulando os prognósticos da curadoria contemporânea, Simon Sheikh escreve que “uma exposição deve imaginar um público de modo a produzi-lo, e para produzir um mundo em torno dele - um horizonte. Então, se estamos satisfeitos com o mundo que temos agora, devemos continuar a fazer exposições como sempre, repetindo os formatos e circulações. Se, por outro lado, não estamos felizes com o mundo em que estamos, tanto em termos de mundo da arte quanto num sentido geopolítico mais amplo, teremos de produzir outras exposições: outras subjetividades e outros imaginários”⁶³. Para tanto, ele sugere que a curadoria do futuro centre em torno de três noções chaves: (i) articulação: a formulação de sua posição política, onde está e para onde quer ir; (ii) imaginação: imaginar o outro, um outro mundo, e instituir outras formas de se instituir, produzir e projetar outros mundos e oferecer um lugar para onde ver; e (iii) continuidade: repetir as mesmas teses de forma a aprofundá-las e esgotá-las⁶⁴ e não apenas explorar sua superfície.

Artistas e curadores precisam trabalhar juntos, em diálogo, envolvendo-se em processos paralelos de criação e organização para o momento futuro de exposição do trabalho, que é menos importante do que o processo de formação do trabalho. Esta proximidade entre agentes criativos complementares potencializa o trabalho de ambos. A curadoria contemporânea opta por exposições sensíveis ao contexto, ou seja, que dialoguem com o entorno imediato dela, suas questões físicas e conceituais, de forma a ser relevante para o público presente, reforçando seu efeito transformador. Estratégias contextuais de fazer uma exposição podem desafiar e contestar categorizações e hierarquias através do qual as relações na indústria da arte, e da cultura em geral, são reproduzidas⁶⁵. Prefere-se obras de arte criadas ou adaptadas para exposições específicas, em contraposição à autonomia modernista da obra de arte, e, sem esquecer o comprometimento de desenvolver e mediar o público, o curador faz as vezes de produtor do artista. Daí que pede-se uma parceria estreita entre eles. Não se faz mais a curadoria de uma exposição enviando lista de obras para o departamento de produção. Exige-se cada vez mais uma participação ativa do curador no processo artístico e vice-versa.

As publicações das Bienais também podem ser revistas. Geralmente elas são feitas antes da instalação e o desenrolar da exposição, o que naturalmente limita os seus termos de engajamento. Em vez de ser uma peça promocional antecipada e um

⁶³ SHEIKH, *IN* O'NEIL (Ed.), 2011. P. 182.

⁶⁴ SHEIKH, *IN* O'NEIL (Ed.), 2011. P. 184.

⁶⁵ AULT, *IN* O'NEIL (Ed.), 2011. P. 32.

brinde da experiência do espectador que compra seu exemplar na lojinha ao final de sua visita, seria possível realizar a publicação depois do término da exposição, de maneira que ela fosse reflexiva, autocrítica e funcionasse como um registro do que de fato se passou no campo expositivo?

Para concluir, a arte de hoje – despida de qualquer traço de complexidade do modernismo – é uma profusão de trabalhos que almejam dar conta do real: suas ambiguidades, contradições e pontos cegos. A geração de artistas de hoje fogem do peso e monumentalidade para atacar os problemas da humanidade com vivacidade, energia e, inclusive, humor⁶⁶. Podemos estabelecer que as exposições desses trabalhos não apenas lidam com a apresentação de uma noção ampliada de arte, mas também estendem seus próprios parâmetros espaciais em domínios conceituais e virtuais, bem como experimentam com o papel de um público na "conclusão" de um projeto⁶⁷. Estratégia curatorial deve se abrir às múltiplas possibilidades de responder à mesma pergunta, incorporando a transdisciplinaridade e o fracasso como ingrediente desestabilizador. Remodelando o espaço expositivo e recriando relacionamentos com o espectador, curadores desafiam as fronteiras tradicionais de sua prática. Eles são ansiosos por sugerir novas maneiras de engajar com o público e procuram apresentar a exposição não como uma forma fechada mas como um espaço aberto onde sistemas burocráticos e ideais convencionais podem ser questionados⁶⁸.

⁶⁶ MARTIN, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P. 38.

⁶⁷ FOWLE, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P. 33.

⁶⁸ CHUL LEE, *IN* RAND; KOURIS, 2007. P. 113.

A 31ª Bienal de São Paulo e as Coisas Que Não Existiram

Uma exposição tipo bienal deve ser avaliada em relação a seus pares no mundo mas também em relação à sua própria história institucional. Assim, antes de analisar a 31ª Bienal de São Paulo vou fazer um breve apanhado histórico a respeito da Fundação Bienal de São Paulo bem como destacar duas edições consideradas essenciais para sua compreensão, a saber: (i) a 24ª edição, a chamada Bienal Antropofágica, realizada em 1998; e (ii) a 27ª edição, sob o título “Como Viver Juntos”, realizado em 2006. A relevância da primeira exposição se deve pelo discurso conceitual e seu impacto na narrativa cultural do país, e nos é útil para percebermos a relevância regional e internacional que um discurso curatorial pode alcançar. A segunda se destaca por sua atualização do formato expositivo até então praticado em São Paulo, propondo inovações curatoriais enquanto revendo limites espaciais e temporais e assim aproximando o modelo paulista à tipologia contemporânea das Bienais.

Fundada em 1951 por iniciativa do empresário brasileiro Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho (1898-1977), a Bienal de São Paulo é a segunda mais antiga depois de Veneza, que serviu como fonte de inspiração para o formato brasileiro inicial, ou seja, o de representações nacionais em que os países de origem dos artistas eram responsáveis pelo financiamento de sua representação e inclusive a seleção artística. Desde sua 4ª edição em 1957 que a Bienal é



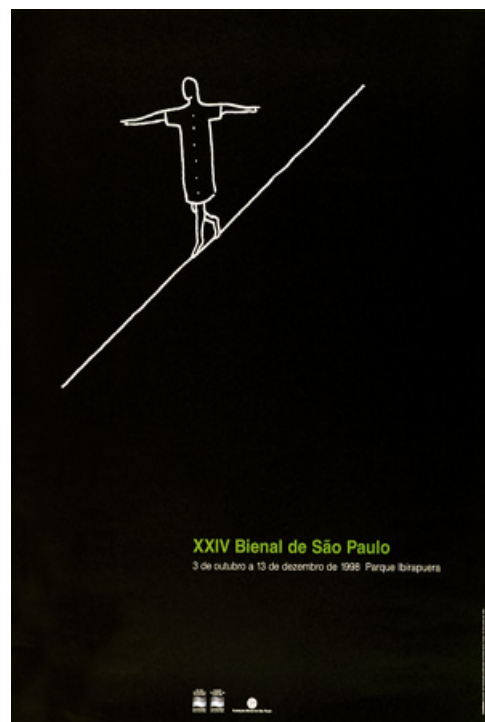
Vista do Pavilhão Ciccillo Matarazzo

realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera, um projeto desenhado por Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa de 33 mil metros quadrados e três andares, hoje considerado um emblema da arquitetura moderna brasileira. Comissionado no âmbito do quarto centenário da cidade de São Paulo e originalmente concebido para abrigar exposições industriais, o pavilhão oferece um espaço expositivo de 30 mil metro quadrados. Em 1962 a Fundação Bienal de São Paulo foi criada para assumir a realização da exposição que até então era organizada sucesso pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP.

Ao longo de sua história a Bienal de São Paulo tornou-se uma das principais exposições do Brasil enquanto suas funções e papéis foram alterados, ampliados e acumulados. Já em 1997 Paulo Herkenhoff leu o papel da Bienal⁶⁹ como a) produtora de um panorama da arte no mundo; b) divulgadora da arte brasileira em momento de privilegiada atenção internacional; c) apresentadora da arte estrangeira/internacional para o público brasileiro; d) formadora do olhar dos jovens artistas brasileiros; e) diplomata cultural; f) operadora simbólica; g) função museológica; h) articuladora internacional de críticos e curadores; i) espaço principal de articulação cultural da América do Sul; j) produtora de atualidade; l) produtora de reflexão; m) produtora editorial; n) produtora de memória; o) compromisso educacional. Hoje a Bienal de São Paulo tornou-se uma influente instituição internacional de arte, reconhecida pelas notáveis repercussões na ambiente das artes visuais não só em sua região como no globo todo. Passamos agora a uma análise das duas edições supracitadas de forma a entender sua história e relevância atual.

24ª Bienal de São Paulo – Bienal Antropofágica

Em 1998 a Bienal de São Paulo revisou a história da arte pela perspectiva brasileira, [e apresentou um novo modelo para o fazer de exposições numa era de pós-colonialismo globalizado.] Sua importância se deve pelo impacto e reverberação que teve na produção artística contemporânea da região. A exposição empregava a noção de antropofagia cultural tanto como conceito quanto método, incentivando a contaminação cruzada e a integração de uma noção expandida de arte, cultura e história política. O curador da exposição, Paulo Herkenhoff, insere a antropofagia num novo contexto de capitalismo global, recuperando noções do primitivo e do irracional enquanto desafia a grande História linear do



modernismo tradicionalmente narradas pelos centros hegemônicos do ocidente. Para entender como o conceito de antropofagia opera na cultura é importante esclarecer que ele não é um sinônimo para o canibalismo. A antropofagia era um ritual típico dos indígenas brasileiros (especificamente os Tupinambá do século XVI) em que se comia o inimigo. Mas não era qualquer inimigo, e sim apenas os guerreiros mais fortes. Acreditava-se com isso não simplesmente que se incorporaria

⁶⁹ REVISTA USP, São Paulo, n.52, p. 116-121.

suas forças, como comumente se pensa. A lógica por trás desta metafísica é deixar-se afetar pelo outro, numa troca de perspectiva. Trata-se, então, de um ritual altamente simbólico, cujas funções sociais ultrapassam em muito a mera alimentação (que se configuraria como canibalismo). Estamos falando de uma ética e não uma dieta. Assim, a antropofagia cultural atua como metáfora para o processo criativo, e parte de uma postura de aceitação e incorporação das diferenças para transformá-las em sua própria linguagem, e por isso a aplicação do conceito filosófico de alteridade neste contexto. Apesar de sermos tributários da cultura ocidental, temos nossas diferenças e tensões construídas a partir do processo antropofágico. Absorver elementos culturais estrangeiros não seria um ato de subordinação, pois ao digerir o exterior devolve-se uma nova forma.

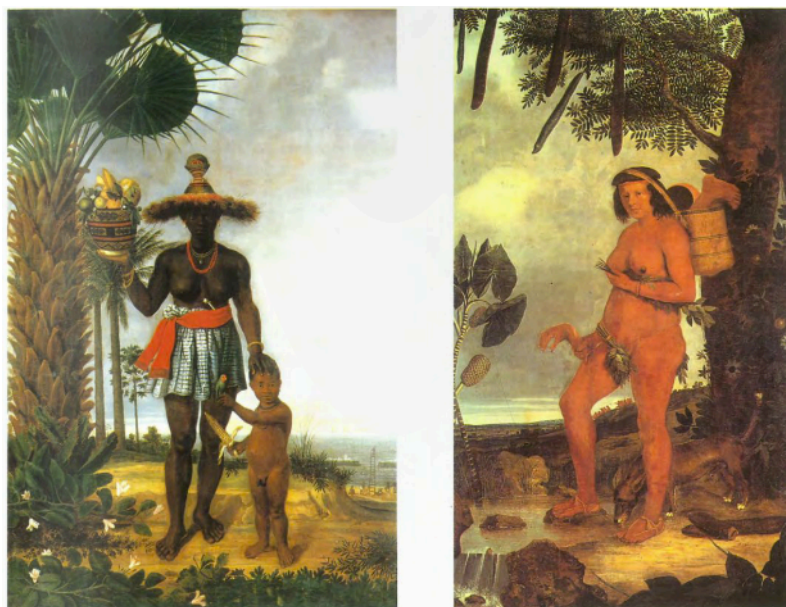
O forte discurso curatorial com sotaque brasileiro concebeu a mostra que contou com 270 artistas provenientes de 55 países em quatro segmentos que foram costurados pelo viés da antropofagia: (i) a tradicional representação nacional; (ii) Roteiros; (iii) Arte Contemporânea Brasileira⁷⁰; e (iv) um núcleo histórico⁷¹. Os curadores estabeleceram uma inteligente dinâmica na apresentação das obras, evitando arranjos prosaicos em prol de um diálogo aberto entre diferentes mostras. Evitando as formalidades do cubo branco, usaram paredes apenas quando necessário e privilegiou-se a mistura geral entre os trabalhos.

As representações nacionais contaram com um artista para cada um dos 53 países participantes a partir de um diálogo intensificado entre a curadoria da Bienal e dos respectivos países. Evitou-se a fórmula de salas como fronteiras nacionais com a proposta dos curadores em valorizar as presenças das obras de arte estabelecendo diálogos com outros artistas e o público em geral, método que até certa medida havia sido posto em prática e que minimiza a dimensão negativa do tipo expositivo. Evidente que esta diluição de territórios gerou contatos conceitualmente irregulares, inexorável com a introdução de uma metodologia curatorial de caráter experimental em seu contexto.

⁷⁰ Com a participação dos seguintes artistas: Daniel Senise, Leonilson, Edgard de Souza, José Resende, Cildo Meireles, Tunga, Adriana Varejão, Leonilson, Arthur Barrio, Sandra Cinto, Rosângela Rennó, Rivane Neuschwander, Ernesto Neto, Courtney Smith, Laura Lima, Miguel Rio Branco, Nazareth Pacheco, Iole de Freitas, Valeska Soares, Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Arthur Omar, Claudia Andujar, Emmanuel Nassar, Ivens Machado, Mauricio Dias e Walter Riedweg, Regina Silveira, Rochelli Costi, Rubem Grilo e Vik Muniz.

⁷¹ Esta seção contou com a participação de artistas históricos como os brasileiros Aleijadinho, Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Cildo Meireles, ao lado de mestres ocidentais como Gericault, Goya, Van Gogh, Rodin, Giacometti, Magritte, Münch, Bacon and Bourgeois.

O núcleo “Roteiros”⁷² parte do Manifesto Antropofágico publicado em 1928 pelo poeta Oswald de Andrade. Neste documento, o autor define a cultura brasileira como a devoração de valores externos na criação de sua identidade própria. Na mostra, dividiu-se o mundo em sete grandes regiões, uma para cada “Roteiro”: África, América Latina, Ásia, Canadá e Estados Unidos, Europa, Oceania e Oriente Médio. Trata-se de territórios culturais e não geográficos, e os curadores preferiram olhar para a margem dessas regiões e como elas estão ligadas uma nas outras, deslocando o olhar hegemônico dos centros por uma pluralidade de visões de mundo. Seis obras de cada região foram selecionadas e o desafio era como integrar a pluralidade de olhares e fazeres artísticos de maneira coesa. Assim, a adesão dos trabalhos ao conceito da antropofagia era voluntária, ou seja, central para alguns e tangencial para outros. É importante notar como nesta edição a ideia de obras comissionadas – central para o entendimento do tipo Bienal – ainda não estava em prática em São Paulo, e poucas foram as obras inéditas, o que confere ainda mais poder aos curadores que podem ser acusados de escolherem obras prontas para ilustrar e narrar seus argumentos.



Telas do pintor Holandês Albert Eckhout (1610 - 1665) expostas na 24ª Bienal de São Paulo

Já o núcleo que diz respeito à arte contemporânea brasileira – uma inovação na história da Bienal de São Paulo⁷³ – deu destaque à produção artística brasileira sem cair nas limitações e obviedades que um recorte puramente territorial tende a imprimir. Pensada para discutir e potencializar a presença da arte brasileira na Bienal de São Paulo, foi dividida em dois eixos: Um e Outro, curada por Adriano Pedrosa,

⁷² Ter uma parte da Bienal curada de maneira independente das representações nacionais foi uma inovação introduzida na edição anterior à que estamos analisando.

⁷³ OLIVEIRA, 2001.

com cunho psicanalítico e norteado pelo tema da fusão amorosa como ato canibalístico; e Um Entre Outros, curada por Paulo Herkenhoff e que investigava a maneira como a arte lida com implicações sociais e políticas.

O núcleo histórico intitulado “Antropofagia e Histórias de Canibalismos” foi fortemente influenciado pelo conceito de contaminação⁷⁴. Sobre isto, Herkenhoff afirma em entrevista que “a contaminação significa provar que arte e história se imbricam, que é preciso reiterar a presença do contemporâneo nas salas históricas, que tinham um estatuto especial. Essas salas discutem questões de história, mas não são superiores. (...) A contaminação busca vários critérios: demonstrar paralelismos, diferenças, precedências ou mesmo como tomamos o fundo comum da cultura para construir a nossa própria voz.”⁷⁵ Desta forma, apesar de ser o núcleo histórico os curadores inseriram de maneira inteligente obras de artistas contemporâneos.

O arquétipo inexorável da antropofagia aliado a uma ênfase no arranjo expográfico, ou seja, não nas obras de arte em si mas na maneira como elas se relacionam, gerou fortes críticas à supremacia dos curadores frente aos artistas, o que vai ao encontro do que falamos anteriormente a respeito dos anos 90 como momento ápice da figura do curador. A este respeito, Rodrigo Naves afirma em entrevista a Angela Pimenta que “quando a relação entre as obras passa a ser a coisa que sobressai, o que entra em questão não é a qualidade dos trabalhos, mas apenas a possibilidade de articulá-los (...) os curadores tendem a usar as obras de arte para narrar ou confirmar certas ideias, o que me parece bem empobrecedor”⁷⁶. Em certa medida, houve uma aplicação exacerbada do conceito de antropofagia que culminou com seu desgaste e conseqüente perda de densidade, transformando simples influências em antropofagismos e assim banalizando a atitude antropofágica de Oswald⁷⁷. Usando obras de arte como lentes para a leitura de uma narrativa conceitual, o trabalho curatorial antropofagiou o trabalho artístico na concepção da exposição.

É interessante notar como a imprensa brasileira recebeu a exposição. Poucos conseguiram entender a inovadora proposta conceitual e a releitura do

⁷⁴ **Exemplos de contaminação:**

- Obras de Albert Eckhout e o TaCaPe de Tunga;
- Obras de Francis Bacon e as T.E. (Toucas Ensanguentadas) de Arthur Barrio
- Tiradentes de Cildo Meireles e Pedro Américo
- Lygia Clark e Eva Hesse
- Surrealismo e Dada contaminados por obras de Ernesto Neto e Vik Muniz
- Reflexo da obra do Bruce Nauma na vitrine onde estavam as obras do Aleijadinho
- Homenagem a Cara-de-Cavalo de Oiticica vaza pelo Pavilhão da Bienal durante a exposição, passando pelos Monocromos, Matta, Siqueiros, Bruce Nauman ou frente a Géricault, na mostra dedicada ao século 19.

⁷⁵ Paulo Herkenhoff à Folha de S. Paulo, em 1998.

⁷⁶ NAVES, 1999.

⁷⁷ QUEIROZ, 2011. P. 72.

antropofagismo em sua relação com a cultura brasileira apesar dos extensos catálogos que somam mais de 1.500 páginas. A grande maioria das críticas reduziram a exposição a comentários anedóticos e apegados a categorias anacrônicas que estavam justamente sendo combatidas pelos curadores⁷⁸. Aliás, a crítica nacional permanece no mesmo estado de superficialidade, como veremos abaixo quando analisarmos a recepção crítica da 31ª Bienal de São Paulo. Já a crítica internacional apresentou uma leitura mais espessa da exposição, o que aparentemente contribuiu para a disseminação da noção de antropofagia como categoria interpretativa para além dos limites latino-americanos. Seja como for, esta edição da Bienal cunhou um espaço para o Brasil no mapa cultural global, não só pelo tema provocativo, mas também pela demonstração de como a cultura brasileira já estava em diálogo com, e inspirando-se em, os movimentos internacionais de arte nos últimos quatro séculos⁷⁹. A 24ª Bienal de São Paulo é citada hoje como estando entre as bienais mais importantes do século 20.

27ª Bienal de São Paulo – Como Viver Juntos



Experimentando com o próprio formato da exposição, esta edição, realizada em 2006, foi responsável por introduzir inovações que perduram até hoje. Em primeiro lugar, é importante citar a abolição do tradicional sistema representativo por nacionalidade. Foi um gesto ousado, que pôs fim à exposição de arte como instância de afirmação das nacionalidades e abriu-a para artistas menos conhecidos e com visões de mundo nem sempre apoiadas por um governo, afirmando a independência institucional, cultural e política da Bienal⁸⁰. A equipe curatorial independente (organizada de maneira razoavelmente horizontal, principalmente em relação às edições

anteriores desta exposição, foi composta por Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martínez e liderada por Lisette Lagnado) selecionou os 118 artistas

⁷⁸ MARINS DE OLIVEIRA, *IN* Escola São Paulo - Seminário De Curadoria - XXIV Bienal de São Paulo: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. P34 a 38.

⁷⁹ HOFFMANN, Jens. 2014. P. 130

⁸⁰ SPRICIGO, *IN* FILIPOVIC; VAN HAL; OVSTEBE (Ed.), 2010. P. 356 - 357.

participantes após um roteiro de pesquisa que passou por 29 países. O projeto conceitual da exposição também ofereceu outras frentes de comunicação e diálogo além da exposição principal, como um programa de residência artística, mostras de filmes transversais ao tema, seminários, publicações e o desenvolvimento de um projeto educacional. Ao atualizar o formato da Bienal de São Paulo conforme as características postas em prática notadamente nos anos 90 pela grande maioria das Bienais (fortemente influenciadas pelo caso de Havana), Lagnado e sua equipe re inseriram a Bienal no circuito internacional de arte contemporânea.

O título da edição, “Como Viver Junto”, foi inspirada numa série de aulas homônimas lecionadas por Roland Barthes no Collège de France entre 1967 e 77. Conceitualmente, este viver junto reconhece e valoriza a heterogenia social ao privilegiar a construção de espaços comum, práticas colaborativas e a partilha da experiência comum, a crítica institucional, arte como forma de ação e crítica social e política e o questionamento de modos de convivência e coexistência⁸¹. Ela lida com a vivência social e política e inclina-se sobre a intersecção de duas linhas de pensamento desenvolvidas por Hélio Oiticica (1937-1980), a saber: o significado da construção como base da experimentação neo-concreta e o adeus à estética. A primeira se traduz em seu Projetos Construtivos e a investigação do artista acerca de como as pessoas constroem seus espaços sociais e a segunda no Programas Para a Vida, que discute relacionamentos comunitários⁸². Vale destacar que Lagnado é uma especialista na obra de Oiticica, artista que sempre pregou pelo vínculo indissociável entre vida e arte.

Temporalmente, a exposição expandiu sua duração por meio de seis seminários⁸³ organizados desde o início de 2006, com pautas voltados à prática artística

⁸¹ Ver: <http://www.e-flux.com/announcements/27a-bienal-de-sao-paulo-como-viver-junto-%E2%80%94-how-to-live-together/>

⁸² TRAINOR, James. Bienal de São Paulo. Em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2843,1.shl>

⁸³ **Relação de seminários:**

- 1) Marcel 30**, organizado por Jochen Volz (27 e 28/01), discutiu as questões-chave da obra de Broodthaers, como a anti-teoria e a crítica às instituições;
- 2) Arquitetura**, organizado por Adriano Pedrosa (31/03 e 01/04), discutiu a relação entre arte e arquitetura;
- 3) Reconstrução**, organizado por Cristina Freire (09 e 10/06), tratou da construção de novas formas de expressão, da reconstrução de comunidades destruídas e do ressurgimento de movimentos artísticos afogados pelas guerras;
- 4) Vida Coletiva**, organizado pela Lisette Lagnado (04 e 05/08), que trouxe a discussão do tema-geral, Como Viver Junto;
- 5) Trocas**, organizado por Rosa Martinez (09 e 10/10), defende a ideia de intercâmbio como uma maneira mais otimista de relação entre as pessoas;
- 6) Acre**, organizado por José Roca (10 e 11/11), discute temas como fronteira e território, índios e ocupações.

contemporânea e especialistas de diversas áreas de ciências humanas como antropologia, ciência política etc. No formato de grupo de estudos e debates, estes seminários ao mesmo tempo anteciparam e complementaram as temáticas do recorte curatorial da exposição. Geograficamente a Bienal foi deslocada para muito além dos limites da cidade de São Paulo com um programa de residência artística em três locais distribuídos pelo país⁸⁴. Dez artistas estrangeiros foram convidados a residirem no Brasil por alguns meses, confrontando suas expectativas do Brasil com a realidade brasileira e mostrando esta experiência na exposição principal. Outro exemplo notável a respeito da desterritorialização da exposição para além do prédio no Parque do Ibirapuera pode ser visto com o caso do JAMAC⁸⁵. Em vez de representar este projeto dentro da Bienal, correndo o risco de institucionalizar um projeto que funciona na periferia e para a periferia, preferiu-se por oferecer um ônibus duas vezes por semana para levar os visitantes que quisessem conhecer o JAMAC em sua sede. Apenas no lugar de onde partiam os ônibus, como forma de sinalização, foi pintado um muro pelos integrantes do Jamac. Além do mais, havia uma programação especial no Jamac, com debates e exibição de filmes.

O educativo desta edição, sob o comando de Denise Grinspum, tomou um paço decisivo na democratização do acesso à arte contemporânea e à experiência estética⁸⁶. O Projeto Centro-Periferia desafiava a exclusão social do conhecimento a partir da criação de 5 centros de discussão artística e intercâmbio cultural localizados

Participantes dos seminários:

1) Marcel 30: Ricardo Basbaum, Jürgen Harten, Stéphane Huchet, Lisette Lagnado, Rirkrit Tiravanija e Dorothea Zwirner.

2) Arquitetura: Adriano Pedrosa, Beatriz Colomina, Jessica Morgan, Marjetica Potrc, Ana Maria Tavares, Eyal Weizman e Guilherme Wisnik.

3) Reconstrução: Cristina Freire, Tony Chakar, Minerva Cuevas, João Frayze-Pereira, Jean-Marc Poinot, Viktor Misiano e Renato Janine Ribeiro.

4) Vida Coletiva: Lisette Lagnado Jane Crawford, Catherine David, Celso Favaretto, Jeanne Marie Gagnebin, Yuko Hasegawa e Peter Pal-Pelbart.

5) Trocas: Rosa Martínez, Nicolas Bourriaud, Paulo Herkenhoff, Carlos Jiménez, Ernesto Neto, Maria Rita Kehl e Renata Salecl.

6) Acre: José Roca, Manuela Carneiro da Cunha, Jimmie Durham, Thierry de Duve, Francisco Foot Hardman e David Harvey.

⁸⁴ As residências aconteceram nas capitais Recife (em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco), Rio Branco (em parceria com a Fundação Elias Mansour), e São Paulo (em parceria com a Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP). Interessante notar que a FAAP tornou-se uma parceria constante da Fundação Bienal de São Paulo, oferecendo seus apartamentos para artistas no centro da cidade nas edições seguintes.

⁸⁵ O JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube é uma associação sem fins lucrativo formada por artistas e moradores do bairro Jardim Miriam, zona sul de São Paulo (Subprefeitura da Cidade Ademar). É uma OSCIP desde 2005. Fundada em 2004 e surge a partir do projeto Paredes Pinturas desenvolvido pela artista plástica Mônica Nador.

⁸⁶ NEPOMUCENO, 2006.

em pontos estratégicos da periferia paulistana como parte do projeto pedagógico⁸⁷, dando visibilidade à Bienal para além das classes sociais privilegiadas que até então constituía a quase totalidade de seu público. Outra linha mestra sob o educativo foi o Projeto Bienal-Escola, que investiu na capacitação de professores da rede estadual e municipal com curso e material didático gratuitos.

A 27ª Bienal, vista como uma plataforma de experimentação com sua própria forma⁸⁸, gerou intensas tratativas institucionais, e sua abertura foi marcada pela censura do trabalho “Guaraná Power” (foto), refrigerante desenvolvido por plantadores de guaraná da Amazônia em parceria com o trio de artistas dinamarqueses Superflex, integrado por Bjornstjerne Christiansen, Jakob Fenger e Rasmus Nielsen. O veto a esta obra se deve a um conflito jurídico da ordem de marcas e patentes. De acordo com a legislação brasileira, como a Ambev detém o registro da palavra Guaraná, qualquer outra bebida que use o nome Guaraná no Brasil é proibido⁸⁹. A curadoria da exposição e os artistas tiveram que se curvar a esta determinação, mas ela foi incorporada de maneira inteligente à exposição a partir da criação pelo Superflex de bonecos animados com faixas contra o registro de marcas naturais como marcas, protestando assim contra a política de direitos autorais do país.



Interessante que este episódio tenha ocorrido justamente nesta edição que pretendia abolir o sistema de representações nacionais a fim de terem maior liberdade curatorial, que foi justamente limitada pelo novo patrocinador privado proprietário de uma marca de refrigerante à base de guaraná que sentiu-se ofendido pela ação do Superflex. A relação arte e patrocinador de fato parece que nunca deixará de ser espinhosa, e a mediação da instituição tende a favorecer o patrocinador, e este assunto será tratado novamente na análise sobre a 31ª Bienal de São Paulo.

Para a crítica especializada nacional tanto quanto o público geral a valorização do trabalho coletivo e de práticas artísticas que se embutem em questões cotidianas,

⁸⁷ Locais de atividades: Zona Sul (CEU Casa Blanca e Jamac), na Zona Leste (CEU Aricanduva e CEU Parque São Carlos) e na Zona Noroeste (CEU Vila Atlântica), em parceria com ONGs, em que o público alvo são as pessoas que não estão na escola, um novo público crítico que está sendo formado.

⁸⁸ Esche; Eilat; Enguita Mayo; Lafuente; Sagiv; Seroussi; Proença, *IN* Catálogo 31ª Bienal de São Paulo. P, 2015. 56.

⁸⁹ CYPRIANO, 2015.

políticas ou sociais exposição causou uma desconfortável estranheza⁹⁰. Apresentando obras de arte que não são pautadas pela hegemonia do objeto em prol de reflexões acerca de modos de convivência contemporâneos, a exposição teve recepção ambivalente, e só depois foi percebido pela crítica como um recorte curatorial que verdadeiramente alargou as fronteiras do entendimento sobre arte contemporânea, que decisivamente neste momento abriu mão de sua autonomia e passou a ser visto de maneira ampliada abarcando campos de cultura e ciências humanas. Em vez de uma exposição ilustrativa, que fosse ao encontro das expectativas do espectador tradicional da Bienal de São Paulo, Lagnado e sua equipe optaram por oferecer uma experiência certamente mais difícil de se tragar, porém mais intenso, rico, provocador e inteligente. Além de todas as inovações institucionais realizadas nesta edição Bienal de São Paulo, ela é relevante para esta pesquisa pela proximidade com a 31ª edição da exposição⁹¹, conforme veremos agora.

31ª Bienal de São Paulo – Como (...) Coisas Que Não Existem

O curador da 31ª Bienal de São Paulo foi escolhido após um processo que partiu de um convite realizado pela diretoria da instituição a determinados profissionais para que apresentassem um projeto conceitual de exposição. A seleção foi realizada por um comitê interno da fundação, e em abril de 2014 o escocês Charles Esche foi nomeado curador da Bienal. Co-fundador e editor da Afterall⁹², importante editora de arte contemporânea, Esche também é diretor do museu Van Abbe, na Holanda, e é reconhecido pelo seu esforço em promover e discutir arte e cultura contemporânea a partir da perspectiva pós colonialista bem como por ser um dos expoentes do que se entende por novo institucionalismo, além de textos acerca das possibilidades que a arte tem para a transformação social.

Após indicação, Esche convidou os israelenses Oren Sagiv e Galit Eilat e os espanhóis Nuria Enguita Mayo e Pablo Lafuente para compor a equipe curatorial da exposição, além dos curadores associados Benjamin Seroussi (França) e Luiza Proença (Brasil). Durante os 80 dias em que esteve em cartaz, a 31ª Bienal contou com cerca de 371 trabalhos reunidos em 81 projetos⁹³ realizados por aproximadamente 69

⁹⁰ Por exemplo, ver os artigos: “Ética eclipsou a estética” (Juliana Monachesi, Folha de São Paulo, 02/12/2006); e “Excludente, maniqueísta, parcial. É como se a solução para ‘como viver junto’ fosse ‘viver sem’: sem os ‘vilões’, sem os tiranos” (Jorge Coli, Folha de São Paulo, 03/12/2006).

⁹¹ MONACHESI, 2014.

⁹² Afterall é uma organização de publicação e pesquisa em arte contemporânea sem fins lucrativos. Fundada em 1998 por Esche e o artista Mark Lewis ela é sediada em Londres, na influente faculdade Central St Martins College of Art & Design.

⁹³ A palavra “projeto” visa criar uma distância da ideia tradicional de uma obra autônoma realizada no ateliê por um artista. Ao empregar esta palavra, pode-se introduzir uma gama mais ampla de práticas culturais contemporâneas, menos preocupadas com o objeto (resultado) do que com o processo.

participantes (entre artistas, coletivos profissionais de outras áreas)⁹⁴. Ao longo dos três meses de funcionamento da exposição, o educativo permanente da Fundação Bienal realizou mais de 4.300 ações na programação da exposição, incluindo-se aí visitas, palestras, encontros, ateliês, seminários, performances e saraus⁹⁵.



Vista da 31ª Bienal de São Paulo

Pesquisa e Conceito

Entendendo a Bienal como “plataforma que permite a experimentação com o próprio formato”⁹⁶ – viés introduzido pela 27ª edição – os curadores deram início à suas pesquisas e elaboração da exposição logo antes das manifestações nacionais e generalizadas de junho/2013 que reivindicavam a institucionalização dos direitos humanos e a melhoria dos serviços públicos enquanto protestavam contra os enormes gastos de dinheiro público com a Copa do Mundo de 2014 e a corrupção generalizada nos órgãos públicos do país. Propondo uma arte engajada com a atualidade, foi inevitável lidar com as diversas camadas de significados políticos e sociológicos que as mobilizações suscitaram. Inclusive, esta guinada na política brasileira era uma das pontes que ligava o local ao internacional, pois em outras regiões do mundo movimentos similares ao que se viu no Brasil não cessavam de

⁹⁴ Bienal de São Paulo. Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2013– 2014. P 43.

⁹⁵ Ao longo de 2014, também foram promovidos 325 Encontros de Formação em arte contemporânea para professores e educadores sociais que mobilizaram mais de 27.700 inscritos, gerando mais de 7.400 horas em ações ofertadas para o público.

⁹⁶ Esche; Eilat; Enguita Mayo; Lafuente; Sagiv; Seroussi; Proença, *IN Catálogo 31ª Bienal de São Paulo*, 2014. P. 56.

surgir, principalmente em países fora dos centros hegemônicos e contextualmente mais próximos do caso brasileiro.

Em termos gerais, as questões do uso do espaço e dos bens públicos eram latentes nessas manifestações, e os debates sobre formas de propriedade comum ensejavam um entendimento mais amplo sobre o conceito, no sentido de valorização e união do coletivo e da comunidade. Conforme o coletivo Bik Van Der Pol afirma em seu texto publicado no catálogo da 31BSP, “as ocupações recentes de praças públicas no mundo inteiro, ou a crescente exploração comercial de informações privadas, demonstram a urgência do espaço público como um lugar de conflito em torno de direitos, informação relações e objetos.”⁹⁷ Outro denominador das crises políticas locais e internacionais é o que se chama de crise de representação, materializada por exemplo no bordão: “não me representa”. Acerca deste assunto, a curadoria da 31ª Bienal avaliou que a crise de representação, ilustrada pela inadequação das imagens da mídia em relação ao cotidiano, “destaca, em primeiro lugar e acima de tudo, uma luta por representação, uma luta para estar presente no mundo e existir dentro dele com legitimidade plena – uma legitimidade que não é concedida a muitos.”⁹⁸



Foto registro de uma das manifestações em São Paulo, junho/2013.

⁹⁷ Van der Pol, *IN* Catálogo 31ª Bienal de São Paulo, 2014. P. 26.

⁹⁸ ESCHE; EILAT; ENGUITA MAYO; LAFUENTE; SAGIV; SEROUSSI; PROENÇA, *IN* Catálogo 31ª Bienal de São Paulo, 2014. P. 54.

Diante de tamanha insatisfação com o presente e sob o prisma da rearticulação do coletivo de maneira a existir nele com legitimidade, a equipe curatorial da 31ª Bienal de São Paulo pôs em marcha uma proposta metodológica que implicou apropriar-se da institucionalidade da Bienal como ferramenta para desencadear processos coletivos. Assim, negaram a função da Bienal como um museu temporário para fazerem dela um experimento em como trabalhar, preferindo “uma exposição fundada em pessoas que trabalham com pessoas e não em objetos de arte”. Sendo assim, o exercício não foi em escolher e controlar o que poderia ou não passar pelas portas do pavilhão e ser entendido como arte, mas sim inserir a Bienal como mais uma engrenagem no tenso tecido social que os curadores encontraram no Brasil.

Neste sentido, em relato de atividades publicado em 25 de março de 2014, os curadores escreveram: “tateantes, percebemos, não só aqui mas em diferentes sociedades do mundo inteiro, que as pessoas estão suspensas em um equilíbrio entre a esperança de que possibilidades sociais novas e concebíveis podem estar se abrindo diante delas e o temor de que não possa haver nenhuma mudança no sistema global corrente fora de suas regras e controles existentes. Os projetos que convidamos para a Bienal, em seus distintos modos, parecem-nos tratar essa ambiguidade na sociedade e sugerir maneiras pelas quais poderíamos falar sobre ela, aprender com ela, lutar contra ela ou usá-la para ajudar a moldar nosso futuro (também cultural).”⁹⁹ Trata-se de uma arte não representativa, que toma uma distância para não correr o risco de apenas descrever um assunto, sem problematizar ou acrescentar nada. Ela não é exatamente política, mas por se engajar com as condições do presente e as questões sociais inexoravelmente se posiciona politicamente (mas não em relação à política de Brasília e sim à política como referente ao público, ao coletivo).

Sendo uma bienal uma plataforma para discussão sobre arte (no campo expandido) e cultura contemporânea que trace paralelos entre questões pertinentes ao local de realização da mostra bem como ao panorama cultural global, é de se estranhar que um time de curadores estrangeiros venha à São Paulo realizar a prestigiosa Bienal da cidade querendo discutir os atuais problemas sociopolíticos dos quais eles não fazem parte e provavelmente não teriam ciência se não fosse pelo próprio convite para se realizar a exposição. O paradoxo procurou ser mitigado pela curadoria a partir da aplicação da postura do “turista aprendiz”, conceito emprestado a partir do título de um livro póstumo (1976) de Mário de Andrade que registrou suas viagens etnográficas pelo Norte e Nordeste do Brasil no final da década de 1920. Esta postura significa – no limite do possível – que a pesquisa curatorial realizada por Esche e companhia iniciou-se livre de preconceitos anteriores e exteriores e que não houve a tentativa de aplicar ao caso brasileiro determinadas teorias e ideias

⁹⁹ ESCHÉ; EILAT; ENGUITA MAYO; LAFUENTE; SAGIV; SEROUSSI; PROENÇA, 2014.

consolidadas no pensamento eurocêntrico. De fato, as manifestações de junho de 2013 possuem contornos muito próprios e não podemos lê-las do mesmo jeito que lemos, por exemplo, o movimento da primavera árabe. Mas esta postura não deixa de ser uma promessa inatingível, e apesar das boas vontades da equipe curatorial isso por si só não garante que eles não fossem cair no risco de tratar a cultura brasileira de maneira exótica ou de tentar enquadrá-la em suas visões de mundos pretéritas. Esta postura não garante que a exposição dê conta das urgências próprias à sociedade brasileira, como proposto pelos curadores, até pela falta de tempo necessário para uma pesquisa adequada que desse conta de das complexidades desta sociedade de um país continental. Não obstante, ao término da exposição de fato podemos afirmar que esta edição da Bienal de São Paulo foi a que mais diretamente tratou de questões atuais de São Paulo e o Brasil.

O discurso curatorial da 31ª Bienal é menos um conceito propositivo objetivo do que uma proposta processual e metodológica difusa. De difícil apreensão, o título desta edição – Como (...) Coisas Que Não Existem¹⁰⁰ – é a primeira indicação para melhor compreender como opera o discurso expositivo. Antes, é importante delinear o que seriam essas ‘coisas que não existem’. A expressão faz referência a valores, ideias, práticas, preconceitos, visões de mundo e posições políticas que não são vistos ou percebidos pela maioria. Num contexto globalizado em que a tecnologia empodera o sujeito como indivíduo e que a troca de informações é incessante, à primeira vista podemos dizer que vivemos numa sociedade heterogênea em que todos são individualmente respeitados e considerados. Entretanto, na prática o inverso acontece, e a lógica neoliberal do ocidente na verdade impõem um terrível senso comum opressor. Nesta recente era da informação e tecnologia, histórias e culturas

tradicionais são esquecidas e ignoradas enquanto tentamos nos enquadrar a padrões externos e artificiais e somos medidos em termos de eficiência e produtividade.

As coisas que não existem fogem do quadro comum que dita como devemos pensar e agir em uma dada sociedade e em um dado momento. A complexidade e a ambiguidade do título tem a ver com o fato de que essas coisas sim existem, e têm consequências

Jo Baer - In the Land of the Giants (Spiral and stars), 2009-2013.



¹⁰⁰ O título da exposição é mutativo, e ‘(...)’ significa os vários verbos que podem alternar na frase. No primeiro cartaz divulgada à imprensa, o verbo utilizado era ‘falar’ e foi regularmente trocado para apontar para as diversas ações que precisam ser desenvolvidas para que as coisas que não existem venham tornar-se presentes, como ‘viver com’, ‘usar’, ‘lutar contra’ ou ‘aprender’.

reais em diferentes níveis. São coisas não enunciadas, e por isso tidas como inexistentes, apesar de estarem nas sombras de nossa existência contemporânea. Por não vermos, podemos dizer que elas não existem. Contudo, “todos podemos estar cegos para o que está a nossa frente; podemos também ser deliberadamente cegos.”¹⁰¹ Assim, a 31ª Bienal se propõe a sublinhar a diversidade de modos de existência negadas pelo modelo social hegemônico da classe média consumista, pois isso que não existe realmente existe, ainda que não se admita.

Os curadores afirmam no catálogo da exposição que “a arte hoje apresenta propostas que desconstroem e substituem toda verdade considerada natural ou transcendente, desmascara os significados e técnicas aprendidos dos aparatos disciplinares e dos discursos hegemônicos, e propõe novas concepções, novos modos de pensar e fazer.”¹⁰² Isto quer dizer que a arte pode tornar presente certas coisas que não existem, e ao dar visibilidade ao que não vemos pode provocar uma melhor compreensão da realidade ao passo que confronta nossa visão de mundo e fortalece nosso espírito crítico efetivamente alterando as relações que constituem nossa vivência em comunidade. Claro que não apenas a arte pode despertar essas coisas que não existem, mas no contexto de nosso estudo cumpre notar que os curadores pressupõe na arte uma “força insurrecional que ajuda a expressar o que não pode ser dito ou o que ainda não existe dentro do senso comum.”¹⁰³ Isto pois essas coisas que não existem são justamente os aspectos da experiência humana e das nossas emoções que costumam ser encontrados fora da linguagem. Estando nos limites de nossa cognição e dificilmente articuladas pela palavra (falada ou escrita), de fato a arte pode ser protagonista no esforço de jogar luz nas condições obliteradas do contemporâneo. Entre linguagens artísticas tradicionais e contemporâneas, os projetos reunidos na 31ª Bienal são atos artísticos que “conectam contextos diversos e distantes que normalmente são mantidos separados,



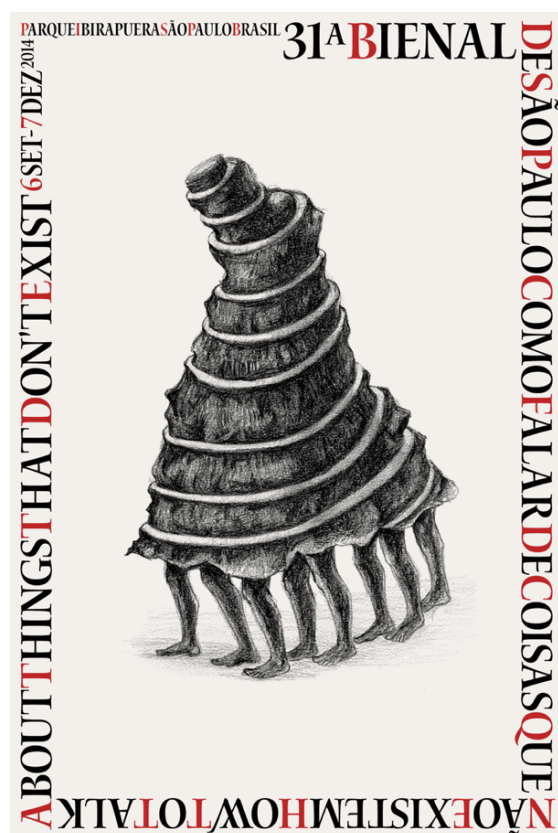
Giuseppe Campuzano (1969-2013) - Museo Travesti del Perú (detalhe)

¹⁰¹ VAN DER POL, *IN* Catálogo 31ª Bienal de São Paulo, 2014. P. 26.

¹⁰² ESCHE; EILAT; ENGUIITA MAYO; LAFUENTE; SAGIV; SEROUSSI; PROENÇA, *IN* Catálogo 31ª Bienal de São Paulo, 2014. P. 53.

¹⁰³ ESCHE; EILAT; ENGUIITA MAYO; LAFUENTE; SAGIV; SEROUSSI; PROENÇA, *IN* Catálogo 31ª Bienal de São Paulo, 2014. P. 53.

permitindo novas construções do presente e oferecendo significados que não são previstos de antemão,”¹⁰⁴ o que pode acontecer às vezes pelo simples reconhecimento de que certas coisas estão ausentes no consenso corrente.



Em seguida, a imagem escolhida para o cartaz da mostra nos fornece uma pista adicional acerca do discurso curatorial empregado por Esche. O desenho realizado pelo artista indiano Prabhakar Pachpute mostra uma grande torre cilíndrica movida por diversas pernas, sem início nem fim, e os pés dispostos em diversas direções indicam um caminhar incerto. Entre outras possíveis interpretações, o cartaz traduz visualmente o conceito de ‘virada’ empregado pelos curadores. Segundo eles, as diversas crises políticas, sociais, religiosas, econômicas e ecológicas que vivenciamos, a distribuição cada vez mais desigual do poder e dos recursos, a sensação de que carecemos dos meios ou opções para realizar uma mudança

verdadeira e o consequente esgotamento de quaisquer opções de um futuro melhor parecem ter chegado a um estado de virada¹⁰⁵. Esta virada é uma resposta ao derretimento das verdades universais, e pretende abalar as estruturas de representação fixas. “Virada” pode ser entendida como um ponto em que uma certa situação comum cede lugar a uma configuração ou entendimento diferente. Porém, no momento de virada em que nos encontramos, a mudança parece ocorrer sem que seus mecanismos, direção e consequências exatos sejam claros, o que podemos ver nos pés da torre no desenho do cartaz da exposição. A virada não é direcionada a um futuro melhor. Aliás, não há direção alguma nela, apenas a imprevisibilidade, balbúrdia e inconstância típicos de nossa condição contemporânea que é também a condição da 31ª Bienal de São Paulo.

Voltando ao cartaz, vemos nele um monstro cambaleante e sem visão, movido pelo desejo determinado de um corpo coletivo que transmite quatro ideias cruciais aos

¹⁰⁴ ESCHE; EILAT; ENGUITA MAYO; LAFUENTE; SAGIV; SEROUSSI; PROENÇA, *IN* CATÁLOGO 31ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2014. P. 53.

¹⁰⁵ ESCHE; EILAT; ENGUITA MAYO; LAFUENTE; SAGIV; SEROUSSI; PROENÇA, *IN* CATÁLOGO 31ª BIENAL DE SÃO PAULO. P, 2014. 55.

curadores: conflito, coletividade, imaginação e transformação.¹⁰⁶ Estes termos são noções-chaves empregadas pelos curadores para articular e despertar as coisas que não existem. Não há uma hierarquia entre eles, e eles sobrepõem-se e relacionam-se de maneira circular. Estes conceitos tampouco possuem significados estanques e anteriores ao processo de elaboração da Bienal. Seus contornos foram, na verdade, construídos entre as práticas artísticas, curatoriais e educativas empregadas durante o processo de desenvolvimento da exposição¹⁰⁷. Assim, elas não se apresentam como núcleos temáticos na exposição, mas permeiam em maior ou menor medida todos os trabalhos expostos bem como as próprias metodologias artísticas e curatoriais empregadas. Não se trata de representar as quatro noções-chaves, mas sim investigar os modos concretos em que elas atuam nas práticas culturais contemporâneas¹⁰⁸, até porque conflito, coletividade, imaginação e transformação são conceitos amplos e pouco palpáveis, podendo ser invocados em na análise de quase qualquer obra de arte contemporânea.

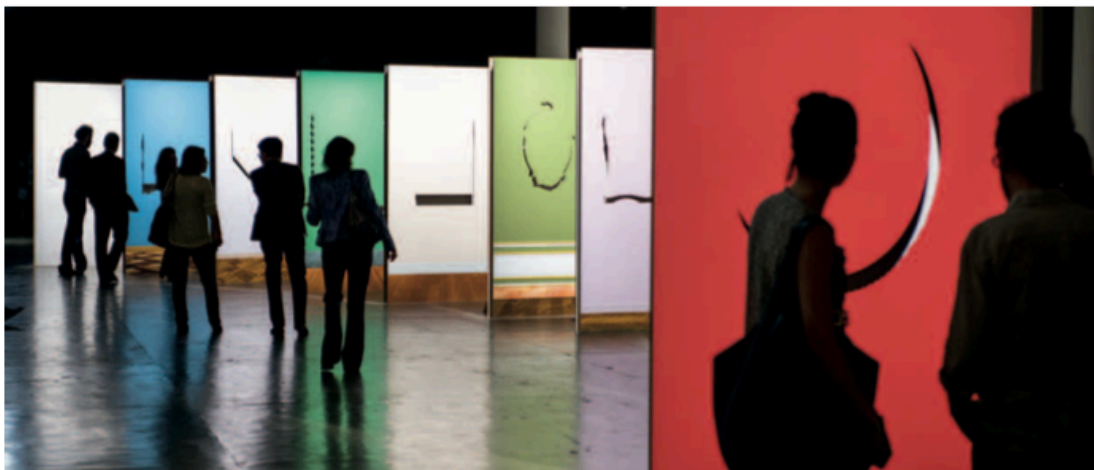
Esquemáticamente, estes quatro conceitos articulam-se da seguinte maneira: ao querer analisar diversas maneiras de gerar conflito, o discurso curatorial não pretende gerar o dissenso como um fim em si. Trata-se de uma visão de mundo construída em alteridade, aceitando e abraçando o outro pelas suas diferenças e não semelhanças. Pode-se dizer que as pessoas querem existir, e não se integrar. Elas querem a existência por si, e não da forma que os outros lhe querem que exista (ou que não exista), e esses modos de existência heterogêneos só podem se realizar a partir da aceitação do conflito como uma força produtiva na sociedade. Esses conflitos apontam para a necessidade de pensar e agir coletivamente, modo mais poderoso e enriquecedor do que a lógica individualista a que estamos acostumados. Certamente a atuação em comum é mais árdua que individual, mas é a única via para se conseguir resultados positivos duradouros. A arte pode propiciar o compartilhamento de ambições e valores opostos ao sistema dominante, unindo sujeitos aparentemente distante em tornos de ideais comuns para que juntos possam alcançar uma transformação ou pelo menos fazer valer seus anseios antes invisíveis. O agir coletivo pode não só mudar nós mesmos, nos abrindo e fazendo encarar diferentes posições, como também o mundo a nossa volta. Contudo, para tanto faz-se necessário uma boa dose de imaginação. Esta é a ferramenta que nos permite ir além da nossa situação atual. Precisamos pensar e imaginar coletivamente o quê e como queremos mudar. Se desconfiamos das estruturas sociais existentes, quais queremos inventar? A arte pode ter um papel fundamental na imaginação de outros mundos e na transcendência das condições que habitamos. Ao criar realidades a partir de coisas que não existem a arte pode propor um

¹⁰⁶ ESCHE; EILAT; ENGUIA MAYO; LAFUENTE; SAGIV; SEROUSSI; PROENÇA, 2014.

¹⁰⁷ VIDAL JUNIOR, 2014.

¹⁰⁸ Idem.

caminho a se seguir. No lugar de apenas denunciar e ilustrar os males do mundo, a arte pode indicar o porvir desta situação. Sem a imaginação ficamos restritos a padrões fixos e reconhecidos, e se não estamos contentes com a atualidade precisamos ir adiante e imaginar o que não está dado. Aceitando os conflitos como inerentes e até saudáveis a uma sociedade de humanos e imaginando de maneira coletiva como podemos viver juntos teremos lançado as bases para a transformação. Valendo-se da transgressão, transcendência, transgênero e de outras ideias transitórias que agem contra a imposição de uma única e absoluta verdade, a arte pode atravessar fronteiras e fazer algo além de si mesmo. Ao invocar o potencial das coisas que não existem, a arte pode tornar-se um verdadeiro vetor de transformação política e social, reconhecendo e valorizando o que outrora era desaprovado ou inexistente. Evidente que a arte não faz nem substitui a política, mas ela pode prover as condições para imaginar o que poderia ser, o que poderia emergir. E essa imaginação não é muito presente no cotidiano comum. A fé na ciência e no progresso econômico tolhe a imaginação, que pode ser recuperada pela arte. Assim, esperam os curadores que as experiências dos espectadores na Bienal possam ativar novos pensamentos, que ativam novas ações, que ativam novas sociedades.



Projeto *Letters to the Reader* (1864, 1877, 1916, 1923), de Walid Raad, no segundo pavimento

Metodologia

Em seu impulso de intercâmbio e formação pedagógica, a equipe de curadores da 31ª Bienal – junto com o educativo – programou uma série de encontros abertos com profissionais do meio artístico e com o público geral. Os processos de pesquisa, formação e diálogo que deram forma ao projeto curatorial foram marcados por uma itinerância, uma espécie de expedição que não se esgotou no circuito Rio-São Paulo e das grandes galerias e que partiu Brasil a fora (e inclusive no exterior) em busca de

novo argumento construído coletivamente¹⁰⁹. Conforme se lê no catálogo da exposição: “os Encontros Abertos são uma série de reuniões (...), em que pessoas envolvidas em arte, cultura e militância se encontram para discutir suas próprias preocupações e prioridades fundamentais. Esses encontros, estruturados como um diálogo aberto, funcionam como ferramenta de pesquisa e também como avaliação crítica do processo curatorial, envolvendo artistas, críticos, curadores, organizadores culturais e outros em atividades que se prestam a abrir a organização da 31ª Bienal. Cada um dos encontros adotaram formatos diferentes a fim de explorar as diversas possibilidades de foros de discussão pública, e em resposta a distintas prioridades; formulam diversas questões e expõem as intenções, funcionamento e ocorrências no desenvolvimento da 31ª Bienal.”¹¹⁰

As reuniões foram desenvolvidas em parceria com instituições locais e tiveram como objetivo tornar público o processo de pesquisa da equipe curatorial. Funcionaram como plataformas que articulavam e testavam as direções que estavam sendo tomadas. Em contraste com os primeiros encontros, dedicados a uma pesquisa do contexto local em discussão com agentes culturais, nos quais arte e sua relação com a vida nas cidades, educação e infraestrutura cultural, dinâmica social local e lutas políticas correntes foram as principais questões abordadas, os derradeiros tiveram por foco a discussão do estado do projeto, as implicações das escolhas e uma análise dos caminhos e descaminhos tomados pela curadoria em relação à proposta inicial. É importante dizer, porém, que a eficácia destes encontros pode ser discutível. Apesar da sólida proposta teórica, estes encontros eram um momento que tinham que funcionar na prática, sob pena de esvaziamento de seus objetivos. Em geral, o grupo presente nestes encontros tendiam à homogeneidade. A percepção é de que importantes agentes locais estavam ausentes, e os encontros muitas vezes falharam em se conectar com a comunidade artística ativa do local em que foram realizados, especialmente daqueles que atuam de maneira autônoma e que poderiam de fato contribuir na proposição de novos discursos ampliando fronteiras de pensamento¹¹¹.

¹⁰⁹ Foram, ao todo, 23 encontros abertos:

1. Encontro Aberto São Paulo, 06/08/2013. 2. Encontro Aberto São Paulo, 20/08/2013. 3. Encontro Aberto Porto Alegre, 11/10/2013. 4. Encontro Aberto Fortaleza, 7/11/2013. 5. Encontro Aberto Recife, 13/11/2013. 6. Encontro Aberto Lima (Peru), 21/11/2013. 7. Encontro Aberto São Paulo, 30/11/2013. 8. Encontro Aberto Belém, 19/12/2013. 9. Encontro Aberto Salvador, 23/1/2014. 10. Encontro Aberto Belo Horizonte, 6/2/2014. 11. Encontro Aberto Madri, 20/2/2014. 12. Encontro Aberto Holon (Israel), 20/2/2014. 13. Encontro Aberto São Paulo (Sesc Pompeia), 22/3/2014. 14. Encontro Aberto Sorocaba, 26/4/2014. 15. Encontro Aberto São Carlos, 24/5/2014. 16. Encontro Aberto Rio de Janeiro, 6/7/2014. 17. Encontro Aberto Londres, 10/6/2014. 18. Encontro Aberto São Paulo (Sesc Belenzinho), 26/07/2014. 19. Encontro Aberto Bogotá, 31/01/2014. 20. Encontro Aberto Santiago, 12/03/2014. 21. Encontro Aberto Brasília, 14/08/2014. 22. Encontro Aberto São José do Rio Preto, 11/2014. 23. Encontro Aberto Santos, 10/2014

¹¹⁰ Catálogo 31ª Bienal de São Paulo, 2014. P. 44.

¹¹¹ Conforme indicado pelos relatos destes encontros, especialmente os de Sorocaba

(<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1027>) e Belo Horizonte

(<http://www.31bienal.org.br/pt/post/657>), além do relativo baixo número de pessoas presentes

Para a seguinte dúvida: pode a postura do turista aprendiz funcionar quando a sociedade não corresponde o interesse? E mais: qual seria a razão (ou a culpa) de tal desinteresse?



Encontro Aberto em Belém



Workshop no sesc Vila Mariana, São Paulo

Outra importante ferramenta metodológica foi o workshop “Ferramentas para Organização Cultural”. Realizado em três módulos¹¹² – em janeiro, maio e novembro – ele foi oferecido a 16 jovens curadores e agentes culturais (11 brasileiros e 6 estrangeiros) selecionados entre mais de 300 inscritos após uma chamada de inscrição aberta. Sendo parte integrante do programa educativo da 31ª Bienal, o workshop ofereceu a oportunidade de participarem em um intercâmbio crítico sobre organização e intervenção em contextos artísticos culturais. Visando focar o modo de trabalhar hoje na cultura, a meta do workshop é fornecer, compartilhar e comparar ferramentas para o engajamento crítico; questionando modos existentes de relatar e operar, investigando a aplicabilidade de estratégias diversas em diferentes contextos e desta forma oferecer ferramentas que possam contribuir para a transformação dos locais e instituições onde os participantes vivem e trabalham. Os participantes do workshop são: Ana Maria Maia, Andrés Ennen, Carolina Vieira, Caroline Menezes, Daniel Jablonski, Florencia Portocarrero, Gabriela Motta, Júlio Martins, Lígia Afonso, Lorenzo Sandoval, Lucas Oliveira, Michelle Sommer, Mónica Amieva, Renana Araujo, Rodolfo Andaur e Sabrina Moura, além da participação da equipe curatorial da 31ª Bienal e convidados brasileiros e estrangeiros. Infelizmente o workshop era fechado ao público.

(aproximadamente 36 por encontro, no Brasil) – ver: Bienal de São Paulo. Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2013– 2014. P 46.

¹¹² **Programação:**

Primeira semana (27 a 31/01/2014): Escrevendo Histórias.

Segunda semana (13 a 17/05/2014): Zonas de Conflito.

Terceira semana (07 a 11/10/2014): Esta semana não teve tema nem título, e as atividades foram decididas pelos participantes do workshop após os dois primeiros encontros.

Embates Institucionais

Até aqui a análise da 31ª Bienal de São Paulo foi, em grande parte, feita a partir de informações oficiais, ou seja, aquilo que podemos colher no catálogo da exposição e em suas fotos publicadas, além do website da Fundação Bienal de São Paulo (www.bienal.org.br) e do hotsite da própria edição (www.31bienal.org.br). Contudo, é necessário ir além das informações oficiais disponíveis e tratar das repercussões da mostra que elas não abarcam. Paraphrasing o título da mostra, são as coisas que não existem da exposição como um todo. O próprio catálogo, por exemplo, foi editado por apenas uma pessoa da curadoria, Nuria Enguita Mayo. Não que o fato em si seja automaticamente condenável, mas é importante frisar que a curadoria não é uma voz uníssona de sete pessoas reunida. Previsivelmente houve desavenças internas, algumas das quais insuperáveis que acabaram por exasperar os relacionamentos entre os curadores. Vale lembrar que Charles Esche convidou seus colaboradores mais próximos entre o Museu Van Abbe (Oren Sagiv e Galit Eilat) e a editora Afterall (Pablo Lafuente e Nuria Enguita Mayo), mas isso não é uma garantia de um processo de trabalho pacífico entre eles. Evidente que uma certa dose de dissenso, ainda mais numa exposição que pretendia explorar o conflito nos moldes postos acima, é bem-vindo, e as insinuações de que os debates internos criou um ambiente hostil e uma contenda que durou muito além do período de duração da exposição são meramente especulativas.

Abordaremos a seguir algumas dessas questões não oficiais que merecem atenção, principalmente as que incidiram sobre os limites institucionais da fundação que gere a exposição. Importa pensá-las no escopo deste trabalho pois inevitavelmente embates do tipo surgem seja na Bienal de São Paulo seja em qualquer outra megaexposição contemporânea. Trata-se de obstáculos que qualquer curador poderia enfrentar nesta situação. Claro que não será nos mesmos termos deste caso específico, mas espera-se que esta parte possa refletir o todo e servir como ilustração dos tipos de questões inesperadas que podem surgir na realização de uma bienal, que geralmente são problemas que não poderiam ser evitados por serem absolutamente imprevisíveis, e só quando surgem percebe-se a tensão potencial que residia ali.

Começamos pela mais polêmica de todas elas: o boicote ao patrocínio oferecido Estado de Israel. Relembrando o caso, trata-se de um movimento liderado pelo artista Tony Chakar no sentido de rejeitar o apoio oferecido pelo consulado de Israel em São Paulo devido aos conflitos entre Israel e a Faixa de Gaza que eclodiu nos meses anteriores à abertura da exposição. O conflito começou em 08 de julho de 2014, quando as Forças de Defesa de Israel (IDF) lançaram a Operação Margem Protetora no território de Gaza, devido a uma escalada de tensão no conflito Israel-

Palestina. Israel disse que o único objetivo da operação era atacar o Movimento Islâmico de Resistência (Hamas), e acabar com os ataques com foguetes que eles estavam patrocinando contra Israel¹¹³. O Estado da Palestina (e várias organizações de direitos humanos além de outros estados nacionais) acusaram Israel de realizar um ataque indiscriminado contra todos os palestinos e que os ataques também mataram muitos civis, incluindo mulheres e crianças¹¹⁴. O governo israelense por sua vez afirmou que a morte de civis foi porque o Hamas usou-os como escudos humanos e reiterou que sua intenção era a desmilitarização da faixa. No fim, o conflito resultou na morte de mais de 2 mil palestinos e milhares de feridos e deslocados¹¹⁵, enquanto do lado israelense houve aproximadamente 70 mortes (a maioria soldados) e mil feridos¹¹⁶.

Em 28 de agosto, apenas 9 dias antes da abertura da exposição, um grupo de artistas¹¹⁷ publicou na internet a seguinte carta aberta de repúdio ao patrocínio do Estado de Israel à Bienal:

Carta aberta à Fundação Bienal de São Paulo,

Nós, os artistas abaixo assinados participantes da 31 Bienal fomos confrontados, às vésperas da abertura da exposição, com o fato de que a Fundação Bienal de São Paulo aceitou dinheiro do Estado de Israel e o logo do Consulado de Israel aparece no pavilhão da Bienal, em suas publicações e em seu website.

¹¹³ DEITCH; BARZAK, 2014.

¹¹⁴ BANNOURA, 2014.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ LOBEL, 2014.

¹¹⁷ Assinaram a carta 55 dos 100 participantes da Biennial, a saber: 1. Agnieszka Piksa – Polônia. 2. Alejandra Riera – Argentina. 3. Ana Lira – Brasil. 4. Andreas Maria Fohr – França. 5. Asier Mendizabal – Espanha. 6. Coletivo Chto Delat: Dmitry Vilensky, Tsaplya Olga Egrova, Nikolay Oleynikov – Rússia. 7. Danica Dakic – Bósnia. 8. Débora Maria da Silva e Movimento Mães de Maio – Brasil. 9. Erick Beltran – México. 10. Etcetera... / Federico Zukerfeld/Loreto Garin Guzman – Argentina. 11. Farid Rakun – Indonésia. 12. Francisco Casas y Pedro Lemebel (Yeguas del Apocalipsis) – Chile. 13. Gabriel Mascaro – Brasil. 14. Graziela Kusch – Brasil. 15. Grupo Contrafilé – Brasil. 16. Gulsun Karamustafa – Turquia. 17. Halil Altindere – Turquia. 18. Heidi Abderhalden – Colômbia. 19. Imogen Stidworthy – Inglaterra. 20. Ines Doujak – Áustria. 21. Jakob Jakobsen – Dinamarca. 22. John Barker – Inglaterra. 23. Jonas Staal – Holanda. 24. Lia Perjovschi and Dan Perjovschi – Romênia. 25. Liesbeth Bik and Jos van der Pol – Holanda. 26. Lilian L'Abbate Kelian – Brasil. 27. Loreto Garin – Chile. 28. Luis Ernesto Díaz – Venezuela. 29. Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas – Brasil. 30. María Berríos – Colômbia. 31. Maria Galindo & Esther Argollo, Mujeres Creando – Colômbia. 32. Mark Lewis – Canadá. 33. Marta Neves – Brasil. 34. Michael Kessus Gedalyovich – Israel. 35. Miguel A. López – Peru. 36. Nilbar Güres – Turquia. 37. Otobong Nkanga – Nigéria. 38. Pedro G. Romero Archivo F.X. – Espanha. 39. Prabhakar Pachpute – Índia. 40. Rolf Abderhalden – Colômbia. 41. Romy Pocztaruk – Brasil. 42. Ruanne Abou-Rahme Basel Abbas – EUA. 43. Sandi Hilal and Alessandro Petti - Palestina e Itália. 44. Santiago Sepúlveda – Colômbia. 45. Sergio Zevallos – Peru. 46. Sheela Gowda – Índia. 47. Tamar Guimarães e Kasper Akhøj - Brasil e Dinamarca. 48. Thiago Martins de Melo – Brasil. 49. Tiago Borges – Angola. 50. Tony Chakar – Líbano. 51. Voluspa Jarpa – Chile. 52. Walid Raad – Líbano. 53. Ximena Vargas – Bolívia. 54. Yael Bartana – Israel. 55. Yonamine - Angola

Numa época em que o povo de Gaza volta para os escombros de suas casas, destruídas pelo exército israelense, não sentimos que seja aceitável receber patrocínio cultural israelense. Ao aceitar esse financiamento, o nosso trabalho artístico exibido na exposição é prejudicado e, implicitamente, usado para legitimar agressões e violação do direito internacional e dos direitos humanos em curso em Israel. Rejeitamos a tentativa de Israel de se normalizar dentro do contexto de um grande evento cultural internacional no Brasil.

Com essa declaração, nós apelamos à Fundação Bienal de São Paulo para recusar esse financiamento e agir sobre esse assunto antes da abertura da exposição.

Antes mesmo da publicação desta carta, a discussão a respeito deste patrocínio entre os artistas, a curadoria e a diretoria da Fundação Bienal já havia sido desencadeada, e foi a recusa da diretoria em tratar esta questão de maneira franca e aberta que turbinou o problema e inclusive fez ele virar público. A posição da diretoria era de que a mudança na conjuntura das relações entre Israel e Palestina não era uma questão a ser discutida, especialmente porque à diretoria cumpria captar fundos e organizar administrativamente a Fundação Bienal de São Paulo enquanto à curadoria cabia a direção e conteúdo artístico, que deveria – e foi – conduzida de maneira totalmente autônoma e independente da diretoria. De fato, a liberdade de trabalho da curadoria era absoluta, e tanto os curadores quanto os diretores entrevistados confirmam esta distribuição de trabalhos.

Se, na teoria, uma parte não se intrometia no trabalho da outra, na prática havia sim uma sobreposição de trabalhos. Por vezes a curadoria era chamada para participar de reuniões com possíveis patrocinadores. Inclusive, foi ela que sugeriu à Bienal que buscasse patrocínio junto à embaixada Israelense no Brasil, fazendo a conexão entre ambas as partes e participando de todas as etapas de negociação até o fechamento do apoio. Vale lembrar que pedir patrocínio para os países que têm artistas representados numa exposição do tipo é uma prática internacional comum, e que a política de captação internacional da Fundação Bienal vai no sentido de abordar todos os países (na forma dos seus consulados no Brasil ou seus órgãos de financiamento cultural) com que o governo do Brasil mantém relações diplomáticas. Segundo Terepins afirmou, a Fundação Bienal de São Paulo não pode tomar partido e julgar o padrão ético dos países, inclusive porque este seria um processo sem fim, e por isso a instituição alinha-se de acordo com os relacionamentos diplomáticos do país.

Do outro lado, a diretoria afetava o trabalho dos curadores propondo parcerias institucionais com outros órgãos e agentes culturais no Brasil. Eles abriam caminhos

que poderiam então ser ou não trilhados pelos curadores. Como exemplo, a curadoria chegou a ter conversas com Alex Allard e a equipe da exposição “Made By... Feito por Brasileiros”¹¹⁸ que não teve resultados enquanto o SESC, representado por seu diretor Danilo Miranda, fizeram parcerias com a curadoria no sentido de receberem os workshops que mencionamos acima e também exposições itinerantes da 31ª Bienal em 2015 em algumas de suas unidades espalhadas pelo país. Essas conversas que na prática mesclam o trabalho da diretoria da instituição e do corpo curatorial inevitavelmente gera um ambiente político, algo normal e saudável entre questões curatoriais e institucionais onde há naturalmente uma troca de favores. Tanto a diretoria da Bienal quanto os curadores entrevistados afirmam que, pelo menos até o final de agosto, a curadoria e a diretoria tinham um relacionamento saudável.

No campo da arte, a forma como se financia algo acaba influenciado como este algo é percebido. Não que seja uma interferência direta, do tipo quando um patrocinador exige a participação de determinado artista numa mostra. Mas inexoravelmente tanto as narrativas curatoriais quanto as obras de arte em si são impactadas por questões de captação. Mais do que isso, muito falou-se na época sobre possíveis consequências jurídicas para os artistas de países árabes em conflito com Israel. Haveria a possibilidade de certos artistas sofrerem represálias penais em seus países de origem por terem participados de uma exposição do outro lado do mundo que foi minimamente patrocinada por Israel¹¹⁹, questão levantada pelos artistas libaneses? Emílio Kalil, diretor da Fundação Bienal, garantiu que não. Em entrevista ele afirmou que na época ligou para o cônsul libanês em São Paulo que prontamente negou qualquer chance dos artistas do Líbano sofrerem represálias jurídicas no Líbano por causa da participação deles na exposição. Isso nunca tornou-se público, provavelmente por ser uma garantia muito frágil e altamente desconfiável.

Para discutir o caso, os artistas reuniram-se diversas vezes durante a montagem da exposição no mês de agosto. A curadoria cumpriu aqui seu papel de mediador dos conflitos, tentando trazer a diretoria para a discussão no sentido de procurar uma solução que atendesse ao anseio das partes. Outros departamentos da Fundação Bienal não foram chamados para estas conversas, apesar de contar com muito mais funcionários do que artistas, todos trabalhando para a realização tempestiva e exitosa da exposição e que também estavam recebendo sua quota-parte deste patrocínio.

¹¹⁸ Esta exposição ocorreu no mesmo período que a Bienal, no antigo Hospital Matarazzo (Alameda Rio Claro, 190, Bela Vista, São Paulo), com as mesmas proporções do que chamamos uma megaexposição, mas numa edição única.

¹¹⁹ O valor do patrocínio em discussão corresponde a aproximadamente 0.04% do orçamento total da exposição.

Nestas reuniões diversos interesses estavam em jogo e houve tensões entre os artistas no que foi um debate polifônico e que dividiu-se entre geografias, culturas e religiões. Alguns se preocupavam com as consequências práticas que isto poderia ter para artistas de países árabes em desavença com Israel, outros com a questão abstrata do dinheiro vir de um país belicoso e – ao que tudo indica – em violação do direito humanitário. Enquanto uns nem se importavam, outros queriam incluir a legitimidade de outros patrocinadores (inclusive de empresas) na pauta e teve artistas que assinaram a carta e depois retiraram a assinatura e artistas que pediram para terem seus nomes incluídos após a publicação da mesma. Entre tantos interesses, as posições mais radicais predominavam, até por receio de alguns de serem vistos como frouxos perante a situação.

Quanto aos curadores, alguns participaram ativamente das reuniões mas outros – como Pablo Lafuente – discordaram dos termos da conversa e preferiram se retirar. Neste meio tempo, na tentativa de obrigar a instituição a recusar o patrocínio, as opções oscilavam entre um boicote total à exposição ou opções mais criativas como o encobrimento das obras de arte com lonas pretas. Com a insistência da diretoria em não abrir sua posição para conversa, o único instrumento que restou aos artistas que lideravam o boicote foi vazar a contenda para a imprensa, o que multiplicou o tamanho e as implicações do imbróglio. Conforme Benjamin Seroussi afirmou em entrevista: “virou público pois a Fundação Bienal, na hora de ser procurada por alguns curadores e um artista autoproclamado representado os outros, falou que não tinha que conversar, que basicamente a Fundação Bienal capta recursos com quem o país tem relações diplomáticas. E portanto se eles não aceitassem podiam se retirar. E os artistas usaram a imprensa como uma ferramenta a mais. O lance do boicote não é o boicote mas falar do boicote. Quando isso sai na mídia ele já funciona. Legitimou a discussão tornando ela pública. Não é culpa dos curadores nem dos artistas mas da intransigência da Fundação Bienal.” Essa posição da Fundação Bienal foi de certa forma corroborada pelo seu presidente, que até hoje nega que financiamento seja uma questão a ser discutida e afirma que ofereceu aos artistas insatisfeitos a possibilidade de se retirarem da exposição sem que tivessem que devolver os valores gastos pela Fundação para a participação deles na exposição (o que é uma cláusula contratual básica em todos os contratos entre a Bienal e os artistas da mostra). Inclusive, esquecendo-se que não compete a ele posicionar-se sobre o conteúdo da exposição, Terepins chegou a dizer que por ele “dois ou três artistas deveriam ter se retirado mesmo da exposição,” deixando assim bem claro a intransigência da diretoria em lidar com o assunto além da perspectiva privatista que têm sobre esta Fundação que é sustentada quase integralmente com dinheiro do contribuinte brasileiro.

Após os artistas publicarem a carta acima, os curadores também apresentaram sua posição. Reconhecendo que a conjuntura internacional virou um problema, eles publicaram uma carta apoiando o direito dos artistas de se posicionarem politicamente em relação a questões de financiamento, inclusive os que não assinaram, no sentido de pedir por mais debate e conversa para entender como sair da situação e como evitar que ela venha a acontecer de novo no futuro, conforme abaixo:

Nós, os curadores da 31 Bienal de São Paulo, apoiamos os artistas e entendemos sua posição.

Acreditamos que a declaração e a demanda dos artistas deve ser também um gatilho para pensar sobre fontes de financiamento de grandes eventos culturais. Na 31 Bienal, muitos trabalhos buscam mostrar a luta por Justiça no Brasil, na América Latina e em outros lugares do mundo. A ideia de viver numa era de transformações é fundamental para essa Bienal, tempos em que antigos padrões e comportamentos estão esgotados e crenças arraigadas são questionadas. Essas transformações também afetam a relação entre curadores e organizadores de grandes eventos culturais como essa Bienal. No início, aceitamos o tradicional acordo no qual curadores têm liberdade artística e a Fundação é responsável por assuntos financeiros e administrativos. A Fundação Bienal, com muita correção, manteve esse acordo. De nossa parte, ajudamos no financiamento internacional.

No entanto, em consequência dessa situação, junto com outros incidentes e similares eventos, está claro que fontes de financiamento cultural têm um impacto dramático na suposta "independência" das curadorias e narrativas artísticas de um evento. O financiamento, seja ele estatal, corporativo ou privado, molda de maneira fundamental a forma com que o público recebe o trabalho de artistas e curadores.

Por ser esse ser um tema maior do que a 31 Bienal, pedimos à Fundação que revise suas regras atuais de patrocínio e se certifique de que artistas e curadores concordem com qualquer apoio para seu trabalho que possa ter um impacto em seu conteúdo e recepção.

Poucos dias depois chegou-se à solução do impasse: a Fundação Bienal de São Paulo não iria devolver o dinheiro, mas iriam deixar claro nas publicações oficiais de que os países que apoiaram a exposição contribuiriam para a participação dos artistas

originários deles, e não a mostra com um todo. Mudou-se a maneira de enunciar os patrocínios nacionais, sendo que na prática nada mudou. O fato é o mesmo em todas as versões da história, mas há uma diferença fundamental na interpretação deste fato por parte dos artistas e a curadoria em relação à interpretação da diretoria. Para os artistas foi uma vitória, uma mudança na postura da Fundação que resolveu a questão por eles levantadas. Para a diretoria, não tinha uma questão a ser discutida, muito menos resolvida, e não houve uma mudança na postura deles mas um mero esclarecimento acerca da lógica dos patrocínios nacionais. Para a diretoria, não houve negociação alguma, apenas o reforço da posição deles. Seja como for, com isto os artistas participantes do boicote publicaram a seguinte carta dissociando o financiamento de Israel do trabalho deles:

Nós, a maioria dos artistas e participantes da 31ª Bienal de São Paulo, que nos opusemos a qualquer associação de nossos trabalhos com o financiamento do Estado de Israel, tivemos, hoje, nosso apelo ouvido pela Fundação Bienal de São Paulo. Há uma semana fomos confrontados com o fato de que o Estado de Israel está contribuindo com o financiamento da exposição como um todo, o que, para a maioria de nós, é inaceitável.

Após negociações coletivas, a Fundação Bienal de São Paulo se comprometeu a desassociar claramente o financiamento israelense do financiamento total da exposição. O logo do Consulado de Israel, que havia sido apresentado como patrocinador master do evento, agora será relacionado aos artistas israelenses que receberam aquele apoio financeiro específico.

Nós, artistas e participantes da 31ª Bienal São Paulo, recusamos apoiar a normalização das ocupações conduzidas continuamente por Israel na Palestina. Acreditamos que o apoio cultural do Estado de Israel contribui diretamente para manter, defender e limpar suas violações de leis internacionais e direitos humanos.

A grande maioria dos artistas desse evento não apenas mostrou que tem agência ao demandar transparência referente ao financiamento de eventos culturais, mas também levantou a questão fundamental de como o financiamento pode comprometer e minar seu trabalho. Além disso, a luta por autodeterminação do povo palestino se reflete nos trabalhos de muitos artistas e participantes da Bienal, envolvidos com direitos humanos e lutas populares em escala global. A opressão de um é a opressão de todos.

Foi uma solução paradoxal. Enquanto não resolvia o problema maior e mais importante, ou seja, a legitimidade do patrocínio de um país que naquele momento estava claramente desrespeitando o direito humano e o direito de guerra, resolvia o problema menor, do impasse gerado pelos artistas que tonou-se público. E o apelo dos artistas tampouco foi atendido, como afirma a carta, uma vez que eles inicialmente exigiam a recusa dos valores oferecidos por Israel. As partes chegaram a um meio termo entre seus respectivos interesses, apesar da Fundação insistir até hoje que não houve negociação alguma, que foi de certa forma uma solução contraditória, pois admitiu-se uma situação que não correspondia à realidade para poder dá-la como resolvida. Não obstante, ao dizer claramente que os apoios internacionais eram dirigidos aos artistas de seus respectivos países e não à exposição como um todo resolveu a situação e a exposição abriu conforme prevista.



Os artistas aceitaram esta solução pois queriam sim que a exposição ocorresse da maneira planejada. O problema não era intransponível, mas faltou um gesto da diretoria para que ele fosse resolvido. Quando virou público, a Fundação Bienal foi obrigada a tomar uma posição, algo que até então ela se recusava, e com este gesto os ânimos se acalmaram. Ao menos esta foi a perspectiva dos artistas, conforme narrada por Seroussi. Outro fator que contribuiu para a pacificação dos artistas foi a mera publicitação do conflito. O simples fato da discussão ter se tornado pública era, para muitos, uma vitória. O que eles queriam era discutir o assunto, e assim conseguiram e se deram por satisfeitos.

Quanto ao relacionamento entre a curadoria e a instituição, este tornou-se irreconciliável. O fato dos curadores terem ficados em cima do muro, nem atacando nem defendendo o patrocínio de Israel, mas apoiando o direito dos artistas em discutir o assunto foi muito mau vista pela diretoria, que entendeu ter sido manipulada pelo corpo curatorial. Inclusive, a diretoria rotulou a atitude dos

curadores como artilosa. Houve duas razões técnicas para isso: (i) a primeira é que foi a própria curadoria que sugeriu Israel como um potencial apoiador, fazendo os contatos e participando das reuniões entre as partes; e (ii) este acordo foi fechado antes da eclosão da guerra então não houve má-fé por parte da diretoria, que acabou manchando sua reputação por questões externas e fora do controle dela. Isso evidencia a dificuldade da diretoria em reconhecer os interesses em jogo, que ao lidar mau com a questão posta pelos artistas, ou melhor, ao não querer lidar com ela, acabou por catalisá-la.

O argumento de que a curadoria foi indispensável para o acerto do patrocínio e de que o mesmo foi definido antes da guerra é pouco relevante para os artistas que participaram do boicote pois segundo eles a conjuntura internacional mudou drasticamente e com isso a Fundação Bienal deveria reavaliar o patrocínio oferecido por Israel. Do outro lado, a diretoria relativizou a drástica mudança no contexto internacional, afirmando que a crise entre árabes e judeus no oriente médio já dura algumas décadas e que a escalada de tensões em 2014 foi apenas mais um episódio de uma longa história. Assim, a diretoria entende que se fosse realmente um problema – seja de cunho jurídico, moral ou ético – a curadoria jamais poderia ter aberto o canal de comunicação entre a instituição e o consulado de Israel, até porque já sabiam que haveria artistas provenientes de países árabes em conflito com Israel.

Também teve uma terceira razão para que a diretoria qualificasse a atitude dos curadores como desleal, desta vez política e não técnica. Em entrevista, Terepins afirmou que o poder que os curadores têm sobre os artistas de uma exposição com estas proporções é muito maior do que se pode imaginar. Segundo o presidente, essa situação se dá pelo simples fato de que os artistas dependem de uma quantidade muito pequena de curadores para participarem deste trânsito global de exposições. A partir desta avaliação bastante simplista e equivocada, Terepins sugere que um movimento igual ao boicote só pode existir com não somente o aval mas também o incentivo e a coordenação do corpo curatorial, e chega a sugerir que os artistas que participaram do boicote foram coagidos pela curadoria e um ou outro artista líder do movimento. Além de ilação, por concentrar-se em questões periféricas do boicote é um argumento que busca menosprezar a reivindicação dos artistas, e demonstra mais uma vez a incapacidade da diretoria em lidar com artistas e suas preocupações.

Após o episódio, os canais de comunicação entre a diretoria da Fundação e a curadoria foi reduzido ao mínimo necessário para poderem administrar os 3 meses de exposição que tinham pela frente, com o iminente risco de prejudicar acima de tudo a própria mostra. Como exemplo prático do estremecimento do

relacionamento entre essas duas partes, vale lembrar que a Fundação quebrou o acordo contratual firmado entre as partes no sentido de oferecer a curadoria da representação brasileira na Bienal de Veneza em 2015 à equipe de Esche¹²⁰. Segundo Luis Terepíns, não houve propriamente um rompimento contratual, visto que no documento de contratação dos curadores a participação deles no âmbito da Bienal de Veneza era uma mera opção que não foi exercida. Sabe-se que esta alegação não é verdade, e certamente ela contamina as demais afirmações da diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, representada por seu presidente em entrevista. Terepíns rejeita a tese de que a opção não foi exercida pela rusga gerada por este episódio e afirma que a exposição em Veneza deveria ser organizada por um corpo curatorial que estivesse mais em sintonia com o contexto artístico brasileiro, e que este caminho já era preferível mesmo antes dos fatos narrados acima. Não obstante, ele admite que houve uma quebra de confiança entre as partes e que seria melhor reduzir o relacionamento na medida do possível (considerando que ainda tinham pela frente itinerâncias da exposição a serem organizadas durante 2015).

Evidente que este caso todo é mais traumático para a instituição. Além dela permanecer na cidade e ter que se projetar para frente enquanto os curadores e os artistas em sua larga maioria não voltam mais, a diretoria é composta por pessoas que trabalham de maneira voluntária e que não são do ramo da arte. Apesar de serem tecnicamente qualificados para gerirem a instituição, não são familiarizados com os códigos daqueles que trabalham neste meio. O desgaste para este lado é naturalmente maior. Do ponto de vista da curadoria, o caso todo parece uma metáfora dos 4 conceitos chaves da exposição – conflito, coletividade, imaginação e transformação – e assim de certa forma estas tensões foram até bem-vindas pela curadoria pois ia ao encontro do discurso curatorial ao preservar e não apagar o conflito. A negociação era interessante e importante, um exercício que está no cerne da curadoria e que fez com que certas coisas que não existem emergisse, enquanto que para o corpo administrativo da Bienal foi algo absolutamente excepcional e imprevisível. O caso também atua como metáfora do próprio ambiente político nacional, marcado pelo recrudescimento do antigo autoritarismo da direita política, a privatização do bem público e a opacidade das negociações das políticas públicas.

Seguindo em frente com nossa análise das situações limites provocadas por esta edição da Bienal de São Paulo, vale destacar o projeto junto à favela do Moinho. Esta

¹²⁰ O contrato firmado em 16 de outubro de 2013 entre a presidência da Bienal de SP e o Van Abbemuseum, que representou os curadores convidados para organizar a 31ª Bienal de São Paulo, previa que esse time seria responsável por três atividades: (i) a organização da 31ª Bienal de SP, em 2014; (ii) as itinerâncias da mostra; e (iii) a curadoria da representação brasileira na Bienal de Veneza a ser exibida no pavilhão brasileiro no Giardini, em Veneza, em 2015.

diz respeito mais ao contexto do Brasil do que às bienais em gerais, pois enquanto a questão do financiamento de Israel pode ser abstraída para uma questão internacional, e poderia muito bem ter acontecido em qualquer exposição no mundo, as questões institucionais suscitadas pelo projeto do Moinho relaciona-se com os limites impostos não só pela Fundação Bienal de São Paulo como pelo Ministério da Cultura e seu sistema Rouanet.

Antes de analisar a dinâmica institucional suscitada aqui é preciso uma breve descrição do projeto¹²¹. Como parte do Programa no Tempo da 31ª Bienal de São Paulo, o coletivo Comboio e o Movimento Moinho Vivo desenvolveram uma série de cinco oficinas culturais e educacionais na comunidade do Moinho durante o período da exposição¹²². Vítima de recentes incêndios criminosos, a Favela do Moinho é tida como símbolo de resistência contra a especulação imobiliária e o direito à moradia na densa e populosa cidade de São Paulo, e a colaboração entre ela e a Bienal foi uma tentativa de explorar a habilidade da arte de interferir em diferentes contextos¹²³. Note que o Moinho, como a última favela no centro de São Paulo, oferece um contraponto crucial em termos culturais às condições da Bienal, localizada no Parque Ibirapuera. Considerando o movimento de resistência da Favela do Moinho, a 31ª Bienal aborda as condições de visibilidade, auto-definição e agenciamento pela arte e cultura, assim como a possibilidade de colaboração entre diferentes tipos de organização cultural¹²⁴.



Oficina da 31ª Bienal na Favela do Moinho

¹²¹ Ver Catálogo 31ª Bienal de São Paulo, 2014. P. 34 a 37.

¹²² **Oficinas Comboio e Moinho Vivo:**

Oficina de calçadas desenhadas: 15 a 26/09/2014.

Oficina de canteiros e plantio: 29/09 a 9/10/2014.

Oficina de elétrica: 13 a 15/10/2014.

Oficina de brinquedos: 20 a 31/10/2014.

Oficina de mobiliário público: 03 a 14/11/2014.

Sarau na Favela do Moinho: 6/12/2014.

¹²³ Mais informações sobre a Favela do Moinho: <https://moinhovivo.milharal.org/>.

¹²⁴ Ver: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1402>

Já o coletivo Comboio desde 2010 atua em espaços informais na área central de São Paulo e se propõe como um projeto de pesquisa e intervenção urbana. Seu principal objetivo é a afirmação ao direito à cidade, e neste sentido seus trabalhos se desenvolvem a partir de dois eixos: arte pública e micro planejamento urbano participativo de baixo para cima¹²⁵. Esses conceitos são trabalhados a partir de pesquisas e ações que buscam identificar e empoderar atores locais e ressignificar espaços subutilizados dentro de comunidades, fortalecendo o pertencimento territorial dos que habitam ali. O coletivo – formado pelos artistas Caio Castor e Flavia Lobo de Felicio – residia na Favela do Moinho desde 2012.

Considerando a ênfase da 31ª Bienal em processos colaborativos entre indivíduos e grupos, no sentido oposto ao isolamento da Bienal no Ibirapuera, o intento curatorial em uma colaboração com o Comboio e a comunidade do Moinho foi no sentido de explorar a habilidade da arte em intervir em diferentes contextos, ressaltando a dimensão social da arte que chama a si novas estratégias de atuação a partir da intersecção entre arte e ativismo sociopolítico. Este projeto é um bom exemplo sobre as práticas artísticas e culturais que a 31ª Bienal estava lidando com, e atesta à coerência do discurso curatorial empregado na exposição.

Arte não se resume ao objeto, e é pacífico o entendimento de que ela pode existir na forma de atos, gestos e ações coletivas efêmeras que contestam a autonomia da arte e o sistema capitalista. A discussão neste campo vai no sentido de pensar as possibilidades práticas de ação, ou seja, qual a função política e a eficácia destas ações enquanto arte. Indo além do campo exclusivamente estético, como arte pode catalisar construções sociais sustentáveis e democráticas no sentido de ser ou provocar uma verdadeira ruptura com o sistema. Como a arte pode imaginar uma nova sociedade sem deixar de ser arte? Conforme Michelle Sommer afirma em texto que trata sobre este projeto, “a inserção de práticas sociais artísticas em esferas institucionais é um dos possíveis usos da “instituição” que expandem sua capacidade de funcionar como uma plataforma para o pensamento crítico e mudança social. A arte pode e deve ir além dos espaços tradicionalmente atribuídas a ela, sejam eles o estúdio, a galeria, o museu ou espaços alternativos.”¹²⁶

¹²⁵ <http://projetocomboio.wix.com/projetocomboio#!page4/cfvg>

¹²⁶ SOMMER, 2015.



Registro fotográfico da participação do Moinho Vivo no Pavilhão Cicillio Matarazzo no contexto da 31 Bienal

Para além das oficinas culturais e educacionais, as partes chegaram à decisão de colocar cartazes e slogans típicos da luta do Moinho na exposição, nos painéis de vidro no térreo do pavilhão (foto), além de acertar um apoio financeiro da Fundação para a construção de um campo de futebol e canteiros dentro da favela. É esta construção que nos importa aqui, pois se a realização de atividades culturais fora do espaço da Bienal e a participação de agentes que não sejam propriamente artistas na exposição seja considerado algo normal, o financiamento de uma obra pública já não é. Não podemos esquecer que a Bienal de São Paulo é financiada com dinheiro público, e por isso sofre uma série de restrições quanto à utilização de sua verba. Sendo um projeto artístico-cultural para fazer uma exposição de arte, aprovado pelo sistema da Lei Rouanet, os gastos realizados pela exposição devem ser justificados perante o Ministério da Cultura, que é o órgão competente para gerir o sistema da Lei Rouanet, e enquadrados no escopo 'artístico-cultural'. Assim, a possibilidade de fazer esta obra ou não acaba passando pelo entendimento do que pode ou não ser considerado 'artístico-cultural' pelo Ministério da Cultura. Desta forma, o projeto do Moinho explora a fronteira entre arte e ativismo, recursos públicos e interesse/uso do espaço comum. Toca no limite da produção artística de hoje enquanto discute junto a órgãos públicos e a própria Fundação Bienal o que é e qual a função contemporânea da arte.

Indo além, ainda há o risco de fracasso uma vez que não se sabe se estas ações vão de fato promover benefícios duradouros à comunidade ou se será mais uma forma de colonizar o sofrimento alheio no sentido de mitigar a culpa de classe e virar mais uma ação de marketing da exposição do que um discurso artístico. Seria o projeto uma mera ação de assistencialismo? Não há uma resposta definitiva, e o debate é

interessante e não deve ser suprimido. Desqualificar a ação, a vontade de agir coletiva, pela conclusão antecipada da legitimidade do projeto é uma postura reacionária. Agir e depois avaliar é melhor do que não agir: talvez esta seja a melhor forma de (...) coisas que não existem.



Imagem registro da construção do campo de futebol na Favela do Moinho

Conclusão

O curador contemporâneo inaugurou o modelo de exposições temáticas que propõe uma ordem não linear do discurso expositivo, contrapondo-se às exposições cronológicas ou antológicas em torno de uma forma ou origem típicos do museu. Com o tempo sua profissão tornou-se multidimensional e hoje estes profissionais tornaram-se são mediadores da recepção de arte e também entre todas as outras forças do sistema das artes: artista, público, instituição, produção, arquitetura, comunicação etc. Apesar de ser um especialista, o curador deve dispensar a linguagem técnica, pois ser acessível sem abrir mão de rigor acadêmico-conceitual é um imperativo da profissão. Indo além, a curadoria contemporânea se distingui de apenas curadoria pois não faz somente exposições – produção e display – mas, ao enquadrar e mediar a arte, também se responsabiliza pela circulação e as próprias ideias sobre arte. É um campo ideológico no qual exige-se um posicionamento político. Apesar disso, discursos curatoriais não devem ser totalitários e eles atuam para abrir a arte para a dúvida e conseqüentemente para um pensamento propositivo (ao invés de conclusivo) sobre ela. Assim, enquanto proporciona alternativas reais para atividades culturais, comportamentos e valores sancionados, uma exposição deve nos permitir o risco de darmos nossa própria leitura a uma obra de arte contra seus significados históricos por vezes já aceitos.

A exposição de arte contemporânea virou um momento de engajamento, e é muito mais do que a soma de seus objetos, pois também inclui os relacionamentos criados entre as obras expostas, os significados que emergem de suas zonas de contato, a dramaturgia e o discurso que os enquadram, que são questões de responsabilidade do curador. Para ser contemporâneo, deve reunir objetos baseados em suas afinidades conceituais em comum enquanto investiga a ontologia do presente. Seu desejo é situar-se no âmago das mudanças conduzidas pelo pensamento em si, e assim o objeto de estudo do curador é mais amplo do que apenas a arte contemporânea, estendendo-se sobre arte e artefatos de todos os períodos históricos e outras disciplinas, bem como a discussões urgentes da cultura contemporânea.

No lócus territorial de exposições, a bienal enquanto tipo expositivo tornou-se uma realidade no panorama mundial da arte contemporânea, e este fenômeno global tem um papel fundamental na disseminação e visibilidade da arte. Elas reúnem importantes qualidades tanto do museu (orçamento, musculatura institucional etc) quanto do lado alternativo do sistema da arte (vanguardismo, experiências, criatividade etc), e por serem um ponto de referência e vetor para a validação de determinados discursos artísticos, entender as bienais é uma das chaves para se compreender a cultura contemporânea como um todo.

Não obstante, não há uma definição exata para o que seja uma bienal. É um corpo amorfo, que se adapta conforme as novas realidades, questionando-se e reinventando-se ao passo da história, e por isso são consideradas instituições instáveis: experimentais, incompletas, sempre sujeitas a negociações e readaptações¹²⁷. A relação entre o local e o internacional foi destacada, e a partir do caso de Havana percebeu-se como elas tornaram-se o veículo ideal para a exploração do discurso filosófico pós-colonialista.

Contudo, estas exposições não são imunes a críticas. Entre padrões curatoriais previsíveis, a promoção de um panteão limitado de artistas, uma interpretação equivocada do site-specific, um falso comprometimento social, e a mimese do cubo branco museológico, pode-se lançar dúvidas sobre o quanto ela de fato cumpriu (ou poderá cumprir) suas promessas e se a bienal como um conceito de apresentar cultura global localmente esgotou-se. Métodos e formatos padronizados de exposições, bem como as convenções de display, precisam ser repensados criticamente no sentido de obter as estruturas de exposições a partir de seu propósito, ao invés de ajustar o propósito aos modos convencionais de expor.

A curadoria contemporânea de uma bienal opta por exposições sensíveis ao contexto, ou seja, que dialoguem com o entorno imediato dela, suas questões físicas e conceituais, de forma a ser relevante para o público presente, reforçando seu efeito transformador. Para tanto, é necessário que o curador trabalhe em parceria com os artistas. A estratégia curatorial deve abrir-se às múltiplas possibilidades de responder à mesma pergunta, incorporando a transdisciplinaridade e o fracasso como ingrediente desestabilizador e remodelando o espaço expositivo de forma a propor novas formas de engajamento com o espectador.

A partir do caso prático da 31ª Bienal de São Paulo foi possível observar como conceitualmente uma bienal articula o local enquanto dialoga com o internacional. Investigou-se seu conceito sob o prisma do que seriam as coisas que não existem e foi possível observar como a arte pode lidar com questões que estão além da linguagem (escrita ou falada) e da cognição humana. Foi-se além das informações oficiais sobre a mostra para discutir os embates institucionais que elas não registram. A partir do caso prático do boicote ao patrocínio do Estado de Israel ficou manifesto o poder de ingerência que questões de financiamento da arte pode ter em sua circulação e percepção. Está evidente que a arte não é o terreno da utopia, e que ele é limitado numa escala prática por questões bem mundanas. Apesar de não ter certo e errado, pode-se afirmar que muitas vezes o processo para a resolução de conflitos é mais importante do que a solução final, e que para tanto é necessário transparência e lealdade entre as partes.

¹²⁷ Carlos Basualdo, in Paul O'Neil (Ed.), 2011. P. 44 – 46.

Ao curador cabe defender sua visão de arte até os limites do possível, e concluímos que sua profissão é mais uma das coisas que não existem em si, sendo uma amalgama de diversas outras coisas, como catalisador, agente cultural, produtor, administrador, autor, contador, conservador, diplomata, financiador, animador, guarda, segurador, transportador, comunicador, pesquisador, articulador, mentor (...).

Bibliografia

AMARAL, Aracy. O curador como estrela, 1988. Disponível em: <http://www.novoscuradores.com.br/artigo-blog/o-curador-como-estrela-no-painel-preciso-de-aracy-amaral-escrito-em-1988>.

BANNOURA, Saed. Ministry of Health: “2145 Palestinians, Including 578 Children, Killed In Israel’s Aggression”, 2014. IMEMC News. Disponível em: <http://www.imemc.org/article/68969>.

BELTING, Hans. O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COOK, Sarah; GRAHAM, Beryl. Rethinking Curating, Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2010.

CYPRIANO, Fabio. Como Viver Juntos, 2015. Artigo não publicado.

DEITCH, Ian; BARZAK, Ibrahim. Israel vows to destroy Hamas tunnels, deaths spike, 2014. Associated Press. Disponível em: <http://news.yahoo.com/israel-vows-destroy-hamas-tunnels-deaths-spike-214755183.html>

ESCHE; EILAT; ENGUITA MAYO; LAFUENTE; SAGIV; SEROUSSI; PROENÇA, A 31ª Bienal como jornada, Relato de andamento publicado em 25/03/2014. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=617>

FILIPOVIC, Elena; VAN HAL, Marieke; OVSTEBØ, Solveig (ed.). The Biennial Reader. Norway: Berghen Kunsthall, 2010.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. 30x Bienal Transformações Na Arte Brasileira Da 1ª A 30ª Edição. Editora Bienal de São Paulo. 2013.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. Catálogo 31ª Bienal de São Paulo. Editora Bienal de São Paulo. 2014.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2013– 2014. Editora Bienal de São Paulo. 2015.

GROY, Boris. Going Public. e-flux journal. Sternberg Press. 2013.

HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1988: princípios e processos. Revista Marcelina [antropofágica], São Paulo, n.1, ano I, 2008.

HOFFMAN, Jens (Ed.). Ten Fundamental Questions of Curating. 2013.

HOFFMAN, Jens. Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art. London: Thames & Hudson. 2014.

LOBEL, Mark. Israeli child 'killed by rocket fired from Gaza', 2014. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-28904028>.

MONACHESI, Juliana. Para Lisette, com amor. Em: http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/para-lisette-com-amor?page=unic . Postado no dia 24 de Outubro de 2014 - 15h58m.

NAVES, Rodrigo. "Entrevista a Angela Pimenta". Humboldt n. 79 / Inter Naciones, mar. 1999.

NEPOMUCENO, Margarida. 27ª Bienal: aprendendo a viver junto. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/27%AA-Bienal-aprendendo-a-viver-junto/12/11735>.

O'NEILL, Paul. Curating Subjects. Open Editions/Occasional Table. 2007.

O'NEILL, Paul. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s), 2012. MIT Press.

OBRIST, Hans Ulrich; RAZA, Asad. Ways of Curating. Faber and Faber. 2014.

OBRIST, Hans Ulrich. Everything You Always Wanted to Know About Curating – But Were Afraid to Ask. New York: Sternberg Press, 2011.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma Breve história da Curadoria. Editora BEI. 2010.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. recepção crítica da 24a Bienal de São Paulo: notas iniciais. SEMINÁRIO DE CURADORIA. XXIV Bienal de São Paulo: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. Escola São Paulo. São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal De São Paulo: impacto na cultura brasileira. São Paulo Perspec. vol.15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001 Em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300004&script=sci_arttext.

QUEIROZ, Helena Pereira de. Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24a Bienal de São Paulo. São Paulo, 2011. P. 72.

RAND, Steven; KOURIS, Heather (Ed.). Cautionary Tales: Critical Curating. Apexart. 2007.

REVISTA USP, São Paulo, n.52, p. 116-121. dezembro/fevereiro 2001-2002; em <http://www.usp.br/revistausp/52/14-paulo.pdf>.

REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. Conversas com curadores e críticos de arte / Renato Rezende, Guilherme Bueno. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

SMITH, Terry. Thinking Contemporary Curating, New York: Independent Curators International (ICI), 2012.

SOMMER, Michelle. The uses of art in project Comboio, Favela Moinho, 31st Bienal de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.seismopolite.com/the-uses-of-art-in-project-comboio-favela-moinho-31st-bienal-de-sao-paulo>.

THEA, Carolee. On Curating: Interviews with Ten International Curators, New York: D.A.P, 2009.

TRAINOR, James. Bienal de São Paulo. Em:
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2843,1.shl>

VIDAL JUNIOR, Icaro Ferraz. Escuta e Profanação. Relato do Encontro Aberto da 31ª Bienal em São Paulo, em 07/07/2014. Em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1998>

Observação: todos os links transcritos nesta pesquisa foram acessados em 14 de outubro de 2015.