

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS

LIVIA LEAL WEGENAST

**NU E LOUCO FEITO UM QUADRO DA BIENAL –
OS HORIZONTES PROVÁVEIS DAS BIENAS DE SÃO PAULO**

NITERÓI
MARÇO, 2011

LIVIA LEAL WEGENAST

**NU E LOUCO FEITO UM QUADRO DA BIENAL –
OS HORIZONTES PROVÁVEIS DAS BIENAS DE SÃO PAULO**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito indispensável para a obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. LUIZ GUILHERME VERGARA

**NITERÓI
MARÇO, 2011**

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS

LIVIA LEAL WEGENAST

***Nu e louco feito um quadro da Bienal –
Os horizontes prováveis das Bienais de São Paulo***

Apresentação de monografia à
Universidade Federal Fluminense
como condição prévia para a
obtenção do grau de Bacharel em
Produção Cultural, do Instituto de
Artes e Comunicação Social.

Aprovada em: 31 / 03 / 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luis Sergio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Ítalo Bruno Alves
Universidade Federal Fluminense

“Cultura é a regra, arte é a exceção”
(Jean-Luc Godard)

RESUMO | ABSTRACT

WEGENAST, Livia Leal. *Nu e louco feito um quadro da Bienal – Os horizontes prováveis das Bienais de São Paulo*. Orientador: Prof.^o Dr.^o Luiz Guilherme Vergara. Niterói: UFF/IACS. 2009. 71 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural), UFF, Niterói, 2005.

Resumo

A Bienal Internacional de São Paulo é um exemplo da complexidade de atuação de um produtor cultural e dos inúmeros fatores que influenciam a ocorrência de um evento. Ao mesmo tempo, um evento desse porte também pode influenciar a cadeia produtiva da arte, apresentando e introduzindo novas ideias que mudam, entre outros aspectos, linguagens artísticas e visões da sociedade. O presente trabalho traça uma genealogia das Bienais de São Paulo. No subsolo dessa análise estão a sociedade, a cultura, aspectos econômicos e políticos, mudanças nos textos críticos e nas atitudes dos artistas frente à arte e sociedade. Apresenta-se uma genealogia a partir do surgimento de novos paradigmas dentro de uma estética de choque, que vão culminar com campos relacionais e com o *educational turn* de hoje. Procurou-se entender como as novas vanguardas artísticas, contemporâneas à época, foram sendo colocadas na mostra ao longo das edições e se relacionando com a sociedade, apresentando os desafios da recepção da arte contemporânea na esfera pública.

The International Biennial of São Paulo is an example of the complexity of the work of a cultural manager and the many factors that may influence the occurrence of a cultural event. At the same time, an event of such magnitude may also influence the arts production chain, presenting and introducing new ideas that change, among other things, artistic languages and public opinion. The investigation hereby presented outlines a genealogy of São Paulo Biennials. In the ground soil of this analysis are the society, culture, political and economic aspects, as well as changes in critical essays and in the attitudes of the artists towards arts and society. It presents a genealogy of these Biennials from the emergence of new paradigms in an aesthetic of shock, which will culminate in related aesthetics and the educational turn today. We sought to understand how new artistic avant-garde, contemporary to that time, were exposed at the Biennials how their relations with society were built, presenting challenges to the reception of contemporary art in the public sphere.

Palavras-chave:

Bienais Internacionais de São Paulo, Arte Moderna, Arte Contemporânea, Curadoria e Educação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

	01
1 – BRASIL VIRANDO “MUDERNO”- NU E LOUCO FEITO UM QUADRO DA BIENAL (1936 - 1960)	04
1.1 Genealogia das Bienais de São Paulo: origem, história e marco do modernismo e modernização do Brasil.	05
2 – TERRITÓRIO DE CRUZAMENTOS ENTRE VANGUARDAS NACIONAIS E INTERNACIONAIS (1961-1980)	16
3 – CURADORIAS – BIENASIS: MODELOS EM MUDANÇA (1981- 2009)	25
4 – NOVOS HORIZONTES PROVÁVEIS. NAVEGANDO PELA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO (2010 - 2011)	41
4.1 Bienal Informa? O Setor Educativo.	47
4.2 Curadoria Educativa na 29ª Bienal de São Paulo.	54
CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
ANEXOS	68

Introdução

Esse trabalho surge da curiosidade gerada quando a pesquisadora deparou-se com um poema que traz os versos “nu e louco/ feito um quadro/ da Bienal”. Esse encontro aconteceu há mais de dois anos atrás, durante uma aula do curso técnico de canto da Escola de Música Villa-Lobos. Desde então, esse poema chamado “Um dia nos 70” colocou questões instigantes que não puderam ficar sem resposta. Por que neste poema um quadro é considerado nu e louco? O que significa ter esse quadro nu e louco localizado dentro da Bienal e não em qualquer museu de arte? Quais os fatos por trás dessa poética? Visto que o autor deste poema é brasileiro, imediatamente foi feita a relação desses versos com a Bienal de São Paulo e a inserção da arte moderna/ contemporânea no contexto das Bienais. Sob essa perspectiva, procurou-se responder a essas questões e a outras que foram surgindo durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Será traçada nas páginas subseqüentes uma genealogia das Bienais de São Paulo. Essa genealogia não pretende analisar cada uma das 29 edições dessa mostra que tem origem em 1951 de maneira linear e burocrática, citando todos os vencedores de prêmios, artistas participantes, membros do júri ou membros da diretoria, etc. No subsolo dessa análise estão a sociedade, a cultura, aspectos econômicos e políticos, mudanças nos textos críticos e nas atitudes dos artistas frente à arte e sociedade. Apresenta-se uma genealogia da Bienal de São Paulo a partir do surgimento de novos paradigmas dentro de uma estética de choque, que vão culminar com campos relacionais e com o *educational turn* de hoje.

Procurou-se entender como as novas vanguardas artísticas, contemporâneas à época, foram sendo colocadas na mostra ao longo das edições e se relacionando com a sociedade, influenciadas pela política e economia. Foram escolhidos alguns pontos principais relativos às linguagens artísticas e suas mudanças para serem abordados, principalmente os ocorridos até os anos 90, quando a Bienal ainda era a maior porta de entrada para a arte contemporânea internacional e a principal janela

para exposição da nova arte brasileira que se desenvolvia, também, com certa influência desse evento.

As bienais não aconteciam isoladamente, também ocorriam Bienais de arquitetura, algumas de artes cênicas, mostras de cinema, I Bienal Latino-Americana (1978), a qual sem dúvida contribuiu para a Bienal do Mercosul, além de inúmeros seminários e debates. Este trabalho não poderia compreender todos esses aspectos em suas pretensões. Apesar disso, é necessário ter conhecimento de que o poder de irradiação da Bienal e suas atividades paralelas foram, e são, muito maiores do que se pode pensar em um primeiro momento.

Foram utilizados como fonte de pesquisa todos os catálogos das 29 edições da Bienal de São Paulo; textos críticos sobre teoria da arte, reconhecidos pela influência exercida no pensamento crítico e linguagens artísticas; matérias jornalísticas sobre as edições das Bienais, tanto impressas quanto televisivas e publicadas na internet; publicações de revistas especializadas em arte sobre o assunto; e depoimentos de pessoas que já trabalharam em edições das Bienais. Realizou-se uma entrevista – que se encontra nos anexos deste trabalho –, especialmente por ocasião desta investigação, com o Prof. Guilherme Teixeira, o qual trabalhou nas bienais de 98, como monitor, e em 2006, 2008 e 2010 como coordenador no setor educativo. Além disso, foram feitas pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, o qual contém fontes primárias para pesquisa, como correspondência oficial dos envolvidos na organização do evento.

A história das Bienais, como entendida por esse trabalho, inicia-se antes mesmo de sua existência. No primeiro capítulo são mostrados os pontos relevantes que culminaram em sua criação, tratando o período entre o final da década de 30 até o ano de 1959. Dessa forma é possível verificar as diferenças entre os objetivos iniciais e a função agora pretendida dentro da sociedade por esse evento de significância permanente, apesar de sua temporalidade. O primeiro capítulo nos traz o impacto das primeiras edições da Bienal de São Paulo e de uma arte pela primeira vez vista no Brasil. Faz ainda uma análise do conteúdo dos primeiros catálogos publicados, verificando como a arte era divulgada e entendida oficialmente pela Bienal de São Paulo.

O segundo capítulo compreende o período entre os anos de 1960 e 1980. Esse período significa grandes mudanças no território artístico, tanto no Brasil como

no exterior. Obras publicadas como “A obra aberta” de Umberto Eco e o “Manifesto Neoconcreto” começam a ter grande influência. A arte se aproxima da vida com a pop art ou as idéias de Joseph Beuys de que qualquer homem pode ser uma artista. Novos meios de expressão como a videoarte e a performance ganham força. A ditadura militar em sua forma mais severa é instalada no Brasil. Tudo isso gerou mudanças também no modo de funcionamento da Bienal, que se torna uma Fundação independente, presencia a morte de seu mecenas e idealizador, e deixa de atribuir prêmios a seus artistas.

No terceiro capítulo são colocadas as novidades de ideias curatoriais dentro da Bienal. Foram diversos os modelos adotados pelas curadorias ao longo do período entre os anos de 1980 e 2008, abordados nesse capítulo. As questões principais levantadas correspondem às possibilidades discursivas da exposição, a relação do visitante com a exposição, e o seu agigantamento. A Bienal de São Paulo é tão grande em número de espectadores como em obras, que nesse momento reflete-se sobre esse modelo de exposição, se ele cria desalienação ou ainda mais alienação. Nos anos 80 tem início uma grande mudança mundial: a globalização, e fala-se em pós-modernidade. Os artistas entre anos das décadas de 80 e 90 começam a trabalhar a arte de maneira mais socialmente engajada, dependendo do diálogo e da relação com o espectador para que ela aconteça.

No quarto capítulo tratamos em primeiro lugar da última edição da bienal de São Paulo. Nesse momento é feito um relato mais pessoal, devido à possibilidade da pesquisadora realizar a visita desta edição em particular. Essa vigésima nona edição trouxe a questão da arte e política, e procurou assim comunicar e engajar os visitantes de maneira mais ativa, através de programação intensa coordenada pelo setor educativo. O programa educativo desta edição foi o maior já realizado, o que trouxe à tona questões relativas à evolução dessas ações educativas. Em um segundo momento são tratados os desafios da recepção da arte contemporânea na esfera pública brasileira, os quais foram trabalhados em visitas monitoradas e outras ações pela Bienal. Por último, fala-se do projeto educativo dessa edição e novas perspectivas colocadas pela 29ª Bienal Internacional de São Paulo.

capítulo 1



Cap. 1 – Brasil Virando “MUDERNO”- Nu e Louco feito um quadro da Bienal (1936 - 1960)

Um dia nos 70 (Marçal Aquino para Torquato Neto)

*Cheguei da rua carregando
Uma maçã e 3 meses de
Desemprego.
Li uma carta de minha mãe
Fechei a janela, A porta
A cara
E deitei-me no chão
Liguei o Gás... ssss
E só depois de meia hora
Eu percebi o gás
Cortado por falta de pagamento.
Levantei-me e
Comi a maçã
**Nu e louco
Feito um quadro
Da Bienal¹***

Marçal Aquino, escritor, jornalista e roteirista brasileiro, escreveu esse poema em homenagem a Torquato Neto, escritor, letrista e poeta que cometeu suicídio em 20 de novembro de 1972 - por inalação de gás de cozinha, como descrito no poema anteriormente citado. Torquato Pereira de Araújo Neto participou e vivenciou algumas das décadas mais efervescentes da história cultural brasileira na sua breve vida. Casado com a artista plástica Ana Duarte e tendo como amigo pessoal Hélio Oiticica – com quem partiu em exílio para Londres em 1968 -, no caso especial das artes plásticas, Torquato pôde ver de perto os movimentos construtivista e neoconstrutivista, a introdução das novas mídias e performances na arte (que foi se tornando pública), a aproximação da vanguarda com a sociedade e as novas relações do receptor com o objeto artístico, novas teorias sociais da arte, entre

¹ AQUINO, Marçal. *Um dia nos 70*. Poema citado em texto de SALGUEIRO, Wilberth *Notas- tentando ouvir-me em Sergio Sampaio nos anos 70* in: *Eu sou aquele que disse. Estudos e impressões sobre a obra e a vida de Sergio Sampaio* MORAES, João (org.). Vitória: PPGL/MEL, 2007 p. 18

muitas outras inovações que em parte foram possibilitadas e pela primeira vez mostradas no Brasil por esse que ainda hoje é um dos maiores eventos voltados para as Artes Plásticas na América Latina: a Bienal de São Paulo.

Em 1971, Antônio Manuel, artista português que vive e trabalha no Rio de Janeiro, andou nu em frente ao MAM do Rio de Janeiro, como forma de protesto contra a recusa do Salão Nacional da inscrição de seu próprio corpo como obra. Provavelmente tanto Torquato quanto Marçal Aquino tomaram conhecimento dessa performance, mas este não se referiu a qualquer obra de arte em qualquer lugar, ele a localizou dentro do contexto da instituição Bienal. Marçal Aquino grita em seu poema que a arte na Bienal em algum dia dos 70 é nua e louca, e pode-se também ao longo da história das Bienais, até os dias de hoje e desde a fundação da Bienal de São Paulo, encontrar na relação entre arte e sociedade, nas novas tendências e vanguardas artísticas, motivos para que se caracterize, se entenda a arte dessa maneira.

Interessante seria, antes de traçar qualquer breve genealogia das Bienais, observar uma frase de Mario Pedrosa - este que foi um dos maiores pensadores da Bienal desde o momento de sua criação, sendo inclusive o diretor-geral das VI e VII Bienais. No texto “A bienal de cá para lá” de 1970, Pedrosa comenta que “é inútil e sem qualquer interesse fazer o registro das Bienais, uma por uma, com suas listas de premiações de artistas presentes. Para isso existem os catálogos” (PEDROSA², 1995 p. 271).

Da mesma forma, visitando a história com a intenção de indagar o porquê da arte nua e louca estar relacionada com a Bienal, pergunta-se também se a Bienal reforça ou combate essa visão da arte, se existe um fetiche em relação à vanguarda e à modernidade, se existe uma defasagem da arte em relação à sociedade ou vice-versa.

² “A Bienal de Cá para Lá” in PEDROSA, Mário. *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995. (org. *Otília Arantes*). Pag. 271

1.1 – Genealogia das Bienais de São Paulo: origem, história e marco do modernismo e modernização do Brasil

A Bienal de São Paulo foi criada em 1951, como uma extensão do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o nome de Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Para entender o papel que esse evento sazonal adquiriu, é necessário voltar ao cenário que possibilitou a criação da Bienal, cenário este cultural- e politicamente único.

Antes de 1951- até o fim do Estado Novo em 1945 - o Brasil passava por um momento morno nas artes, poucos eram as inovações e os grandes acontecimentos de ordem cultural. Entretanto, ainda durante a ditadura varguista teve início um processo lento de modernização no terreno artístico que caminhou para a grande novidade e revolução que seria a Bienal.

Muitos artistas e intelectuais vieram da Europa para o Brasil, fugindo das tensões políticas dos anos entre guerras e da Segunda Guerra Mundial. Bruno De Fiori, o qual apresentava uma obra que não se prendia aos “ismos” europeus daquele tempo, chegou em São Paulo em 1936 e lá ficou até a data de sua morte em 1945, deixando importante obra com pouca ressonância, o que demonstra o “provincianismo atenuado do meio” (PEDROSA, 1995. p. 233). Bruno Giorgi retornou à São Paulo em 1939 e A. Lecoscher chegou no Rio de Janeiro também em 1936 - ele ensinou, em seu atelier de gravura e desenho na Fundação Getúlio Vargas, artistas como Fayga Ostrower e Ivan Serpa. Vieram ainda para o Rio, Maria Helena – que ganhou o grande prêmio da VI Bienal como Vieira da Silva – e Arpad Szenes que ensinou Ligia Clark e Almir Mavignier.

Mavignier registrou em entrevista no MAC-Niterói em 2008, que certa vez encontrou Ivan Serpa todo descabelado e com roupas soltas, contrastando com o seu usual rigor de ternos elegantes característico da época, gritando “VIREI MUDERNO”!³ Isso ocorreu em 1947 quando Serpa pintou pela primeira vez uma obra abstrata. Percebia-se que aos poucos era introduzida uma modernidade no Brasil, ou mais do que isso, que havia a necessidade de ser moderno ao passo que as vanguardas, nuas, com a vontade intrínseca do choque, iam se estabelecendo nas artes, nos EUA e Europa.

³ Comunicação pessoal ao Prof. Dr. Luis Guilherme Vergara no dia 08 de dezembro de 2010, na UFF.

Ao fim da ditadura varguista experimentou-se o recomeço da fermentação estética e uma “moda dos museus” (PEDROSA, 1995 p. 248). O Museu de Arte de São Paulo, cujo mecenas era Francisco de Assis Chateaubriand, foi criado em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, cujo mecenas era Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho⁴ foi criado em 1948, e finalmente em 1949 foi criado o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O MAM-SP realizou em 1950 uma exposição muito importante sobre Max Bill. A obra de Bill influenciou os futuros concretistas além de ter chamado a atenção de críticos, artistas e sociedade para as diferenças estéticas entre a arte que acontecia no Brasil e o que acontecia internacionalmente. “Foi uma revelação para os artistas mais inquietos do Rio e de São Paulo e para a crítica militante.” (PEDROSA, 1995, p. 251). Foi mais um passo para o debate acerca das artes que levaria à criação de uma bienal com o objetivo de oferecer um panorama das mais significativas tendências da arte moderna.

Outros acontecimentos peculiares no âmbito das artes antes da Bienal e que valem deixar registrados neste trabalho foram a escolinha de arte de Augusto Rodrigues e a de Ivan Serpa, as quais trabalhavam a arte infantil sem tratar anteriormente a história da arte, capturando a expressão pura das crianças. Samson Flexor criou em 1951 o “Atelier Abstração”, importante para o desenvolvimento em São Paulo de uma arte abstrata. A seção de terapia ocupacional no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, iniciativa da Dr. Nise da Silveira, e a iniciativa de Osório Gomes, em São Paulo, também foram muito importante para diversos artistas, como Almir Mavignier e Abraham Palatnik, e para o crítico Mário Pedrosa, colocando a arte dentro da perspectiva psicológica, revelando o inconsciente através da arte.

A iniciativa da Dr. Nise da Silveira era mesmo um verdadeiro Ateliê, o qual era coordenado artisticamente por Almir Mavignier, e foi visitado por Mario Pedrosa e artistas como Palatnik, enquanto eram desenvolvidas pesquisas sobre *Gestalt*⁵,

⁴ Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho foi um industrial e mecenas paulista, cuja contribuição para o desenvolvimento das artes no Brasil foi sem dúvida grande. Muitos dos grandes eventos e instituições culturais de São Paulo passaram por seu incentivo direta- ou indiretamente, a Cinemateca Brasileira, o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo, o Museu de Arte Conetemporânea da universidade de São Paulo, As Bienais de Arquitetura, a Bienal do Livro, o Teatro brasileiro de Comédia, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, etc. Cf. Catálogo Bienal 50 anos - 1951-2001, FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2001

⁵ Teoria da psicologia que fundamenta o estudo da organização perceptiva iniciada em fins do século XIX.

percepção e expressão artística. Palatnik, diante das obras de Rafael, Emygdio de Barros e outros, parou de pintar e mudou sua trajetória artística. Após o encontro com a força expressiva dos verdadeiros artistas do Engenho de Dentro, Palatnik montou o seu primeiro cinecromático - obra que recebeu menção honrosa na Primeira Bienal de São Paulo, em 1951, por não haver categoria em que se enquadrasse – lançando o Brasil na modernidade como pioneiro da arte cinética em todo o mundo.

O caráter econômico e a animação social também eram propícios para o consumo da arte e especialmente das Bienais. Dentre eles pode-se destacar a evolução das idéias e projetos de modernização da economia e política brasileira, os interesses específicos da política cultural da Guerra Fria no Brasil, condições internas do momento nacional desenvolvimentista, o segundo surto industrial paulista, a imigração de empresários estrangeiros e do Brasil para São Paulo.

Somando-se os acervos principais de São Paulo (e quiçá do país) na época - Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand, e a do Ciccillo Matarazzo - esta então depositada no Museu de Arte Moderna, hoje no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - podia-se ver quatro telas de Picasso e o mesmo tanto de Matisse, um quadro de Kandinsky, nenhum Mondrian, nenhum Malevich, nenhum Magritte ou Dali, nenhum Pollock ou Kooning. Sendo assim, era realmente impossível para a população brasileira ter acesso e entender o cubismo, a passagem para a abstração, o surrealismo, a *action painting* e outras vanguardas que vinham se desenvolvendo na Europa e Estados Unidos. A Bienal foi uma primeira tentativa de suprir essa carência.

A Bienal de São Paulo foi criada então em 1951 quase como uma derivação do MAM-SP. O grande idealizador e mecenas foi também “Ciccillo” Matarazzo, que havia visitado a Bienal de Veneza em 1948 e queria realizar aqui uma mostra internacional nos mesmos moldes, tanto pela grandeza e prestígio como também pela vontade de romper a estagnação dos museus. A Bienal deveria “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contacto com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo em que, para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial”. (MACHADO⁶, 1951, p. 14) Baseando-se no

⁶ MACHADO, Lourival Gomes. *Introdução* in: Catálogo geral da 1ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1951, p. 14.

prestígio do recém-criado MAM - o qual era bem visto pela política da “boa vizinhança” dos EUA durante a Guerra Fria, - tendo Ciccillo trocado muitas cartas com Nelson Rockefeller por motivo da inauguração do museu - e utilizando os contatos de Yolanda Penteado, sua esposa, Ciccillo conseguiu vencer um dos maiores desafios da primeira Bienal: convencer os artistas estrangeiros e outros países a enviar obras para o Brasil, país sem grande representação cultural ou política no mundo.

No Brasil, Francisco Matarazzo conseguiu apoio da Fiesp, do Jockey Club, da Cia. Geral de Seguros Sul América, do Banco do Estado de São Paulo, do Governo do Estado⁷ de São Paulo e confirmou com a prefeitura a cessão do pavilhão Trianon, hoje ocupado pelo MASP para a exposição das obras da Bienal. Yolanda Penteado viajou à Europa e conseguiu a aderência de muitos países, muitos de última hora, causando grande confusão quanto ao espaço expositivo. A organização e curadoria ficou a cargo do diretor do MAM-SP, Lourival Gomes Machado, e essa tradição foi se mantendo até 1962 quando a Bienal e o MAM se separaram. A Bienal, então, passou a ter curadores contratados.

No dia da inauguração da I Bienal, após muitos desembaraços com a alfândega, estavam presentes 23 países e 1800 obras, com predominância da abstração. A Bienal rompeu o provincianismo do Brasil, retirou-o de seu isolamento artístico, por assim dizer, do resto do mundo. Foram apresentadas pela primeira vez no Brasil, obras de artistas como Jackson Pollock e Picasso. Essas obras, e outras de Max Bill e Alexander Calder, foram confrontadas com Di Cavalcanti e Portinari, por exemplo, causando, naturalmente, uma desorientação do público.

Durante as primeiras Bienais de São Paulo, as delegações de cada país traziam para o Brasil o que havia de mais novo, mais original em seu território, e essa arte era mesclada a nomes de artistas já consagrados no exterior. A parte histórica da exposição foi e ainda é muito importante. A arte não possui uma história lógica de evolução, possui um processo complexo de mudanças, um campo de trocas de problemas, inspirações e impulsos entre jovens e velhos artistas, um campo de interlocução em que é muitas vezes importante conhecer o que já foi feito para compreender completamente o que se produz hoje.

⁷ Informação encontrada no Catálogo Bienal 50 anos -1951-2001, FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2001. p. 58.

Com a novíssima arte apresentada, tornava-se evidente aos olhos de críticos e artistas o vazio de algumas décadas das artes brasileiras. Nas palavras de Maria Bonomi:

a primeira Bienal foi um choque muito grande pois ninguém imaginava que tais coisas poderiam estar sendo feitas no mundo e que o Brasil também poderia se confrontar com elas. (...) e portanto poderia começar a produzir a "matéria" para este confronto. (BONOMI, 2002 p. 31-32)

A maioria das pessoas que passava pelo salão da Bienal no Trianon, ali estava para o confronto com uma arte nova, que ao mesmo tempo, já era consagrada em outras partes do mundo. Entretanto, não só o público comum recebeu a novíssima arte ali exposta com estranhamento, mas também os artistas e críticos. Os únicos artistas segundo Mário Pedrosa que já possuíam um ponto de vista estético e artístico relativamente formado eram Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Almir Mavignier, Abraham Palatnik – os quais eram entusiastas dos artistas do Engenho de Dentro -, Luís Sacilotto, Kasmer Fejer, Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand, Hércules Bassotti, Willys de Castro e Ivan Serpa. Esses artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro,

foram os únicos que, ao abrir-se a I Bienal, (...) a receberam não com basbaques ou negativamente, como acadêmicos reacionários, mas com um critério, certo ou errado (não vem ao caso) que os tornava capazes de aferir o que viam de um modo atualizado ou menos arbitrário ou individualístico. (PEDROSA, 1995, p. 263)

Possivelmente, ao falar sobre acadêmicos reacionários, Pedrosa estava se referindo ao memorial protesto elaborado por 200 artistas acadêmicos ligados à Associação Paulista de Belas-Artes, o qual considerava a mostra como um "falso credo artístico, anticristão, antilatino e antibrasileiro" (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004 p.57). Provavelmente estava comentando qualquer um dos inúmeros debates e polêmicas gerados em razão da Bienal, e que ocorrem desde 1951 até hoje. O que se pode afirmar é que a bienal possibilitou o início de um longo debate sobre a arte no Brasil, tanto estético como também político, cujos resultados nos influenciam até hoje: um debate sobre o abstracionismo e o papel da arte no mundo moderno, na consciência do homem e na política.

No que se refere à política, esse debate incorporou principalmente a divisão entre esquerda-direita e o interesse dos EUA em divulgar a arte abstrata. O

abstracionismo informal era visto como uma arte alienada e alienante por militantes de esquerda, enquanto para os seus defensores era a mais alta expressão de liberdade individual. De fato a Bienal teve uma relação estreita com os EUA e Nelson Rockefeller, mas nunca pôde-se determinar o seu tamanho e significado, e por outro lado, muitos dos membros do Conselho Administrativo eram parte da esquerda paulista. Muitas críticas foram feitas à Bienal também neste campo: em um artigo ela é acusada de promover a arte degenerada e a loucura, termos utilizados duas décadas antes pelo nazismo para perseguir e banir a arte moderna, como parte da propaganda daquele.

A questão política da Bienal, tanto sua inserção como mecanismo de política e diplomacia internacional quanto sua importância na política cultural, tanto os temas políticos e/ou a censura imposta em algumas obras quanto às mudanças e sua inserção na própria política da arte, é muito interessante e não deve sair do horizonte de discussões mais amplas sobre a mostra. É importante ter conhecimento dessa questão controversa, a qual por sua complexidade não será analisada neste trabalho, podendo servir de objeto para estudos futuros. Ao mesmo tempo, o tema da 29ª edição da Bienal, a qual aconteceu neste ano de 2010 de outubro a dezembro, foi a relação entre arte e política, e esta será abordada mais detalhadamente no quarto capítulo.

Como anteriormente dito, a Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo teve como base a Bienal de Veneza, a qual, aliás, era a única mostra internacional de arte de grandes proporções que acontecia até a época. Esse modelo implicava a atribuições de prêmios em dinheiro para os destaques em todas as categorias de arte: escultura, pintura, gravura, desenho, cartaz; como também prêmios aquisição. Essa tradição da premiação se manteve até 1979 quando esteve então suspensa até 1989. Em 1991 houve uma tentativa de restabelecer esse padrão de premiação, o qual foi novamente eliminado imediatamente depois.

Os prêmios geralmente foram muito polêmicos e mostravam uma tendência relativamente conservadora por parte do júri, cuja formação foi muito diversa ao longo dos anos, mas que em geral participavam os curadores, artistas indicados por artistas participantes e membros da administração da Bienal⁸. Talvez um dos poucos

⁸ Cf. ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. 2004, Editora Boitempo.

prêmios realmente revolucionários das Bienais tenha sido dado logo em sua primeira edição. O grande prêmio de escultura foi a *Unidade Tripartida* de Max Bill, obra com evidente lógica matemática, inspirada pela fita de Moebius, na qual o dentro e o fora se confundem infinitamente. Com essa edição da Bienal, a geométrica foi inserida definitivamente no Brasil e em outros países da América Latina, o que traria um contraste com a arte predominante nos EUA, Europa e Japão.

A influência da I Bienal pôde ser vista já em abril de 1952, quando o MAM-RJ realizou uma grande mostra de arte nacional, a “Exposição de Artistas Brasileiros”, e pode ser notada uma diferença na produção artística brasileira. Em 1953, foi realizada a I Exposição Internacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, sinalizando novas estéticas. Também sob influência do abstracionismo e principalmente da geometria, foram inaugurados os movimentos concretos em São Paulo, com o Grupo Ruptura e exposição homônima no MAM-SP no final de 1952, e no Rio de Janeiro, com o Grupo Frente cuja primeira exposição deu-se em 1954.

O poder de irradiação da influência da mostra ultrapassou as fronteiras brasileiras e atraiu a atenção dos países vizinhos, permitindo a identificação de um intercâmbio cultural entre as nações da América Latina e o Brasil. Vasculhando o arquivo histórico Wanda Svevo, pode-se encontrar uma carta da Embaixada do Uruguai destinada a Jayme Sloan Chermont, secretário do estado de São Paulo de Relações Exteriores, pronunciando o custeio de viagem de alunos do curso de história da arte e humanidades a São Paulo, a fim de visitar a II Bienal⁹. Também houve a aproximação artística de diferentes “capitais” culturais do Brasil, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro.

A II Bienal trouxe novidades e foi incluída no calendário de comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, possibilitando que ela crescesse ainda mais em tamanho. “Dezenas de países, centenas de artistas, milhares de obras, dezenas de milhares de visitantes. A II Bienal, a cada eco de repercussão internacional que obtinha, prenunciava o espetáculo, o mega-evento, que a Bienal viria a se tornar.” (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004 p. 57). A II Bienal foi fora do país comparada com a sua precursora, a Bienal de Veneza, até sendo considerada superior à última por alguns, como o emissário italiano Rodolfo Pallucchini.

⁹ Carta de Novembro de 1953.

A Bienal conseguiu também para a edição de 1953/54 um novo espaço para expor. Foram construídos dois pavilhões por Niemeyer, o Pavilhão das Nações para abrigar obras internacionais, e o Pavilhão dos Estados, para os artistas brasileiros. Foi criado também o Pavilhão das Indústrias para o qual a Bienal se mudou na IV edição devido à sua construção mais moderna e com maior capacidade de agüentar objetos pesados e altas voltagens em seu sistema elétrico, além de ter facilidade de transporte de grandes objetos, - e continua lá até hoje.

A grande exposição de 1953 inovou não apenas em relação às obras expostas; entre outras novidades, Ciccillo criou o prêmio para melhor crítica de arte sobre a Bienal. Pode-se dizer que as Bienais possibilitaram o início da crítica de arte no Brasil, não só sobre as bienais, mas também os debates que ela possibilitou foram fundamentais para tal. Além disso, pela primeira vez foi formado um grupo de monitoria ao público. Importante perceber que já naquele ano se percebia o despreparo do público para “entender” as obras de arte expostas, o que tentou ser remediado com a monitoria. Sobre esse assunto falaremos mais a fundo no último capítulo, em que tratamos das ações do setor educativo da Bienal.

A segunda Bienal deixou a improvisação de lado, e realmente se aproximou das massas indo pouco a pouco se incluir na lógica da sociedade de espetáculo, do consumo, da novidade e da moda. A tendência de espetacularização do evento evidenciou-se praticamente a cada edição - excluindo-se talvez os anos de crise na década de 70 - trazendo cada vez mais pessoas, bem como países e tendências distintas da arte para dentro do pavilhão do Ibirapuera. As duas primeiras edições da Bienal colocaram o Brasil dentro das discussões sobre arte e no roteiro de exposições internacionais importantes. As diferentes tendências artísticas foram a cada edição sendo expostas pela Bienal e introduzidas para o grande público no Brasil.

A II Bienal possibilitou o contato de artistas e público em geral com o cubismo, o futurismo e o neoplasticismo, com nomes consagrados como Paul Klee, Kandinsky, Malevich, Alexander Calder, dos quais não se tinham muitas informações no Brasil. Além disso, possibilitou trocas de ideias entre críticos de arte internacionais e brasileiros (artistas e críticos), foi um momento de efervescência cultural. Ela é lembrada pelas suas salas especiais, começando pela sala de Picasso que expôs Guernica [!], houve também salas para Henry Moore, Mondrian e Munch,

uma sala dedicada às “Paisagens brasileiras”. Para muitos é ainda hoje a mais importante e a que mais impacto gerou sobre a arte e a cultura brasileiras.

As edições imediatamente seguintes trouxeram o expressionismo, o surrealismo, retrospectivas de mestres como Léger, Morandi, Chagall. De um modo geral pode ser lida a história da arte no espaço expositivo temporário da Bienal.

A IV Bienal trouxe pela primeira vez o tema do concretismo. A IV Bienal também pedia um refinamento, uma pedagogia do olhar, por ter tido um caráter mais museológico e trazer obras tão distintas como o barroco guarani, o concretismo de Lygia Clark ou a pintura densa de Iberê Camargo. Esse refinamento não foi fornecido aos expectadores, não houve essa preocupação. Outras bienais foram igualmente complexas ou até mais, e muitas também não receberam esse tratamento do olhar.

A V Bienal premiou Manabu Mabe, artista de gosto japonês, recém-chegado do interior de São Paulo. O Brasil é novamente inserido na corrente internacional. As obras tachistas de Manabu possuem “um poder emocional de fácil comunicabilidade” (PEDROSA,1995, p. 268) agradando ao público que em parte repelia a geometria dos concretismo brasileiro. A Bienal de São Paulo se consolidou na década de 50 como um dos maiores eventos desse tipo no mundo, primeiro na América Latina e segundo na história. O processo de modernização e introdução de novas ideias e tendências que esse evento iniciou, entretanto, não cessaram.

Para terminar esse subcapítulo seria interessante retomar a idéia da arte nua apresentada anteriormente. O nu pode representar também um fetiche existente dos próprios organizadores da Bienal e da sociedade em relação à arte. Os catálogos das primeiras edições possuem pouca informação sobre o que foi exposto, e em geral pouca reflexão por parte dos organizadores da Bienal acerca do que era apresentado. Como disse Mário Pedrosa, apesar da tentativa de informação e preservação feita a partir da terceira Bienal, com a criação do Arquivo Histórico Wanda Svevo, “pelo esforço, pelos cuidados da própria Bienal, a documentação que ficou é paupérrima. Todo o seu esforço editorial ficou nos catálogos muito gerais. Muito pouco. A desinformação é quase total” (PEDROSA, 1995, p.269).

Os primeiros catálogos, até pelo menos a 16ª edição, possuíam em geral o regulamento da exposição (que muitas vezes também continha o regulamento das outras mostras anexas como a Bienal de arquitetura, Mostra de teatro, de cinema

etc), a apresentação feita pelo presidente Francisco Matarazzo, introdução pelo diretor geral da mostra em somente alguns dos catálogos, textos enviados pelos organizadores das salas – as quais eram organizadas por ordem cronológica, no caso das salas especiais, e por ordem alfabética, no caso de sala geral - de cada país, lista de obras expostas (com os índices de catálogo normais: artista, país, nome, ano, dimensões, material/ técnica) e reproduções de algumas obras no final do livro.

Os textos de apresentação e introdução presentes nos catálogos em sua maioria não apresentavam mais do que três páginas. Neles era descrito de forma geral o papel da Bienal e das artes, mas muito pouco era relativo à crítica, estética ou história da arte, somente os textos dos organizadores das salas possuíam esse caráter. Isso provavelmente indica uma celebração das vanguardas, uma crença em uma arte com poder transformador puro, sem necessidade de reflexão sobre o seu valor, simplesmente o fetiche, a arte nua e muitas vezes louca.



capítulo 2

Território de Cruzamentos entre Vanguardas Nacionais e Internacionais (1961-1980)

Cap. 2 – Território de Cruzamentos entre Vanguardas Nacionais e Internacionais (1961-1980)

Neste capítulo vamos verificar que a Bienal de São Paulo serviu como um verdadeiro território de cruzamento entre vanguardas nacionais e internacionais. A partir da década de 60 a arte moderna brasileira tomou mais forma e força expressiva.

A VI Bienal – 1961 teve curadoria de Mario Pedrosa, o qual defendia fervorosamente a idéia de que a Bienal era também uma janela para dentro do Brasil, e permitia que a arte brasileira fosse reconhecida e vista internacionalmente. À época dessa edição da Bienal, a novidade artística era o Movimento Neoconcreto, fundado em 1959 através da publicação de seu manifesto no suplemento dominical do Jornal do Brasil, e assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. O neoconcretismo respondia ao concretismo que aproximava o trabalho artístico e industrial, afastando-a de qualquer conotação lírica ou simbólica. Os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, retornando à intenção de expressividade e resgatando a subjetividade, a obra de arte é um *quasi-corpus*, orgânico, e que incorpora efetivamente o observador.

Na Bienal de 1961, o prêmio de escultura foi dado a Lygia Clark, com seus bichos, que rompia com os cânones tradicionais da arte moderna, colocando o espectador como participante ativo da obra, fazendo-a e desfazendo-a dentro das possibilidades do objeto. Os bichos foram revolucionários, colocando uma nova relação da arte com a sociedade. O premiado na pintura foi Iberê Camargo, confirmando a tendência na pintura do abstracionismo sem ligação com uma disciplina formal ou mesmo cromática.

Entre a Bienal de 1961 e a de 1963 foi publicado o livro “A Obra Aberta” de Umberto Eco. Nesse livro Umberto Eco defende que toda a arte é um fenômeno aberto, em que vários significados podem conviver em um único significante: a obra. Eco defende que toda obra de arte possui essa característica, mas nas poéticas

modernas, contemporâneas à época de sua escrita, essa é “uma das finalidades explícitas da obra”¹⁰.

O artista Waldemar Cordeiro, que foi altamente influenciado por essa publicação, apresenta já na Bienal de 1963 um quadro a óleo com pequenos espelhos colados a ele, que se chamava *Opera Aperta* (que significa “obra aberta” em italiano). Nessa obra, a variação constante do ambiente dentro dela, impossibilita que ela se torne “fechada”, além de convidar o observador a participar, a se movimentar ao redor da obra e à estabelecer um diálogo com a obra. Vale ressaltar que muitos outros artistas e críticos foram também influenciados pela obra de Umberto Eco, como Haroldo de Campos, que publicou “A Arte no horizonte do provável” também em 1963.

Ainda em 1962 a Bienal se separou do MAM-SP, e foi criada, para administrar a exposição, a Fundação Bienal de São Paulo. Os membros da administração eram basicamente os mesmos do MAM-SP, e o presidente era Ciccillo Matarazzo. O museu MAM-SP acabou e teve seu acervo doado para a USP Universidade de São Paulo, a qual contava nesse momento com um museu, o Museu de Arte Contemporânea da USP, ainda em fase germinativa. O fato de Matarazzo ter ficado como presidente da Bienal, ter preferido a Bienal ao museu, segundo o crítico Roberto Conduru, “talvez seja o marco inicial de uma tensão entre museus e centros culturais, entre exposições permanentes e temporárias que, desde então, só cresceu.” (CONDURU¹¹, 2004, p. 33).

Em setembro de 1965 era realizada a VIII Bienal de São Paulo, a primeira já sob o regime militar instalado um ano antes. Na edição desse ano, que trazia Leonora Carrington, Frida Kahlo e os mestres do Surrealismo e da Arte Fantástica como Ernst, Arp, Chagall, Miró, Klee, Magritte, Delvaux, Picabia e Robert Motherwell, “a volúpia anticontemplativa da arte contemporânea havia chegado entre nós, justamente quando o ‘não me toques’ do regime político era mais forte e repressivo”. (ALAMBERT e CANHÊTE¹², 2004 p. 92) A interação entre arte e público atingiu um nível inédito na história da mostra – e possivelmente nunca visto em qualquer grande mostra até então – foram mostrados os bichos de Lygia Clark – ao lado da pintura densa de Iberê Camargo e o cinema novo -, os vencedores do

¹⁰ ECO, Umberto *A Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1989 p. 22

¹¹ CONDURU, Roberto. *Transparência Opaca* in Concinnitas número 6. 2004, UERJ. p. 33.

¹² ALAMBERT e CANHÊTE Idem. p.92

grande prêmio de escultura da Bienal de 1961, que dependiam da ação do público para tomarem sentido e vida. Pode ser que dessa maneira o espectador tenha entendido o seu novo papel frente à obra contemporânea, e “Dias após a abertura, não havia mais obras intactas a Bienal: ‘e não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos’” (ALAMBERT e CANHÊTE¹³, 2004 p. 92).

A IX Bienal em 1967 foi, para Mario Pedrosa, aquela em que as inovações radicais que começaram a acontecer na primeira Bienal da década de 60, quando pela primeira vez foi apresentado o tema do neoconcretismo, finalmente se afirmaram. Foi para ele quando “os espectadores em massa enfim compreendem, e aceitam, o convite e a participação.” (PEDROSA¹⁴, 1995, p. 274) As obras já não estavam mais intactas após poucos dias de inauguração; na seção brasileira, onde haviam sido aceitas obras inacabadas, as engrenagens estavam todas à mostra. A sala mágica de Le Park com painéis de usina elétrica, fios, mesas, sinais que se movem como anúncios luminosos, foram consumidos com fascínio e curiosidade primeiramente pelas crianças, a vanguarda do público, e depois pelos pais.

Nessa Bienal foi exposta também uma grande retrospectiva da arte pop dos Estados Unidos e de Edward Hopper, antecipador do movimento. Essa sala foi escolhida pelo público para manifestações contra a repressão da ditadura e a Guerra do Vietnã. Podia-se ler nas paredes “Viva Guevara”, o qual morria no mesmo ano na Bolívia. Também foram vistos o pop realismo nacional e a arte conceitual de Nelson Leirner, Alice Brill, Antônio Dias, Antonio Maluf, Carlos Vergara, José Roberto Aguillar e Mauricio Nogueira Lima.

Essa Bienal nos trouxe ainda de maneira interessante, retratada em suas paredes mutáveis, um exemplo da evolução das artes e do pensamento no Brasil. Danilo Di Prete foi o primeiro artista a ganhar o grande prêmio nacional de pintura com a obra *Limões*. A obra vencedora do prêmio em 1951 foi um quadro claramente figurativo, de pequena dimensão, de natureza-morta, cuja qualidade para ser premiada foi altamente criticada. O segundo prêmio ganho por Danilo foi um prêmio aquisição na V Bienal, com um quadro abstrato, *Pintura*. Já em 1967, na IX Bienal,

¹³ ALAMBERT e CANHÊTE, Idem. p. 92

¹⁴ PEDROSA. Idem. p. 274.

houve uma sala especial com o seu trabalho, que 16 anos depois, utilizava técnica mista e estava engajado na arte cinética.

Eram telas de pano, madeira compensada, alumínio, que formavam órbitas, pálpebras, diafragmas (...) Essa parafernália exigia a participação do espectador, que, ao apertar um botão, fazia tudo se movimentar, provocando também efeitos de luz” (AMARANTE, 1989, p. 171)

Em 1968, foi instaurado o Ato Institucional N°5, iniciando uma crise nas Bienais que ia durar até a década de 80. Uma consequência imediata foi o afastamento quase que completo da Bienal das tendências mais radicais da arte que dominavam a cena artística, como a *body art*, arte conceitual, *arte povera*, performances etc. O declínio parecia ser inevitável “no contexto de uma atrofia geral da inteligência e do espírito causada por 20 anos de obscurantismo nacional-militarista”. (MARQUES. 2001-02, p. 58-9). A Bienal de 1969 sofreu com um boicote ao regime militar e à censura de obras e de artistas que vinha ocorrendo. Muitos países e artistas desistiram de expor na Bienal, fazendo com que houvesse uma enorme dificuldade de preencher os espaços vazios deixados. Jogou-se *ping pong*, treinou-se boxe nos dias de domingo dentro do pavilhão da Bienal.

Nos anos 70, mais precisamente na passagem de 1968 a 1970, somou-se à crise gerada pela repressão da ditadura, o fato de que a arte se tornou ainda mais cerebral. Iniciou-se nas artes, segundo Rosalind Krauss, o que pode ser chamado de pós modernismo, houve uma ampliação do campo escultural e pictórico, uma quase negação de formatos convencionais, como a pintura e escultura, além do uso de novos materiais. Como uma forma de resistência, os artistas começam a se recusar a produzir para os *marchands* e o mercado da arte. Obras são mais perenes, são atos, gestos, ações coletivas, performance, são feitas unicamente para ocupar um determinado espaço público, *site-specific*, são feitas com materiais cotidianos, perecíveis etc, colocando em questão a natureza, a finalidade da arte, surgindo também o conceito de antiarte.

É importante lembrar que o poema, cujos versos levaram a esse trabalho, se chama “Um dia nos 70”. Nesse período a arte atinge um ponto alto na experimentação e questionamentos sobre sua natureza, engajamento, finalidade, entre outros. Ao mesmo tempo, a sociedade se torna cada vez mais massificada, fazendo com que alguns intelectuais passassem a afirmar que “não há mais lugar na

sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não ambiguidade”. (PEDROSA,1995, p. 274) A arte se torna elitista sem ter em si essa intenção. Todos esses aspectos somados geraram uma crise nas instituições da arte, museus e Bienais – não só a de São Paulo como também a de Veneza sofreram boicotes de artistas e esvaziamento de público.

As vanguardas históricas que sempre se distanciavam da sociedade, colocando-se à sua frente, à frente de seu tempo e entrando em choque, nua e louca, com o pensamento dominante da época, aos poucos foi inserindo a sociedade em sua poética, saindo do museu em busca dessa mesma sociedade, mas nunca de maneira fiel à realidade, nunca de maneira pacífica. A *pop art*, apresentada na Bienal em 1967, usava como matéria o cotidiano, a vida em sociedade, os neoconcretos já colocam a participação como parte do significado da obra. Um dos artistas ligados a esse movimento, Hélio Oiticica, foi um dos artistas que mais escreveram e pensaram a arte no Brasil, tendo inúmeras obras expostas na história da Bienal de São Paulo, refletindo em sua trajetória um pouco das mudanças das vanguardas.

A obra de Oiticica de 1964 a 1980 saiu do museu, do cubo branco e seus suportes convencionais da produção artística, e encontrou as estruturas vivas do mundo – produzindo arte no aqui e agora, com criatividade sem limites. As pinturas elaboradas da produção nos anos 50 são suplantadas por novas formas e materiais que mostram o mundo que existe fora dos museus e galerias e refletem o momento da antiarte e contracultura que se estabelece. Oiticica escreveu em 1967 o Manifesto da Nova Objetividade, o qual coloca novamente a tendência na arte brasileira de superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura etc.), em proveito de estruturas ambientais e objetos; ele não se refere dessa maneira somente ao concretismo e neoconcretismo (com o qual se identificava), mas também às novas figurações e novos realismos.

Uma outra aproximação entre arte e vida foi feita por Joseph Beuys, o qual teve obras expostas na Bienal de São Paulo nos anos 70, apesar da crise enfrentada. Beuys é fundamental para que se entenda o que passou a ser feito em arte a partir da década de 70. Ele divulgou uma das asserções mais radicais das teorias emancipatórias da arte; qualquer coisa é obra de arte e qualquer um pode ser artista. O observador agora em seu estado de liberdade aprende a determinar as

posições dos outros em uma obra de arte total, que participa da vida, da autodeterminação e na esfera cultural (liberdade), na democracia, na esfera da economia, autoadministração e descentralização para um socialismo democrático livre.

A presença de Beuys e suas ideias emancipatórias deveriam ter ajudado a diminuir o preconceito que viria aparecer com as grandes instalações apresentadas em exposições como a de 1993. Com o pós-modernismo agora presente, os artistas não precisavam dominar uma técnica ou talento para pintura ou escultura, por exemplo, eles materializavam uma ideia, podendo fazer uso de diversos outros materiais, nas palavras de Rosalind Krauss:

Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p. 136)

Beuys esteve presente na Bienal Internacional de São Paulo de 1979 quando fez a Conclamação para uma alternativa global - texto publicado em Pensamento Ecológico nº 8. Nov-Dez 1979. Esse texto evidencia o quanto o artista acreditava também em uma atribuição social da arte. Entre outros pontos, é importante observar a reflexão sobre os Princípios da Plástica Social, moldada pelo Ser Humano como Ser Artista, e a colocação do papel do artista como educador, agente de transformações e esculturas/estruturas de interações sociais. Como Arthur Danto escreveu em seu célebre livro “Após o fim da Arte”, escrito na década de 70 e publicado em 1981, “existe um aspecto da arte contemporânea que, talvez, a distinga de toda a arte feita desde 1400, suas ambições não são estéticas.” (DANTO¹⁵, 2006 p. 204). Vale acrescentar que, essa participação de Beuys provavelmente só foi possível nesse momento político do Brasil, ainda de ditadura, porque no ano anterior, o governo Geisel havia instaurado o AI-5, restaurado o *habeas-corpus*, abrindo caminho para a volta da democracia no Brasil. Com isso o boicote à Bienal cessava e abria-se caminho para sua revitalização.

¹⁵ DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: A Arte contemporânea e os limites da História* São Paulo Odysseus Editora, 2006 p. 204

Nam June Paik, considerado o primeiro vídeo artista, teve suas obras apresentadas na XIII Bienal (75), mas somente porque a comissão norte-americana trouxe todo o equipamento necessário, e até mesmo eletricitas, para o Brasil. Paik, com sua vídeo instalação com diversos monitores deitados em meio a plantas chamada “Jardim do Vídeos”, junto a outros artistas ali expostos como Andy Warhol, Bill Viola, Vito Aconcci, Robert Morris, Dennis Oppenheim entre outros, compunha um panorama dessa novíssima mídia, a videoarte.

A videoarte, meio de expressão que pode-se datar de 1963, chegou ao Ibirapuera pela primeira vez em 1973, trazidos por Regina Cornwell. Os dezessete trabalhos foram impossibilitados de serem exibidos, pois não havia equipamento para tal. Em 1975, quando os aparelhos foram importados para o Brasil, o júri não assistiu a nenhum trabalho. Se por falta de tempo ou paciência, não existe como saber, mas se curadores e artistas não assistiram, quanto mais o público leigo. O catálogo da Bienal de 1975 coloca uma nota explicativa:

o júri internacional lamenta profundamente que, por motivos técnicos, e a falta de tempo, tenha sido inteiramente impossível considerar exatamente o valor dos 31 artistas americanos que integram essa apresentação de vídeo-arte. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1975 p. 445)

Entretanto, diz-se no catálogo Bienal 50 anos que “em 1975, a Bienal espelhou a linguagem artística mais em evidência, a videoarte”. (p. 172).

Em 1977, os organizadores da 14ª mostra não avisaram que o equipamento não tinha sido comprado e os trabalhos canadenses de videoarte foram projetados contra uma mesa de cozinha. A Fundação Bienal finalmente adquiriu em 1981 algum equipamento. Em face a essa realidade nem é necessário dizer que eram muito poucos os artistas brasileiros que trabalhavam com esse suporte no Brasil. A história da exibição da videoarte na Bienal apontava velhos preconceitos dos próprios críticos em relação a esse meio, que na verdade era praticamente desconhecido da maioria das pessoas.

Apesar disso, a videoarte foi relativamente bem recebida pelo público. Numa exposição como a Bienal, repleta de obras de certa forma misteriosas, para muitas pessoas, chegar a uma sala com televisor ligado era uma referência familiar. Leonor Amarante conta que “um garoto de 11 anos, depois de observar por alguns minutos a mesma imagem de tela, chateado, perguntou à mãe: ‘Dá para mudar de canal?’ ”

(AMARANTE, 1989, p. 283). Os mais velhos simplesmente deixavam a sala, quando não gostavam.

Outro “suporte” que foi assimilado pela Bienal de São Paulo com certo atraso foram as performances e *happenings*. As primeiras performances datam do início da década de 60, mas somente em 1975 o catálogo da Bienal incluiu-as no regulamento. Nenhuma performance foi pensada para ser apresentada no espaço expositivo da Bienal, mas fotografias, como característica dessa arte que se apoia no conceito em detrimento de sua materialidade, sim. Talvez o maior momento até então tenha sido em 1973 quando foi apresentada a obra “Troca de Terras”. Nesta obra dois grupos, um palestino e um israelense, abriram covas em suas aldeias, e cada cova foi coberta com a terra da outra. Depois as marcas desses buracos na terra foram cobertos por grama, deixando-os presentes somente na memória dos participantes.

O catálogo desta então XIII Bienal foi um dos primeiros a apresentar uma significativa mudança em relação aos produzidos desde a fundação da Bienal de São Paulo em 1951. Talvez porque tenha sido em 1975 que a Bienal de São Paulo reviu pela primeira vez de maneira profunda o seu modo de funcionamento. Na apresentação do catálogo diz-se:

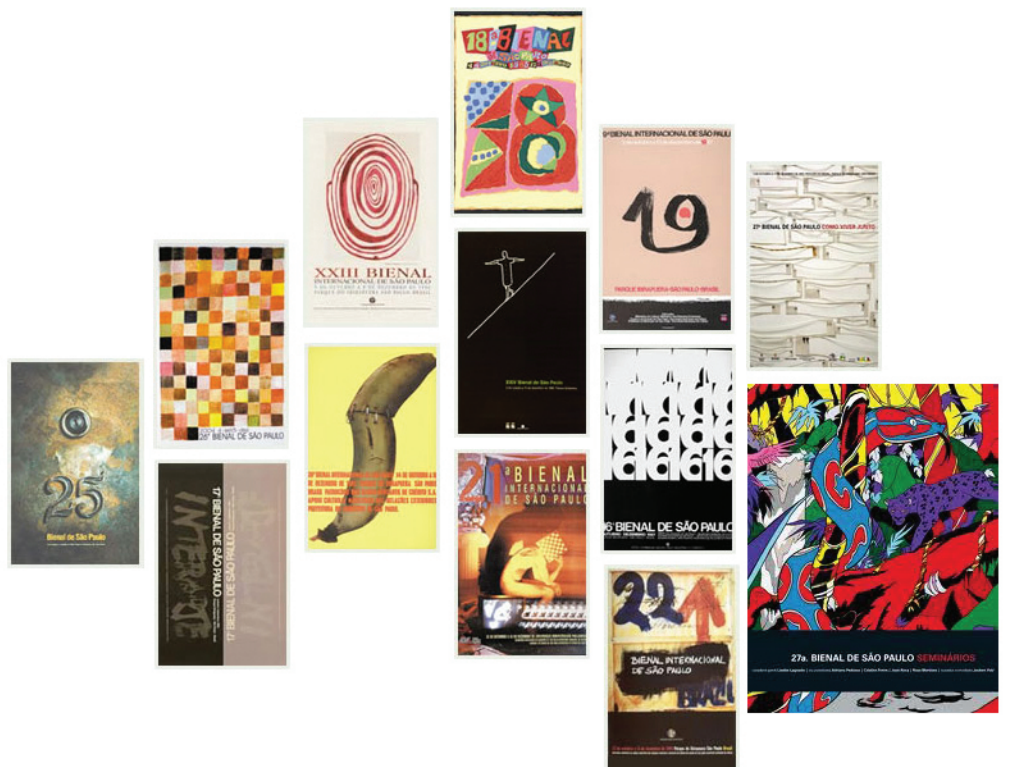
As novas formas de relacionamento espectador-obra impostas pela maioria das atuais tendências da arte experimental exigem reformulação e reaparelhamento do espaço físico da exposição que transcendem largamente as possibilidades imediatas – e mesmo próximas – das entidades organizadoras. Para a superação deste obstáculo (...) a Fundação Bienal de São Paulo realiza sua mais significativa e profunda renovação, reestrutura-se orgânica e funcionalmente para transformar-se numa entidade permanentemente a serviço da cultura (...) promovendo e incentivando (...) iniciativas capazes de assegurar a divisão, o conhecimento, a discussão e a pesquisa (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1975 p. 17)

Neste catálogo foi colocado que as manifestações artísticas seriam divididas de maneira a “apresentar as novas realizações artísticas, ao lado de uma visão crítica da história da arte”. As performances foram então incluídas na primeira das cinco partes em que as manifestações artísticas foram divididas, junto às já aqui comentadas vídeoarte e arte tipo *site-specific*: tendências contemporâneas da arte, videotape, filme super 8, audiovisual, envios postais, arte viva, arte aplicada integrada à paisagem e outros. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1975. p.

444) A quinta parte das manifestações previa simpósios com conferencistas convidados, seminários e participação de artistas, críticos de arte, universitários entre outros nas discussões.

Outras grandes mudanças, dessa vez no sistema de funcionamento da Bienal, foram introduzidas pela XIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1977, e pela XV Bienal em 1979. Aquela foi a primeira a ser realizada sem a presença de seu idealizador, Ciccillo Matarazzo, falecido alguns meses antes, em 16 de abril daquele ano. Até 1977, obedecendo ao modelo de Veneza, cada país escolhia os artistas que seriam enviados à Bienal, possibilitando um painel facetado e desconexo da arte, e muitas vezes dificultando o trabalho do curador e a conceituação da exposição. Cada país era responsável também financeiramente pelo envio de obras, sendo o compromisso da Bienal expor e colocar em seus catálogos gerais todas as obras. A Bienal de 79, por sua vez, acabou com a concessão de prêmios, rompendo de vez o exemplo italiano. Essa mudança abriu caminho para a introdução de uma figura curatorial forte nos anos 80, como veremos à frente.

3 capítulo



Cap. 3 – Curadorias – Bienais: modelos em mudança (1981-2010)

Com a chegada dos anos 80 muitas mudanças foram ocorrendo no mundo, com a globalização se fortalecendo; no Brasil, com a lenta redemocratização; e nas artes. A Arte voltava a habitar o espaço museológico de formas distintas, agora o curador e a organização da exposição ganhavam importância. As fronteiras entre as expressões artísticas e as suas vanguardas já não são mais claras, assim como as distâncias entre os países. As Bienais, e principalmente sua forma de funcionamento, passam por um momento de renovação, sofrendo muitas mudanças e transformações, que vão levando ao modelo que conhecemos hoje.

Nesse novo contexto surge a XVI Bienal em 1981, decisiva por ter colocado claramente para quem estava de fora da organização da Bienal, a figura de um curador; e pela primeira vez essa figura deixou forte marca na exposição. As obras foram pela primeira vez divididas por analogias de linguagens e não por países como até então. A Bienal foi colocada conceitualmente no espaço. O curador assumia influência mais direta na exposição, a qual também passava a trazer em si um significado, e com isso abria um diálogo mais direto com o público.

A relação público/exposição evidencia também a relação arte/exposição. Desde o início do modernismo, as novas experiências estéticas foram exigindo novos modos de expor, que não aquele do objeto íntegro sobre o fundo, no que tange à linguagem. Objetos próprios de uma exposição como o pedestal, foram sendo apropriados ou mesmo eliminados, e o espaço puro do cubo branco foi invadido por *assemblages*, *ready-mades* até chegarmos às instalações, que permitem “um novo princípio de exposição que permite a articulação ampliada de conceitos, objetos, lugares e sujeitos” (CONDURU, 2004, p. 32). Além disso, obras integradas ao ambiente, feitas especificamente para um determinado local, e outras como as performances, que aconteciam de forma pontual em locais públicos, foram colocando desafios ao espaço público de exposição, evidenciando as limitações desse modelo.

O modo de expor e posicionar as obras da Bienal foi mudando ao longo dos anos, além do próprio funcionamento da exposição. Como vimos, a partir de 1977 os países deixaram de ser os responsáveis pela escolha dos artistas que viriam para São Paulo, facilitando a existência de um conceito conexo da exposição. O trabalho do diretor artístico, ou curador geral, como se chamou a partir de 1980, tenta minimizar essa percepção desconexa que podia ocorrer com o velho modelo, ordenando e negociando com os países os artistas que serão enviados, influenciando sobre o processo de escolha de artistas. O curador geral tenta assim criar um discurso para a Bienal que tenha coerência, mas muitas vezes não alcança esse objetivo,

...seja porque o envio fica sob a responsabilidade de gente à qual não se tem acesso, seja porque, embora localizada, essa gente, pelos mais variados motivos, tem interesse em apresentar outro artista ou grupo que não aquele pensado pelo curador. (FARIAS, 2001, pag. 36)

A organização das primeiras Bienais, dividida de acordo com os países, podia transformar a tarefa de fruir a arte ainda mais difícil para o espectador, possibilitando uma falsa impressão de que as vanguardas dos países eram independentes entre si. Muito embora esse modelo, referência direta à Bienal de Veneza à época, pudesse facilitar a viabilização da mostra por diminuir drasticamente os custos totais, ele também engessava as possibilidades discursivas e criativas do curador e da exposição. Esse modelo foi abandonado em 1981, por Walter Zanini, dando início às exposições marcadas pela figura do curador, Bienais temáticas, mais livres e experimentais. Vale ressaltar que o termo curador começou a ser empregado internacionalmente por volta de 1970, enquanto no Brasil somente em 1981, justamente com influência da Bienal de São Paulo.

Pode-se perguntar se a existência de representações nacionais contribuiu ou não para que a arte que vinha para o Brasil fosse sempre mais atual, independente da vontade da direção artística geral ou do presidente da Bienal. Pode-se perguntar também se a possível falta de coesão da exposição também não significava independência do conservadorismo insistente na organização da Bienal. Rosa Artigas no texto “A São Paulo de Ciccillo Matarazzo” presente no catálogo de 50 anos da Bienal diz que as últimas Bienais sob a direção de Ciccillo demonstravam dificuldades e que “Ciccillo compreendia cada vez menos as transformações radicais

por que passava a arte e tinha dificuldades em enfrentar as pressões externas” (ARTIGAS¹⁶, p. 42)

A XVI Bienal de São Paulo foi marcada também pela abertura política e possibilitou a escolha e a vinda da arte conceitual para o Brasil. A Arte postal ocupou quase três mil metros de paredes contínuas, livros de artistas foram expostos, várias salas foram destinadas à videoarte. A dupla performática Ulay e Abramovic esteve presente, junto com os pais da escultura viva, os ingleses Gilbert e George. Outro grande mérito desta edição foi a de ter atraído novamente os artistas brasileiros mais arrojados que até então boicotavam a Bienal, como Cildo Meirelles, Antonio Dias, Carlos Fajardo e Carmela Gross.

Ainda na exposição de 1981, foi exposta uma mostra paralela sobre Arte Incomum, agrupando obras realizadas na sua maioria em hospitais psiquiátricos. A Arte incomum é muito polêmica, sendo confundida com a arte *naïf* ou infantil, mas ela pretende trazer a expressão livre de estereótipos culturais, das profundezas da psique. Foi confrontada a arte distante dos circuitos internacionais e a produção de nomes importantes internacionais. Colocou-se que o que separa a loucura da lucidez é uma linha tênue, lembrando Dubuffet, Gaudi e Van Gogh.

Participaram desta exposição os artistas brasileiros Antonio Poteiro, Eli Heil, Geraldo Telles de Oliveira e obras do Museu de Imagens do Inconsciente e da antiga Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri. Para a pesquisa aqui desenvolvida, é particularmente interessante pensar que obras feitas por pessoas com doenças mentais, loucos, mas nem por isso com menos valor artístico, tenham sido difundidas em um contexto de Bienal.

Em 1983 houve a grande introdução das performances na Bienal, com a presença do grupo Fluxus. A abertura foi feita com o “Concerto Fluxus”, em que uma espécie de rua com documentos e obras foi construída no térreo do prédio, onde uma série de ações se desenrolava. Ben Vautier dormia em uma cama, Dick Higgins tocava um piano preparado, Wolf Vostel apresentava um *Cadillac* branco e pães embrulhados com o jornal “Estado de São Paulo” com a frase: “são as coisas que vocês não conhecem que transformam suas vidas”. Havia ainda um *happening* da argentina Marta Minujin, “L’enveloppe Du Café”.

¹⁶ ARTIGAS, ROSA. *A São Paulo de Ciccillo Matarazzo* in: Catálogo Bienal 50 anos -1951-2001, FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2001. p. 42

Além disso, os norte-americanos Kenny Scharf e Keith Haring grafitaram suas obras diretamente nos painéis que seriam expostos na Bienal. Em uma sala dedicada à Arte e Tecnologia, o alemão Rainer Witterborn junto com Claus Biegert apresentou uma instalação multimídia - arte relacionada à cabodifusão, feita por computadores, satélites, slow-scan, videofone e videotexto foram apresentadas.

Entre os brasileiros, estavam presentes a instalação de Regina da Silveira, a pintura sobre restos de madeira de Jorge Guinle e Celso Renato, os conceitos e performances de Artur Barrio, as novas noções de escultura de José Resende e Waltércio Caldas. O que se pode ver consolidando com esse panorama variado é que as vanguardas não estavam mais bem programadas e definidas, passam a se permear.

Para pensarmos também as mudanças nos anos 80, é fundamental pensar que esse foi o momento em que começou a surgir a globalização como ela é conhecida hoje. O mundo se tornou mais conectado e as mudanças foram chegando mais rápido em todos os lugares, o mercado e as empresas deixaram de ser locais para serem globais. Uma das consequências disso foi um resgate da arte aos modelos mercadológicos, ou seja, suportes que podem ser comercializados, como as grandes pinturas.

Em 1985, Sheila Leirner fez a curadoria da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, apresentando “A Grande Tela”, junto com o arquiteto Haron Cohen. Esse projeto expográfico concebido para XVIII Bienal sofreu inúmeras críticas, foi tema de discussões e trabalhos acadêmicos, além de ter sido muito fotografada. A Grande Tela consistia de inúmeras telas, todas elas de grande formato, dispostas em duas paredes paralelas monumentais de cem metros de comprimento e cinco de altura. A proximidade das telas, e a despreocupação em identificar as obras, faziam com que fosse impossível para o espectador visualizar uma tela sem ver as que estavam imediatamente ao lado, dando a impressão de uma grande tela sem fim.

As telas ali expostas eram marcadas pelo neoexpressionismo alemão e pela transvanguarda italiana, com cores expressivas. As obras alemãs eram caracterizadas como “selvagem” ou “violenta”, a escola italiana fazia releituras de pinturas das vanguardas modernas. Entre os artistas brasileiros que se apresentavam estavam Daniel Senise e o grupo “Casa 7” (Paulo Monteiro, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez e Rodrigo Andrade) A pintura retornava

com força nos anos 80. Essa exposição dava uma falsa aparência de totalidade da produção da arte contemporânea à época. Essa pode ter sido uma forte crítica à dominação dessas duas tendências na pintura, mas em todo caso, esse é um exemplo em que a exposição pode ter causado mais alienação do que conhecimento, tendo sido compreendida completamente somente pelo público de iniciados, e a curadoria pode ter sido por demais imperativa.

Leirner comenta no catálogo da XIX Bienal, sob sua curadoria, a realização da “Grande Tela”, e a defende dizendo que “o curador é o crítico colaborador do artista”, é o “mediador entre o mundo exterior e o modelo interior, entre a vida cotidiana e a criação artística, entre a banalidade e a poesia”. Diz ainda que a “a arte é metafórica, mas a crítica também o é. E uma exposição crítica de arte é a síntese dessa integração” (LEIRNER¹⁷, 1987, p.18) Essa fala, apesar de localizada na década de 80, quando a linguagem do cotidiano ainda se permitia fazer mais usos de figuras da linguagem e ainda não era tão reduzida para o entendimento rápido e simultâneo, coloca uma questão importante sobre o papel do curador. Será que o uso de metáforas na curadoria e na crítica realmente exerce um papel de mediação, ou será que acaba excluindo ainda mais as pessoas que não possuem a experiência e os meios para entender as comparações feitas?

Por um lado, o curador e o crítico podem de fato fazer uma mediação, traduzindo os conceitos fechados de uma obra de arte para uma linguagem mais próxima do público leigo que visita a exposição. Por outro lado, se o curador e o crítico, ao conversar com o público, também fizerem uso de metáforas, como ela afirma que a crítica é metafórica, certamente pode haver um maior afastamento do público, que não entende completamente nem a arte nem o que se fala sobre ela.

A questão do uso da linguagem, da escolha das palavras para a criação de textos-base e denominações dos temas centrais e pontos de concentração da mostra, é fundamental para se compreender a quem a Bienal pretende atingir, ou de fato atinge. A exposição de Walter Zanini em 1981 recebeu críticas como a de Aracy Amaral que dizia que “Analogia de linguagem era apenas uma nomenclatura novidadeira” e que “dividir uma mostra com denominações do gênero ‘núcleo I, II e III’ era apenas palavreado difícil” (AMARAL, 1981 apud AMARANTE, 1989, p. 283),

¹⁷ LEIRNER, Sheila. Apresentação in: Catálogo Geral da 19ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1987, p. 18.

defendendo que no Brasil há um “pedantismo intelectual” e que este faz com que a abordagem da arte seja mais difícil para aqueles não iniciados.

Fora a polêmica gerada em relação à curadoria, a décima oitava Bienal conseguiu fazer uma mostra bastante ampla sobre o expressionismo. Trouxe também artistas expressionistas do pós segunda Guerra, e houve uma sala dedicada à tradição expressionista brasileira. Essa sala apresentava didaticamente 76 artistas, começando com Anita Malfatti e Lasar Segall, passando por Iberê Camargo, Flávio Shiró, Yolanda Mohalyi, e chegando aos neoexpressionistas Wesley Duke Lee, José Roberto Aguilar e Jorge Guinle Filho.

Mas talvez esta edição tenha se destacado principalmente pela programação musical sob a curadoria de Maria Kieffer, a qual reconheceu a importância da música experimental para a visão de mundo contemporânea. A abertura da mostra contou com a presença de John Cage, não somente sua obra, como o artista. John Cage figura entre os mais influentes artistas da arte contemporânea, ele foi responsável por ligar e cruzar as linguagens artísticas que até então apresentavam-se isoladas. Antes de iniciar sua performance no Ibirapuera, Cage disse: “Uma das músicas que eu mais gosto, mais do que a música que faço, são os sons à minha volta, em qualquer lugar em que eu me encontre”¹⁸ (Tradução livre). A possibilidade da música em qualquer lugar onde o artista esteja remete à fala de Beuys já apresentada anteriormente, como também à obra de Marcel Duchamp, a qual foi amplamente apresentada na bienal seguinte.

A XIX Bienal de São Paulo (87), também sob a curadoria de Sheila Leirner, expôs a esperada sala dedicada a Duchamp. A mostra foi organizada pelo amigo pessoal e estudioso da obra Arturo Schwarz, e dava um panorama substantivo da trajetória desse artista revolucionário. Marcel Duchamp “inventou” em 1912 o *ready-made*, objetos de uso cotidiano que eram assinados e inseridos em um espaço especializado. Esses objetos, por serem assinados, passavam a questionar a categoria da obra de arte de forma provocativa, e “o próprio ato de provocação assume o lugar da obra” (BÜRGER, 2008. p. 119). Eles rompem com a necessidade

¹⁸ “One of the music I enjoy the most, more than my own music, are all the sounds around me wherever I happen to be”. Esta frase foi pronunciada na abertura da programação musical da XVIII Bienal de São Paulo, disponibilizada ao público pela TV Cultura em programa especial sobre a XXIX Bienal de São Paulo. O programa foi ao ar no dia 7 de novembro, e pode ser visto no site Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=lwBO-CgFKGI&feature=player_embedded - último acesso em 01/03/2011 às 14:50.

da obra de arte ser única e original, dando ao artista o status de gênio criador, aquele que concebe a ideia que é mais importante que o volume material da obra. As obras de Duchamp colocam muitas das questões que marcaram as vanguardas históricas e permeiam ainda a arte contemporânea, como a liberdade de ação e pensamento do artista, a importância da ideia/conceito, o problema da atribuição de sentido. Diversos *ready-mades* foram expostos, o que segundo Agnaldo Farias

...esclarecia assim, a posteriori, as participações prévias do grupo Fluxus, de Ulay e Abramovic, Flávio de Carvalho, dos artistas pop, americanos e ingleses, de Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, de Cildo Meireles... a fila não acaba. (FARIAS, 2001. p. 219)

Vale acrescentar que até os anos 80 quase não se montavam exposições vindas do exterior e por isso era muito importante o papel da Bienal, mostrando artistas estrangeiros. Possivelmente a primeira grande exposição concorrente com a Bienal tenha sido “O Brasil dos Viajantes” realizada no MASP em 1994 por 500 mil reais a menos (4 milhões de reais no total) do que a XXII Bienal. É interessante ter esses dois pontos em mente ao entendermos as mudanças e tentativas de diferenciação e posicionamento das bienais.

Posto isso, faremos um salto no tempo para a XXII Bienal de 1993, que aconteceu em 1994. A Bienal passava assim a acontecer em anos pares. Em parte isso se deveu à Bienal de Veneza que voltou a ocorrer em anos ímpares, mas refletia mesmo uma crise vivida pela instituição. Com mais tempo de planejamento, entretanto, esta edição pôde organizar-se e trazer o número de 70 artistas, o maior desde a fundação da Fundação Bienal de São Paulo (e que vai ser suplantado pelo número de 87 na Bienal seguinte), mas a maior participação de artistas continua sendo a de 1957, quando vieram 1105. Essa Bienal quebrou o método de funcionamento do evento até então ao deixar de convidar os artistas pelos países, as representações nacionais, apesar de já desde pouco antes dos anos 80 a Bienal apresentar temas norteadores.

Nesta XXII edição, uma reprodução do estúdio de Piet Mondrian, o qual pode ser visto hoje no MoMA, foi montado pela primeira vez. Isso foi significado de uma grande novidade, evidenciando o desenvolvimento da arte e vanguardas, as quais foram colocando o artista em foco, sendo mais importante a ideia e o processo de criação. O núcleo histórico teve uma importância muito grande, ocupando 10 das 27 salas da exposição. Entre elas, além de obras de Mondrian, houve a presença de

Kasimir Malevitch, sendo a primeira vez exposição do suprematista fora da Europa, e do uruguaio Torres-García.

Talvez a extensão da parte histórica tenha diminuído a valorização dos artistas contemporâneos, os quais se tornaram posteriormente muito conhecidos, como Gerhard Richter, Helen Chadwick, Julian Schnabell, Toshikatsu Endo, entre muitos outros. Com o tema “Ruptura com os Suportes”, a Bienal apresentou uma questão decisiva para a arte contemporânea e muito importante dentro da história da arte. Foi exposto o momento em que artistas procuram novos meios de expressão, hibridizando os suportes clássicos, quando não abandonando-os por completo. Ainda na área contemporânea, as instalações, ou "a arte que saiu do quadro", foram o outro grande destaque com número expressivo. A sala dedicada a Hélio Oiticica convidava o visitante à participação. Na instalação *Rijanviera*, formada de placas por onde escorria água sem parar, as pessoas podiam caminhar sobre o fio de água com os pés descalços.

As instalações podem ter sua origem como gênero artístico em 1919, com a obra *Merz* de Kurt Schwitters, mas o termo só é incorporado ao vocabulário artístico em 1960. Foi nas décadas de 80 e 90 que esse suporte espalhou-se por todo o mundo, sendo praticamente impossível mapear a produção dos últimos anos. No caso das Bienais de São Paulo, já haviam sido presentes até instalações nacionais como a de Mira Schendel *Ondas Paradas de Probabilidade*, na X Bienal, em 1969, mas é a partir da década de 80 que elas se encontram em maior número e frequência, sendo as instalações multimídia e intermídia a maior tendência do final do século XX.

Uma outra Bienal com uma curadoria importantíssima foi a de 1998, assinada por Paulo Herkenhoff. A revista *Artforum* incluiu essa Bienal entre as principais exposições da década de 90, a Escola de Curadoria de Estocolmo classifica a XXIV Bienal como uma das doze exposições que transformaram a prática curatorial da década de 90. O diretor da Documenta de 2002, Okui Enwezor, disse que seu trabalho para essa curadoria considerou postulações dessa Bienal. O Bard College de Nova York solicitou material documental da XXIV Bienal para que ela seja incluída em uma série de *case studies* de exposições que marcaram o século XX. Artur Danto afirma em entrevista publicada pela Folha de S. Paulo em 20 de maio de 2001 que “O mundo inteiro pensou sobre a última Bienal de São Paulo (...) O

catálogo teve repercussão internacional entre antropólogos, historiadores de arte etc.” (Folha de São Paulo 20-04-2001 apud LANDMANN, 2001. p. 236)

O que houve de mais especial nessa edição foi o direcionamento do olhar, o qual pela primeira vez partiu de um ponto de vista brasileiro, da prática da antropofagia. O tema desta Bienal separava-se de questões próprias da história da arte, o que traria intrinsecamente um eurocentrismo. A *Antropofagia*, tema ao qual as três mostras propostas, "Roteiros", "Representações Nacionais" e "Núcleo Histórico" estavam ligadas, era entendida como um conceito mais amplo e flexível do que o seu retrato no "Manifesto Antropófago" de Oswald de Andrade, o qual completava 70 anos em 1998, extrapolando o espaço-tempo do modernismo brasileiro. O outro conceito principal era o de densidade, o qual pode ter sido perdido com as inúmeras definições apresentadas pelas obras.

Ainda seguindo o modelo de "Representações Nacionais" foi montada uma mostra com cinquenta e três países. A curadoria de Herkenhoff procurou derrubar fronteiras e para isso contou com a concepção arquitetônica de Paulo Mendes da Rocha, que trabalhou com transparências. A ideia de antropofagia encorajava os diálogos entre os artistas e o público. A mostra "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros", repetindo a palavra sete vezes como Oswald de Andrade fez no Manifesto Antropofágico, dividiu o mundo também em sete regiões. Essa mostra apresentava um panorama da arte contemporânea, trouxe artistas consagrados como Victor Grippo, Franz West, Sherrie Levine e Jeff Wall junto com novos valores, entre eles Dadang Christianto, Bjarne Melgaard e Milica Tomic.

Apesar das inúmeras menções recebidas e do status adquirido, a XXIV Bienal também recebeu muitas críticas, das quais uma das mais consistentes pode ser a do prof. Roberto Conduru. Suas críticas, publicadas na revista "Novos Estudos" da Cebrap em 1998 e na Arte e Ensaio do programa de pós graduação em artes visuais da UFRJ em 1999, nos coloca questões importantes para pensarmos essa e outras Bienais. R. Conduru fez críticas relevantes em relação à terceira grande mostra dessa Bienal, a "Núcleos Históricos: Antropofagia e Histórias de Canibalismos". Ela criava tensões entre obras distantes histórica e geograficamente como uma obra de Tunga com a de Albert Eckhout; ou o "Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político", de Cildo Meireles (1970), confrontado com o "Tiradentes Esquartejado, de

Pedro Américo" (1893). Conduru nos propõe que a generalização do conceito de antropofagia, da relação antropófaga entre as obras de alguns artistas pode nos levar à conclusão de que toda a história da arte é antropófaga.

Conduru nos mostra também a valorização excessiva da “arte da curadoria” com poucas obras inéditas que pudessem mostrar algo diferente do planejado pelos curadores e apresenta a problemática do agigantamento do gigante que é a Bienal de São Paulo, a dificuldade de apreender todo o conteúdo que se subdividiu em segmentos, eixos, mostras coletivas e irradiou para os catálogos, debates e internet (pela primeira vez as Bienais puderam ser acompanhadas oficialmente por esse novo meio de comunicação).

A XXIV Bienal apoiou-se em três conceitos básicos: exposição, edição e educação. Pela primeira vez a Bienal foi entendida como um mecanismo educacional – e sobre esse assunto falaremos no próximo capítulo.

Em relação à edição, dessa vez foram editados quatro catálogos. Um quarto somente sobre arte brasileira contemporânea, com ilustrações de obras que efetivamente foram expostas. Essas publicações demonstram uma maturidade que a Bienal havia alcançado. Os catálogos vinham desde 1981 trazendo textos de caráter crítico tanto do curador como de outros críticos, filósofos e artistas sobre a arte, obras e manifestações que eram apresentadas ao público; não bastava mais mostrar as obras como em um fetiche, era necessário refletir sobre ela, apontar as máculas e transformações. Os catálogos a partir dessa bienal em parte se tornam verdadeiros livros, apresentando textos de outras áreas que não a arte, como filosofia e antropologia, seguindo a aproximação do fazer artístico com outras esferas da vida.

A Bienal seguinte só foi acontecer no ano de 2002. No meio do caminho houve no Ibirapuera a “Mostra do Descobrimento”, a qual ficou exposta por seis meses no ano 2000, e a “Bienal 50 anos” em 2001. Esta exposição conseguiu fazer reflexões importantes sobre o papel da instituição como promotora do abstracionismo no Brasil, e um ótimo catálogo, com depoimentos de artistas, curadores e antigos presidentes da Fundação Bienal de SP, e reflexões importantes sobre a exposição Bienal de São Paulo, o seu funcionamento e suas crises, não servindo somente como um registro dos prêmios e glórias da exposição. Entretanto, a desarticulação do conjunto de obras expostas nessa Bienal e a ordenação labiríntica impediam o entendimento do conceito da mostra. Além disso, não houve a

pretendida homenagem ao grande mecenas da Bienal, nem mesmo a escultura sobre Ciccillo Matarazzo compareceria ao espaço expositivo.

A XXV bienal aconteceu em meio a grandes crises. Teve por duas vezes o curador Ivo Mesquita demitido, sendo finalmente substituído pelo alemão Alfons Hug, o primeiro estrangeiro a fazer a curadoria do evento. Uma grande mudança dessa Bienal foi a extinção dos núcleos históricos, rompendo com esse modelo que era marcante em todas as edições anteriores. O evento ainda acabou com as Representações Nacionais, que voltaram em 2004 para serem finalmente extintas em 2006. Alfons Hug também fez a curadoria da XXVI Bienal, a primeira das Bienais a contar com entradas gratuitas. Essa novidade permitiu que a exposição alcançasse o recorde de público, com novecentos e dezessete mil visitantes. Com o tema “Território Livre”, essa exposição teve grande presença de pinturas, instalações e da fotografia.

A curadora brasileira Lisette Lagnado ficou responsável pela 27ª edição da Bienal de São Paulo em 2006. O tema “Como viver juntos”, extremamente político, baseado em seminário praticamente homônimo de Roland Barthes *Como viver junto*, possibilitou experiências comunitárias e recortes antropológicos. Houve uma grande presença de artistas com preocupações da estética relacional, com projetos colaborativos e compromissados com grupos sociais específicos. No térreo e no primeiro andar podiam ser vistas obras construtivas, relacionadas à arquitetura do viver junto. Algumas obras ali presentes eram: a cidade de açúcar de Meschac Gaba, obra confeccionada especialmente para a XXVII Bienal desse artista que fez residência artística por um período de 2 meses no Recife; o grande balão "No ar" de Tomas Saraceno, pelo qual podia-se escalar e chegar até o terceiro andar da exposição; a obra de Laura Lima que disponibilizava roupas de plástico transparente para que os visitantes interagissem com a arte; e obras com vídeos e fotos em referências diretas a Oiticica, cuja arte ambiental inspirou a curadora,.

Ainda no primeiro andar podia ser encontrado o projeto colaborativo argentino, Eloisa Cartonera. Esse projeto artístico, social e comunitário começou em Buenos Aires, em 2003, quando foi fundada uma cartonera, espaço para a produção de trabalho com papelão, e galeria de arte. Na cartonera, artistas e coletores de papel convivem, criando um trabalho conjunto. O papelão é comprado por um preço mais alto do que o habitual de coletores de Buenos Aires e

transformado em capas dos livros editados pelo projeto. O material comprado é cortado e pintado à mão por meninos que deixam de recolhê-lo nas ruas para receber por seu trabalho artístico. Os livros são vendidos a preços baixos nas ruas, e em algumas livrarias e com isso o projeto se mantém. O projeto é dirigido por Washington Cucurto (escritor e editor), Javier Barilaro (desenhista) e Fernanda Laguna (gestão cultural e curadora).

No segundo andar, acentuam-se as questões político-sociais. E o terceiro apresenta programas para a vida, projetos de como viver junto. Ali, um núcleo de importantes artistas, como Dam Graham, Gordon Matta-Clark e Ana Mendieta têm seus trabalhos expostos em torno do belga Marcel Broodthaers. Um projeto interessante nesse último andar é o *Long March Project*. Esse projeto com a participação de dezenas de artistas e instituições culturais locais do interior da China leva a arte contemporânea para comunidades periféricas, que raramente ou nunca tiveram contato com essa expressão artística. Esse projeto caminha ao longo da rota que Mao Tsé Tung percorreu na década de 30, para levar os ideais do comunismo. Agora é a arte contemporânea chinesa e de outros países como uma nova forma de ver e construir o mundo que é instigada.

É interessante pensarmos que as duas últimas curadorias antes desta XXVII Bienal foram conservadoras, voltadas para suportes mercadológicos, e com isso o Brasil ficou um pouco defasado em relação aos novíssimos projetos ligados a uma arte mais social. Até então, artistas que trabalham com a estética relacional não haviam sido expostos. Esses artistas não possuem um tema, estilo ou iconografia que os una, o que possuem em comum é o trabalho com a esfera das relações entre as pessoas, e contam muitas vezes com a participação de visitantes para que suas obras tenham sentido completo. Um importante artista com essas características presente nesta Bienal foi o Felix Gonzalez-Torres, o qual também é citado por Nicholas Bourriaud em seu ensaio “Relational Aesthetics” de 1998.

Os projetos colaborativos, com estética dialogal, tiveram pela primeira vez força em uma Bienal. Esses projetos possuem comercialização difícil, mas possuem presença distinta no setor público, como nas Bienais. Nas palavras de Claire Bishop, crítica de arte inglesa que tem se dedicado a estudar a virada social na arte:

obras socialmente colaborativas forma a princípio o que temos de avant-garde nos dias de hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos, e

politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida. (BISHOP, 2008. p. 147)

Claire Bishop fez uma interessante análise da Bienal de 2006 em entrevista concedida à Folha de São Paulo, publicada em 10 de dezembro de 2006. Essa entrevista se encontra transcrita nos anexos deste trabalho.

A XXVIII Bienal, em 2008, que ficou conhecida como a Bienal do Vazio, tinha uma área expositiva de vinte e sete mil metros quadrados vazia, um andar inteiro ficou desocupado. O Curador Ivo Mesquita colocava que o questionamento proposto não se referia à produção artística, e sim ao “sistema das artes, a economia da arte, a organização das instituições, o sistema de modelos de Bienais (...) o que significa existirem mais de 200 Bienais no mundo”¹⁹. A organização desta edição, também classificou esse espaço como um território em que poderiam emergir a imaginação e a invenção. Na verdade essa também era uma questão política, e problematizava a situação de crise pela qual passava a própria instituição.

Não é nem necessário dizer que o vazio no segundo andar recebeu inúmeras críticas, em maior número do que apoios. Um grupo de pichadores organizados também fez sua crítica ao grafitar o espaço vazio. Uma das pichadoras foi presa imediatamente depois e ficou em cárcere durante cinquenta dias. Essa ação foi marcante para essa 28ª edição, assim como as performances - como também pode ser considerada essa ação dos pichadores -; e foram o maior destaque. A Fundação Bienal de São Paulo terminou essa edição devendo quatro milhões, e foi até cogitada a possibilidade de adiar a 29ª edição para 2011, mas o novo presidente Heitor Martins conseguiu modificar esse panorama.

Em face a essa crise, a curadoria da “Bienal do Vazio” elaborou um documento²⁰ propondo mudanças organizacionais à FBSP. Essa talvez tenha sido até hoje a maior contribuição administrativa e reflexiva sobre o seu funcionamento já feito. Essa carta continha conclusões retiradas a partir de três ciclos de debates feitos com quarenta e nove nomes relevantes do meio artístico brasileiro, agências governamentais financiadoras e apoiadoras de artistas de países como Espanha,

¹⁹ Entrevista concedida à TV Cultura. Publicada pelo Site UOL no dia 30 de outubro de 2008. <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/multi/2008/10/30/04023170E0A92326.jhtm?metropolis--artistas-criticam-proposta-da-bienal-de-sp-04023170E0A92326>

²⁰ Esse documento pode ser encontrado na internet no endereço: http://download.uol.com.br/diversao/28bsp_final_ii.doc (última verificação realizada em 03 de março de 2011 às 17:15)

França, Alemanha, Estados Unidos, Suécia, Dinamarca, Finlândia, Portugal, Noruega, Grã-Bretanha, Bélgica, Chile e Argentina, e diretores e/ou curadores de bienais ou exposições similares: Sydney, Istambul, Manifesta, Palestina, Carnegie International, Angola, InSite, Lyon, Sharjah (Emirados Árabes), Bruxelas, São Tomé e Príncipe, Trondheim, Berlim, Chile e Mercosul. As principais recomendações se dão em relação ao planejamento, organização e organograma, formação e função do conselho administrativo, importância do arquivo histórico Wanda Svevo e de um projeto educativo e ações permanentes pela FBSP.

É interessante ter em mente que a organização da Bienal, a maneira como ela é organizada internamente, também é fundamental para entendermos as realizações e dificuldades que algumas edições enfrentaram. O pouco tempo para planejamento das Bienais, em que nada é decidido sem que antes seja eleito o novo presidente da fundação responsável pela realização das exposições (FBSP), dificulta não só a organização conceitual e convite de artistas, como a própria captação de recursos para a sua realização. O documento produzido pela curadoria da 28ª edição expõe de maneira muito clara e sucinta essa e outras questões.

Para terminarmos este capítulo, devemos ainda apontar algumas tendências das Bienais nesses quase 30 anos aqui tratados sob as quais deve-se refletir. A Bienal de São Paulo começou na década de 80 a se espetacularizar, atraindo cada vez mais mídia e visitantes e entrando de vez na lógica do *marketing* cultural. A Bienal de 1987 teve um público de mais de duzentas mil pessoas, o qual foi superado em 1996 pelo número de quase quatrocentas mil pessoas, em 1998, quando o público atingiu o número de quinhentas mil pessoas, em 2004 a 26.ª Bienal, teve o maior público total, novecentos e dezessete mil visitantes, e em 2006 foi marcado o recorde de 112.089 visitantes na sua primeira semana (com média diária de 12.454 pessoas)²¹.

A espetacularização, aspecto intrínseco a grandes exposições como a Bienal de São Paulo, deve ser pensada com muita cautela pela organização das exposições. Os patrocinadores de uma megaexposição, que demanda investimentos igualmente proporcionais, desejam em retorno um mega público. O desafio é

²¹ Fonte dos dados estatísticos: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,bienal-de-sp-recebe-115-mil-pessoas-no-fim-de-semana,617092,0.htm> (última verificação realizada em 02 de março de 2011 às 23:15)

conseguir atender a esse desejo sem haver perda de diálogo com o público, é fazer com que essas Bienais não se tornem alienantes,

Não se pode, entretanto, em nome da ampliação da audiência da arte, esquecer o equilíbrio que deve existir entre conhecimento e prazer nas exposições. Espaços em que as fronteiras da cultura e do lazer se apresentam fluidas, centros culturais e museus podem e devem servir, ao mesmo tempo, como meios de formação e entretenimento. (CONDURU, 2004, p 33).

A arte contemporânea coloca enormes desafios comunicativos para a educação estética. Muitos dos processos artísticos do século XX, como apropriações e deslocamento de objetos do cotidiano, instalações com matérias que sofrem ação do tempo, ainda causam muito estranhamento para o público não-especializado. Além disso, ainda é grande o número de pessoas que vai à Bienal pela primeira vez, convidadas pela gratuidade e pelo espaço aberto, mas que se deparam com conteúdos fechados. Logo após a Bienal de 2002, Stella Teixeira de Barros coloca:

No Brasil está ocorrendo um fenômeno destruidor onde o potencial cultural das exposições está sendo dissolvido por uma pseudo-democratização que não passa de uma massificação grosseira da cultura. É uma máquina diluidora de crítica, mas que sem dúvida seduz pela encenação. (BARROS, 2001-2002 p.68-69)

Sob as temáticas, as quais passaram a ter um papel mais importante e demarcado nos anos 80, podemos perceber que a partir de 1998 principalmente, mas já em 1987 (Utopia versus Realidade), elas foram se relacionando mais com uma ideia, um conceito, do que com o próprio fazer artístico, com a história da arte. As Bienais acabaram criando exposições com conteúdo ainda mais difícil para os não-iniciados ao abdicar da fórmula de “ismos”. Talvez um motivo para isso tenha sido a falta de clareza do panorama artístico que foi se (in)definindo, e uma correspondente tentativa de responder e determinar a identidade e função das Bienais em “um mundo (principalmente para os artistas) sem nações, mas pleno em conflitos de fronteiras e identidades; sem estilos nem histórias dominantes e nem manifestos” (VERGARA, 1999. p. 92). Uma arte que redefine constantemente as fronteiras com ciência, filosofia, sociologia e a vida.

Seguindo a tendência de mostrar uma arte mais social e politicamente engajada dessas duas últimas Bienais, e de se agigantar cada vez mais, chegamos

à 29ª Bienal, a qual aconteceu em 2010, enquanto esse trabalho era desenvolvido. Sobre ela falaremos no próximo capítulo.



4 capítulo

Novos horizontes prováveis. Navegando pela 29ª Bienal de São Paulo (2010 - 2011)

Cap. 4 – Novos horizontes prováveis. Navegando pela 29ª Bienal de São Paulo

A Bienal deste ano de 2010 teve como título um verso do poema “Invenção de Orfeu” do alagoano Jorge de Lima: “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”. Foi grande a minha surpresa quando soube do tema, já que a motivação para iniciar a pesquisa desse trabalho começou também com um verso. Ao partir para visitar a 29ª Bienal de São Paulo, tinha certeza de que iria encontrar uma mostra muito poética com o tema “Arte e Política”. Esta mostra não se restringe, porém, às relações entre esses dois conceitos, à responsabilidade do fazer artístico perante a vida, mas fala também da política da arte, celebrando o fazer artístico à época de uma modernidade líquida.

Esta edição da Bienal já começou do lado de fora do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Ao lado do prédio²² estavam hasteadas bandeiras de várias nações, porém todas em tons de cinza. Esta instalação/intervenção urbana de Wilfredo Pinto se chama “Apolítico”. Ela poderia passar despercebida facilmente, entretanto assim se apresenta a estratégia do artista, que pretende usar o mínimo possível de recursos, fazendo reposicionamentos, intervenções mínimas ou camuflagens de objetos para atingir seus objetivos. Em geral esse era o tom político da exposição: mais sutil, e poucas eram as obras de caráter mais explícito.

Ainda do lado de fora do prédio haviam jardins feitos especialmente para as Bienais: uma instalação com roupas sobre árvores e o solo; a instalação sonora de Susan Philipsz, “To the Greenwood”, na marquise do Ibirapuera, feita com sonoridades deste local; além de um terreiro.

Os terreiros são uma novidade apresentada pela curadoria desta Bienal, a qual ficou a cargo de Agnaldo Farias – o qual foi curador adjunto da Bienal de 1996, na sua 23ª edição – e de Moacir dos Anjos. Os terreiros eram espaços construídos

²² Sobre o prédio, é interessante acrescentar que o pavilhão do Ibirapuera é tombado como monumento histórico e por isso tem limitado os trabalhos da curadoria. Diversos projetos são abandonados por causarem intervenções na estrutura do edifício, que é restringida pela lei de tombamento de imóveis. Muitas questões trabalhadas por artistas contemporâneos, em toda parte, são o próprio enfrentamento ou desafio do espaço expositivo e sua arquitetura, e isso acaba não conseguindo se abordado nas bienais.

dentro do espaço da exposição para serem usados como local de descanso e convívio, bem como realização de atividades como mesas-redondas, debates, projeções de filmes, performances de artistas, shows de música, leituras etc, despertando uma relação crítica entre público e Bienal. Nas palavras dos curadores, a existência deles se justifica, pois “seria contraditório, afinal, organizar uma mostra focada na relação entre arte e política baseada exclusivamente em obras destinadas à contemplação, ainda que olhar, somente, possa ser ato de emancipação.” (DOS ANJOS e FARIAS, 2010. p. 26).

Foram elaborados seis terreiros, os quais correspondiam às seis questões principais colocadas pelas obras: “A pele do Invisível”; “Dito, não dito, interdito”; “Eu sou a rua”; “O outro, o mesmo”; “Lembrança e esquecimento”; “Longe daqui, aqui mesmo”. O terreiro localizado no exterior do pavilhão foi o “Dito, não dito, interdito”, o qual propunha que as pessoas levantassem questões políticas na construção que lembrava um palco, um lugar para protesto. Esse terreiro não foi bem sucedido pois as pessoas não entendiam rapidamente essa possibilidade de interação, e mesmo alguns seguranças impediram as pessoas de subir e tocá-lo, além de ele ter sido interditado por um tempo, sob o risco de desabamento de uma das estruturas – sendo uma triste coincidência com o nome “interdito”.

Logo as primeiras obras que vi foram parte da série “Matéria Noturna”, de Rodrigo Andrade. Essas pinturas de grande dimensão, dotadas de um lirismo forte, davam volume, massa e espessura à noite em quadros abstratos ou em partes de cenas figurativas. Rodrigo fez parte do grupo Casa 7, que integrou a grande tela de Sheila Leirner. Foram poucas as pinturas presentes nesta Bienal, talvez outras que mais chamaram atenção foram as do artista inglês de origem africana Kimathi Donkor. Ele traz temas relacionados à desigualdade racial e relações de poder com cores quentes, violentas, e fazendo associações com a história da arte.

Esta Bienal contemplou também esculturas, desenhos, instalações, muitas fotografias e teve 40% de vídeos entre o total de suas obras. Não por acaso, a próxima obra que vi foi “Je vous salue, Sarajevo” de Jean-luc Godard. Trata-se de um vídeo construído através da edição de uma única fotografia do conflito de Sarajevo com locução em *off* de Godard, que expõe sua opinião política, sugerindo que a arte não se distingue da luta política. Uma das frases mais interessantes nessa obra é “A cultura é a regra, a arte é exceção.” Imediatamente pensei nos

discursos de Foucault, dizendo que o louco tem a palavra da exceção, fora das regras; e conseqüentemente nos versos propulsores dessa pesquisa “nu e louco, feito um quadro, Da Bienal”. Esses versos também confirmam um dos objetivos da curadoria, o de mostrar que a arte gera um conhecimento novo, e afirmar a arte como exceção.

Caminhando um pouco mais, acompanhando a mesma parede, que se dobrava, encontrávamos a arte de certa maneira panfletária de Paulo Bruscky. Fotos de situações em vitrines ou num banco de praça em que ele perguntava através de um cartaz segurado na altura do peito “O que é arte? Pra quê serve?” Essa pergunta, junto com os questionamentos de Godard, permeou toda a minha visita à Bienal e longe de encontrar respostas, me deparei com inúmeras proposições. Para ser mais exata, estavam presentes quase novecentas obras nos trinta mil metros quadrados do Pavilhão do Ibirapuera, provenientes de cento e quarenta e oito artistas, dos quais 30% eram brasileiros. Seria impossível comentar todas as obras presentes sem produzir outro catálogo de centenas de páginas e por isso somente algumas serão comentadas, como vem sendo feito neste texto.

Próxima à obra de Bruscky estava o trabalho inédito de Ai Wei Wei, “Circle of Animals”. As enormes esculturas se referiam a doze estátuas de bronze que simbolizam os animais do zodíaco chinês e eram situadas no palácio de verão em Pequim. Essas pequenas estátuas de bronze foram recentemente recuperadas para serem usadas como forma de propaganda política e nacionalismo. Ai Wei Wei sofre muita repressão na China devido à sua arte, inclusive foi espancado por policiais pouco tempo antes da Bienal e com isso não pôde presenciá-la. Guardando as devidas proporções, essa repressão remete à exibição de vídeo do grupo de pichadores que “invadiu” a Bienal do ano anterior e que estava próxima à obra de Ai Wei Wei. Essa Bienal abriu espaço para a “arte de rua”.

Chegando ao primeiro andar, logo em um primeiro momento era visto o terreiro “Longe daqui, aqui mesmo” o qual lembrava uma casa pobre, em que os tijolos por fora estavam à mostra. Mas por dentro as paredes e o chão eram revestidos por livros, o que interpreto como sendo a verdadeira riqueza, o conhecimento. Entre os livro-azulejos estava a obra “Os últimos dias de paupéria” de Torquato Neto. O escritor também foi lembrado em obra de Antonio Manuel, com uma matiz de jornal que anunciava a morte daquele. As matizes trabalhadas por

Antonio Manuel possuem operações de apagamento, subversão e denúncia dessa mídia.

Ainda nesse andar, e ocupando verticalmente os três andares, se encontrava a polêmica obra de Nuno Ramos *Bandeira Branca*. Essa obra foi tão comentada por contar em sua composição com urubus. Apesar dessas aves terem sido criadas em cativeiro, estarem com a presença autorizada pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis - Ibama - e sendo devidamente alimentadas e cuidadas, a polêmica gerada resultou na retirada das aves, por decisão da OAB – Ordem dos Advogados do Brasil. Quando fiz minha visita, as aves já não se encontravam no local, o que achei uma perda para o sentido da obra. Outra obra que foi interdita durante a Bienal foi “El alma nunca piensa sin imagen”²³, do artista argentino Roberto Jacoby, que apresentava os dois candidatos às eleições à presidência do Brasil, com clara preferência por um dos candidatos. Mas sem dúvida a obra mais polêmica foi a de Gil Vicente, presente no segundo andar da exposição, em que ele fez autorretratos matando personalidades políticas mundiais, como o Papa Bento XVI, a Rainha Elizabeth ou Mahmoud Ahmadinejad.

No segundo andar, voltando aos vídeos se encontrava a obra de Yoel Diaz Vásquez, a “Torre del Ruído”. Com depoimentos de *rappers* da cena alternativa de Havana falando/cantando em suas casas sobre o que pensam da vida em Cuba. Todas as falas eram reproduzidas ao mesmo tempo, e em conjunto só se ouvia o ruído. Harun Farocki com “Serious games”, já no terceiro andar, apresenta o projeto norte-americano de terapia de distúrbios de stress pós-traumático de veteranos de guerra, em que o videogame recria as cenas em que foram gerados os traumas. Em ambas as obras o artista tem pouca influência sobre o conteúdo, as obras se baseiam em depoimentos de outras pessoas, eles somente dão o recorte.

Entre as tendências comentadas de projetos colaborativos, para mim foi marcante o gabinete do Dr. Estranho, de Livio Tragtenberg. Nesse projeto um músico preso dentro de uma jaula no espaço expositivo recebe do público arquivos de áudio e vídeo, conversa com visitantes e edita os áudios doados. Uma colaboração criativa que coloca o artista em constante estranhamento do mundo.

²³ “A alma nunca pensa sem imagem”, em tradução livre para o português.

Outro projeto estimulante é o de Antonio Veja Macotela *Time Divisa* em que ele visitava semanalmente uma prisão no México durante três anos e meio, sempre realizando um pedido de um detento do lado de fora, em troca de projeto artístico feito pelo detento relatando experiências e o próprio corpo. Nesse projeto não só as relações entre o artista e os detentos, e entre os próprios detentos estão presentes como também intercâmbios de tempo. O artista propunha um projeto de arte, mas não influenciava sobre o resultado.

No terceiro andar havia uma sala dedicada ao Grupo REX o qual teve a criação influenciada pela própria Bienal Internacional de São Paulo. A censura na VII Bienal forçou a retirada de um quadro de Décio Bar, o que por sua vez gerou protestos de Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner. A crise então gerada iniciou um novo projeto que uniu esses três artistas a Carlos Fajardo, Frederico Nasser, e José Resende. Eles fundaram em 1966 o Grupo REX e sua galeria de arte no Rio de Janeiro, marcantes no desenvolvimento e aclimatação da arte contemporânea no Brasil. Essa relação entre a instituição e o que estava sendo exposto não consta nos textos curatoriais do catálogo e não aparecia na sala de exposição. É sem dúvida instigante pensar se essa informação realmente foi descartada pelos curadores ou se ela foi desconhecida. Por o tema da 29ª Bienal ser as relações entre arte e política, a política da arte, é de se imaginar que pelo menos a informação de que obras do artista que agora estavam ali expostas foram um dia censuradas pela ditadura fariam com que o público apreciasse e refletisse sobre o regime político e a própria contemporaneidade e importância dessas obras.

A parte histórica contou com artistas como Samuel Beckett, o português radicado no Rio de Janeiro Artur Barrio e a também radicada nessa cidade, a italiana Anna Maria Maiolino, além de muitos brasileiros importantes. Entre eles estavam Leonilson, Antonio Dias, Flávio de Carvalho, Nelson Leirner, Carlos Vergara, Oswaldo Goeldi, Mira Schendel, Hélio Oiticica e Lygia Pape. A obra “Ninhos” de Oiticica foi uma reconstrução da instalação que foi montada pela primeira vez no Museum of Modern Art de Nova York em 1970, onde crianças podiam entrar em espaços pequenos construídos com madeira e tecido de algodão grosso, iluminado com luzes coloridas.

Essa edição da Bienal recriou também uma importante performance de Lygia Pape, o *Divisor*, feita pela primeira vez em 1968. O Divisor era um enorme tecido

branco com buracos por onde as pessoas o vestiam com suas cabeças. Nele, quem participava via apenas as cabeças dos outros e as dobras do tecido, mas quem estava de fora via um mar de pessoas em movimento, e que se movimentam através de negociações em grupo. As performances estiveram presentes nessa edição, inclusive a abertura foi feita com uma obra de Tatiana Blass em que um pianista toca Chopin em um piano de cauda que é lentamente ensurdecido pelo endurecimento da cera quente derramada aos poucos em seu interior.

Hoje fala-se em “*educational turn*”, com o surgimento de práticas, dentro e fora da academia, que incluem modelos discursivos e formatos pedagógicos com o objetivo de movimentar e revigorar tradicionais espaços expositivos e propor formas de associação cultural que combatam esses modelos e formatos²⁴. Não foram vistas obras com essas características nesta Bienal. Mas talvez essas novas ideias tenham contaminado os diretores e curadores desta Bienal, levando-os a inaugurar o cargo de “curador educativo”, e de levar as práticas pedagógicas a acontecerem de maneira permanente, nos anos em que não há Bienal. Essa poderia ter sido a maior colaboração desta Bienal, o setor educativo ser tão importante e ser levado tão a sério. Visto isso, esse trabalho faz uma pequena análise da evolução das curadorias educativas ao longo da história até chegarmos ao que temos hoje.

A Fundação Bienal de São Paulo, após o sucesso desta 29ª Bienal, teve pressa em se organizar para a Bienal que deverá acontecer em 2012. Pela primeira vez o novo presidente da FBSP foi eleito, no caso houve a reeleição de Heitor Martins, assim que foi encerrada esta edição, mesmo antes da prestação de contas. A ideia é que com isto possa ser escolhido com a mesma rapidez o próximo curador, evitando a falta de tempo para organizar uma mostra deste porte, como aconteceu nesta edição, em que os curadores tiveram apenas pouco mais de um ano e meio. Enquanto isso é realizada em 2011, de maneira inédita, uma mostra itinerante com obras presentes na Bienal de 2010. Esta mostra será recebida em cidades como Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador e Curitiba.

²⁴ Para maiores informações sobre a “*educational turn*”, ver ROGOFF, Irit, “Turning”, *Jornal Online e-flux*, issue#0, Novembro 2008.

4.1 - Bienal Informa? O Setor Educativo

Durante os primeiros anos de existência da Bienal de São Paulo, ou melhor, a Bienal Internacional do Museu de Arte de São Paulo, a educação do público não figurou entre as prioridades da organização. Foram oferecidas apenas monitorias ao público que visitava a Bienal, que explicavam o que era exposto de acordo com a lógica da história da arte e biografia dos artistas.

Na segunda edição da Bienal foi formado pela primeira vez um grupo de monitoria ao público. As candidatas à função deveriam passar pelo programa preparatório, com curso oferecido pelo próprio diretor do museu, o professor Wolfgang Pfeiffer, e contato com os artistas participantes. “O raciocínio, não muito didático em seus princípios, parecia ser voltado à conquista de um público (masculino) avesso à suposta ‘feiúra’ da arte moderna: se a arte era estranha, as monitoras eram bonitas...” (ALAMBERT e CANHÊTE²⁵, 2004 p. 55).

Essa arte que era estranha, diferente do que o Brasil conhecia até o momento, fazia com que muitos necessitassem de explicações para entender os seus códigos. Com o passar do tempo, à medida que as pessoas iam se familiarizando com novos modos de fazer, novos dimensionamentos e apropriações da arte, esta foi pedindo um novo posicionamento do “espectador”, o que também pedia uma educação para a arte, o que não foi oferecido. Como Mário Pedrosa nos coloca:

Pede-se agora uma nova atitude do público com a obra criada, uma nova educação mesmo. De educação, aliás, a Bienal nunca cogitou. Nunca deu atenção ao problema. Daí a parte propriamente pedagógica, instrutiva, informativa das bienais ter sido nula. E por isso mesmo em face de tantas obras, de tantos artistas, os maiores do mundo, de tantas expressões originais e contrárias em todo o momento contemporâneo e também histórico, o que o público assimilou não chega certamente a um quarto, a um quinto, a um sexto do que foi mostrado. E o pouco de assimilação consumida foi caótico, contraditório, deformado, insuficiente. (PEDROSA, 1995, p.269).

Da mesma forma, o material que ficou documentado sobre as ações educativas das Bienais é limitado. Toda a pesquisa tem que ser feita nas fontes,

²⁵ ALAMBERT e CANHÊTE, Idem. p. 55

existindo poucas ou quase nenhuma publicação a respeito. Para que esse trabalho fosse feito, contou-se com o material de depoimentos de pessoas que já trabalharam nas Bienais em funções relacionadas ao setor educativo, como coordenadores e curadores educativos. Esses depoimentos fazem parte de um trabalho da Professora da Escola de Comunicação e Artes da USP, Doutora Maria Cristina Rizzi, o qual esta pesquisa analisa de maneira inédita.

O modelo de monitorias, em que as visitas tinham um formato mais técnico de explicações historicizantes, foi sendo mantido até pelo menos a VIII Bienal, em 1965. Nessa edição também foi oferecido um curso para monitores, o qual teve trezentos e vinte e cinco inscritos, e foram selecionadas no total cinquenta e cinco pessoas. O curso fazia a familiarização com a arte moderna em geral e depois os candidatos deveriam “preparar textos curtos, sobre temas escolhidos, relacionados com o programa da VIII Bienal para treinar as explicações para o público”²⁶. Foi também nessa Bienal que Antonio Santoro Junior teve a vontade de fazer com que outras pessoas entendessem o que era proposto pelas Bienais e perguntou à Irene Eunice Sabatini, secretária do senhor Neco (braço direito de Ciccillo Matarazzo), se era possível levar crianças à exposição.

O prof. Antonio Santoro Junior trabalhou durante dez anos, e foi nesse período que ele inaugurou o Setor Educativo na Bienal mais próximo de como conhecemos nas últimas edições, fazendo trabalho maior com crianças e com agendamentos. O trabalho, inicialmente não remunerado, era o de entrar em contato com várias Delegacias de Ensino, e conseguir por meio delas convidar escolas estaduais e particulares de São Paulo. Esse trabalho foi bem sucedido e mantido em outras edições. O Setor Pedagógico contava somente com ele e alguns dos seus alunos da Faculdade de Belas Artes SP para receber o público. Por mais que o Setor Pedagógico só funcionasse às vésperas da realização da Bienal, ele se fortaleceu e foram possíveis trabalhos pedagógicos diferentes durante esses dez anos.

As atividades de Santoro Junior trabalhavam com uma “visita turística”, levantando pontos de atração, importantes e curiosos para atrair os visitantes. Em uma Bienal foi feita uma pesquisa sobre o que interessava mais os participantes das

²⁶ Comunicação oficial da Fundação bienal de São Paulo, datada de 16 de março de 1965.

visitas e a maioria respondeu que seria entender mais o que é arte. Foi feita então essa pergunta para representantes do meio artístico da época, como Aracy Amaral, Danilo Di Prete, Geraldo Ferraz, Leo Gilson Ribeiro, Walter Zanini. As respostas foram impressas e formaram um novo trabalho pedagógico. Os alunos das escolas, tendo em mãos esses conceitos, questionavam-nos frente às obras expostas. Não havia a formação de professores, mas foi desenvolvido algum material pedagógico, entre eles, uma série de *slides* que era emprestada para as escolas e utilizada em aula por diversos professores que acompanhavam uma visita monitorada.

As Bienais de 1981 e 1983 tiveram a coordenação da prof. Dr. Daisy Peccinini. Para essas edições foi feito um curso de formação de monitores a partir do conceito de modernidade. Também foi feito um trabalho voltado para ações conjuntas com escolas e em seus ideais de democratização foram até convidados alunos de outras cidades que podiam ficar em alojamentos pagos pela Fundação Bienal de São Paulo. Foi iniciado também o agendamento com grupos específicos de São Paulo como metalúrgicos, empregadas domésticas, associações de bairro (muito importantes à época) etc. É curioso o comentário feito no depoimento da Dr. Daisy em que ela afirma que a ideia de permitir que o público desenhasse dentro da exposição a deixava “louca”, pois aquele era um espaço sacralizado. A Dr. Daisy confirmava no início dos anos 80 uma posição contra a qual os artistas dos anos 70 e 60 lutaram.

As duas Bienais seguintes, em 1985 e 1987, vieram essa questão de outra maneira, e tiveram propostas muito similares e que perto das anteriores eram de certa forma muito simples. Pretendia-se atender aos alunos e professores das escolas mais próximas, além de montar um atelier dentro da Bienal para que as escolas pudessem trabalhar e os alunos pudessem deixar um registro de suas impressões sobre a arte vista. Esse atelier constituiu um depoimento visual da mostra, que foi apresentado no final da mesma.

Na XXI Bienal houve a tentativa de implantar um educativo permanente na Fundação Bienal São Paulo, em conjunto com a Fundação Vitae. Durante toda a Bienal, foram pesquisados materiais, cuidou-se do arquivo, fizeram-se contatos internacionais, mas todo esse trabalho foi em vão; no encerramento da edição, a presidente da FBSP, impediu que houvesse qualquer influência da Vitae e cancelou o projeto. Entretanto, essa edição teve ótimos momentos como levar pela primeira

vez o que era produzido nos ateliês, dentro da Bienal, para o lado de fora. Foram feitos desenhos em pequenos papéis quadriculados, os quais eram depois transpostos para painéis luminosos. Eles também iniciaram a ideia de que não é necessário fornecer informações sobre os artistas e obra pura e simplesmente, sendo mais importante deixar que as pessoas tenham sua própria interpretação e possam informar o que elas “acham” ou “pensam” da obra.

Nesse momento, inaugurou-se um trabalho que entendia a importância do setor educativo não simplesmente como uma forma de explicar a evolução da arte e do artista em questão, mas sim de oferecer meios para romper as barreiras simbólicas entre as experiências dele e aquelas propostas pela arte. Podemos perceber a influência do texto de Arthur Danto publicado em 1981 a essas ideias, o qual dizia que

É claro que é preciso ter algum conhecimento para se ter aquelas experiências, (...) um conhecimento de uma ordem completamente diferente da apreciação da arte de qualquer tipo (...) e isso pouco tem que ver com aprender a pintar ou esculpir. As experiências pertencem à filosofia e à religião, aos veículos pelos quais o sentido da vida é transmitido às pessoas em sua dimensão de seres humanos. (...) Aquilo que eles tem sede, em minha concepção, é de que todos temos sede, é significado. (DANTO, 2006, p. 209-210)

A XXII Bienal em 1994 desenvolveu o importante projeto Arte & Escola. Esse projeto formou quarenta mil alunos da rede pública. Contou com quarenta monitores, dez educadores artistas, mil professores capacitados. Foi a primeira vez que a rede pública teve acesso a um ônibus gratuito e agendado para levá-los à Bienal, com o professor capacitado anteriormente por especialistas em arte educação.

A XXIII Bienal manteve a ideia dos ateliers, dessa vez através de blocos coloridos que eram fornecidos a todos os visitantes. Havia um ônibus que levava as pessoas para o Paço das Artes, e durante o caminho era discutido tudo o que foi visto, e sendo traçados paralelos com a cidade que ia passando pela janela. Quando lá chegavam, essas pessoas das formações mais diversas confeccionavam um *outdoor* coletivo. Os cento e vinte *outdoors* produzidos foram expostos ao longo da Avenida Água Espraiada, a qual atravessa uma comunidade da cidade de São Paulo. Essa Bienal ofereceu pela primeira vez um curso para os seguranças da Bienal, muitos dos quais pela primeira vez caminhavam por ela e conheciam o que

era aquela exposição²⁷. E Pela primeira vez foi produzido um texto para a capacitação de professores. De maneira clandestina, sem conhecimento do curador, os textos desenvolvidos pelos cento e trinta monitores eram deixados em copiadoras por toda a cidade, onde os professores das escolas podiam obter o material. Apesar dessas dificuldades, inclusive monetárias, essa foi uma das poucas ações educativas até agora que conseguiu remunerar todas as pessoas envolvidas no seu desenvolvimento.

A XXIV Bienal (98) teve como ponto forte voltar a trabalhar de forma articulada a escola e a Bienal, e não ter apenas uma equipe para visitas monitoradas, como nas edições imediatamente anteriores. Foi criado um projeto de educação pública, destinado tanto a autoridades, diretores e assistentes pedagógicas das diretorias de ensino quanto professores da 1ª a 4ª série e professores de Arte. Pela primeira vez foi conseguido o patrocínio para fazer o material educativo, o qual atingiu três milhões de estudantes do ensino público do Estado de São Paulo. Além disso, o núcleo educação entendeu que o maior desafio era a própria comunicação da arte e trabalhou com o conceito de estranhamento, e buscaram “tornar acessível aos mais diversos níveis sociais e culturais de público e não-público a produção artística, sem banalizar a obra de arte por excessivo didatismo”. (VERGARA, 1999. p. 94)

As estratégias educativas buscavam diálogos reveladores das intencionalidades de sentido dentro da obra de arte, significados plásticos, poéticos, críticos, políticos, culturais, locais universais etc. Esses diálogos deveriam potencializar a construção de identidade do sujeito na relação com os objetos artísticos. Foram desenvolvidos percursos que associavam obras pela semelhança e contraste de conteúdos, como proposto pelo tema da antropofagia, percursos da poética das cores e assimilações entre arte e vida, sempre podendo dialogar com obras diferentes.

Na XXIV Bienal teve início também o projeto Diversidade. Esse projeto pretendia incluir pessoas com algum tipo de deficiência física na Bienal. Particularmente interessante foi o trabalho com deficientes visuais: para isso foram feitos moldes em alto relevo de quadros, e cópias de esculturas para que eles

²⁷ Se me é permitido fazer um relato pessoal, quando visitei a Bienal de 2010, tive a surpresa de receber esclarecimentos vindos de um segurança sobre uma obra. Admirei muito aquela situação, esse segurança comentou que aprendeu com os educadores.

pudessem enxergar as obras através do tato. Além disso, para esse caso foi conseguida uma permissão especial com os artistas e colecionadores para que as obras originais pudessem ser tocadas sob supervisão. Esse projeto pioneiro foi continuado e ampliado na 25ª Bienal, com mil setecentas e cinqüenta e cinco pessoas atendidas, mas depois dessas duas edições não teve continuidade.

No início do século XXI, fazendo uma análise do panorama desde os anos 80, Stella Maria de Barros concluiu que:

O setor educativo, que teve bons momentos nos anos 80, foi atrofiado no último decênio, enfatizando o atendimento em massa de estudantes de áreas periféricas, mas sem qualquer preocupação de acompanhamento continuado, salvo talvez na Bienal de 1998. (BARROS²⁸, 2001-2002 p. 69)

Para completar esse panorama exposto acima, as 25ª e 26ª edições das Bienais não tiveram um programa educativo. Houve um responsável pela organização de entrada e saída de público, mas sem uma intenção ou proposta de uma política educacional.

Pode-se perguntar se a 27ª Bienal, tão preocupada com a arte socialmente engajada entendeu a sua curadoria da mesma forma e se preocupou com a parte educativa. Embora isso possa parecer lógico, não foi exatamente isso que aconteceu, principalmente pela dificuldade de implantar um educativo depois de quatro anos sem nenhuma vontade política para tal. Foi feita uma pesquisa pela Bienal anterior sobre o perfil dos visitantes e o resultado indicou que 75% dos visitantes da Bienal pertence às classes A e B, apesar da Bienal ser gratuita. O programa educativo da 27ª Bienal percebeu a necessidade de trazer para a Bienal as pessoas que não estavam participando, ao mesmo tempo em que as ações educativas chegariam às comunidades mais pobres. Foi iniciado o Programa Centro-periferia: como viver junto. Como veremos, a partir desse programa, a inclinação dos educativos é a de trazer para a mostra pessoas das classes C e D, as quais têm também a chance de participar. As novas tendências na arte contemporânea privilegiam as camadas mais pobres da população em participação, assim como os

²⁸ BARROS Idem. p.69

economistas colocam que a nova economia é feita para e sustentada pelo consumo destas²⁹.

O programa Centro-periferia possuiu inúmeras dificuldades para sua execução. O primeiro problema enfrentado foi o acesso a recursos financeiros. Foram feitos inúmeros cortes ao longo do desenvolvimento do projeto, o que inviabilizou, entre outras coisas, o transporte de pessoas das comunidades para a Bienal; vários grupos deixaram de visitar a exposição por esse motivo. Além disso, o nome do programa, com a palavra “periferia” gerava alguns preconceitos e por isso decidiu-se no ano seguinte adotar o nome “Ambulante”. Nos anexos deste trabalho se encontra uma entrevista feita com o Prof. Guilherme Teixeira, coordenador dos programas Centro-periferia e Ambulante, e trabalhou na Bienal deste último ano, e como monitor da Bienal de 1998, sendo um relato importante para percebermos as mudanças no setor educativo ano a ano.

No programa da 27ª Bienal estavam previstos cursos de capacitação para quarenta professores por turma, com a carga horária de oito horas. Para a 28ª edição da Bienal este número foi reduzido para vinte e cinco professores por turma e carga horária de seis horas. Não havia, por parte da FBSP, uma grande pressão para que fosse atendido um número grande de pessoas, a maior preocupação era a qualidade. Entretanto, assim como a Bienal sofreu muitas críticas, também ocorreu com o educativo. O programa de monitoria discutiu com o público assuntos que não eram discutidos em outros programas de visitação, como discussões conceituais e outras relativas à curadoria e ao espaço deixado sem preenchimento.

O fato de que a Bienal e sua curadoria pode mudar a cada dois anos é bom para que a mostra se adapte melhor às mudanças do mundo e artísticas e talvez se deva também a isso a sobrevivência da Bienal no Brasil, onde são poucos os eventos que conseguem obter longevidade. Entretanto, esse modelo não é interessante para práticas continuadas de educação e formação de público. Isso também causa uma grande dificuldade de conseguir material sobre os educativos, os quais não possuem uma publicação oficial, como a exposição em si. A cada dois anos, os relatórios de avaliação e as experiências adquiridas com uma Bienal são perdidos e os próximos profissionais agem isoladamente, dentro de uma mesma

²⁹ Diz-se que as classes A e B possuem os investidores e colecionadores da arte, e as classes c e D fazem parte do engajamento da arte.

instituição. A 29ª Bienal de São Paulo parece ter enxergado esse problema e modificou esse cenário.

4.2 Curadoria educativa na 29ª Bienal de São Paulo

A curadoria educativa da 29ª Bienal, em 2010, parece ter percebido a importância de um trabalho que crie um diálogo entre a Bienal e a sociedade, que forme público de maneira qualitativa. Pela primeira vez o programa educativo está tendo continuidade entre uma Bienal e outra, ampliando as possibilidades de comunicação da arte e da exposição como nunca antes. A continuidade desse projeto está se dando em um primeiro momento, através da capacitação de grupos de monitoria e ação educativa nas cidades que estão recebendo a Bienal itinerante. Em um segundo momento, a curadora Stela Barbieri, continuará a cargo do setor educativo na 30ª edição da Bienal de São Paulo a ser realizada em 2012.

Para exemplificarmos as diferenças da importância dada ao educativo de maneira quantitativa, na VIII Bienal foram capacitados cinquenta e cinco monitores, hoje temos uma Bienal com trezentos e vinte educadores, e que adquiriram conhecimentos não só da arte como também da pedagogia e política. Esses educadores partiram de um número de quinhentos candidatos que foram selecionados por vinte e dois supervisores. A formação dos educadores teve duas etapas, uma entre abril e junho de 2010, em que foram visitados outros espaços culturais de São Paulo, por meio de visitas guiadas e puderam ser percebidos pontos fortes e fracos na maneira de lidar com o público, e outra etapa entre agosto e setembro, em que foram mostrados de forma aprofundada os conceitos e artistas da 29ª Bienal.

Dessa vez o setor educativo atingiu o *status* de curadoria educativa. Este nome diferenciado é importante e indica nesse caso uma maior integração entre a curadoria da exposição e as ações educativas. A curadora educativa Stela Barbieri comenta que

o projeto educativo precisa dialogar com as concepções curatoriais. Ele aponta as direções para onde a Bienal quer olhar, para onde quer

se dirigir, como vai formular as suas ações com todas as questões que são colocadas no contexto atual.³⁰

Além disso, nesse caso, a curadoria educativa teve uma enorme importância, dispondo da mesma quantidade de tempo que os curadores da exposição para sua organização. Uma observação interessante é que a curadora do educativo possui também um trabalho artístico muito presente em sua trajetória. O número de artistas que se tornam curadores, agitadores culturais, educadores e/ou agenciadores é muito grande e pode indicar a tendência social na arte.

De fato o educativo desse ano obteve êxito quanto à comunicação com o tema “Arte e política” e seus desdobramentos, segundo o ponto de vista curatorial. O curador Agnaldo Farias comentou há pouco mais de dez anos atrás, em uma conferência no Museu de Arte Contemporânea de Niterói sob o tema “A Bienal na cultura contemporânea brasileira”, que era um grande admirador dos arte-educadores. Agnaldo coloca ainda de maneira bem particular como ele entende a atitude do não-iniciado que visita a exposição e não compreende o conteúdo das obras, e a importância de um setor educativo e da própria Bienal:

Se eu não estou entendendo das duas uma: ou eu sou um cretino ou o outro é um cretino. O cara que entra em uma exposição de arte, vê um monte de coisa que não entende e sai achando que os artistas são estúpidos. A Bienal dessa maneira provoca um efeito contrário, ela termina provocando um grande desserviço. Ela afasta as pessoas ao invés de atrair as pessoas que ela mesmo convidou a ir até lá muito enfaticamente, mas no entanto existe aquele um por cento, meio zero, que se sensibiliza.³¹

O projeto educativo de 2010 pensou em sensibilizar muito mais do que um por cento dos visitantes da Bienal. Dessa vez preocupou-se com números, o objetivo inicial era de atender quatrocentas mil pessoas em visitas orientadas. As ações do educativo dessa forma foram feitas antes e durante a 29ª Bienal (além de depois, como vimos). A curadoria educativa esse ano conseguiu, quase que de forma inédita

³⁰ Entrevista concedida à Pesquisadora Luciana Pasqualucci como parte do Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083 sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Christina Rizzi - Coordenadora da Licenciatura em Artes Plásticas e Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. 1º. Semestre de 2010

³¹ “A Bienal na cultura contemporânea brasileira”. Debate realizado no Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 09 de abril de 1999, com a presença de Agnaldo Farias, Nelson Leirner, Paulo Herkenhoff e Roberto Conduru.

na história das Bienais, ter todo o material educativo impresso antes do início da Bienal. Esse material foi distribuído para inúmeros professores, podendo também ser feito o *download* do material no *site* da Bienal, e dessa forma trabalhado em sala de aula por professores capacitados ou não pelo programa educativo. Os professores capacitados pertenciam a escolas próximas a comunidades carentes da cidade de São Paulo e quiçá do Brasil inteiro através do programa inédito de capacitação à distância, pela *internet*. Foram realizados encontros e cursos com cerca de trinta e cinco mil professores.

Além das ações de formação, também foram feitas ações em ONGs e comunidades de bairro antes da abertura da mostra. Pode-se dizer que esse programa educativo foi mais uma potência política da 29ª Bienal. Foram feitas inúmeras ações fora do espaço expositivo, onde artistas eram convidados a criar junto com moradores. Entre essas ações foram pintados 2,5 km de grafite na comunidade Jardim Pantanal, comunidade esta cortada ao meio por uma linha de trem, a qual é envolta por um muro. A Companhia administradora dos trens alega que o muro existe para a própria proteção do moradores, mas estes entendem o muro como uma forma de afastamento, separação e alienação. O muro não poderia ser derrubado, mas a ação educativa transformou o muro, através da arte, em um espaço de reflexão sobre os problemas da comunidade e em um espaço de comunicação.

Entre as ações a acontecer durante a exposição estavam as visitas orientadas à 29ª Bienal com público espontâneo e escolar com agendamentos, cursos para crianças, jovens, professores e outros profissionais; encontros com artistas, críticos, educadores, curadores na Programação da Semana do Professor; o seminário internacional sobre Educação, Arte e política, e a programação para crianças e famílias nos Terreiros³². Os Terreiros foram também importantes para o educativo por permitirem a pausa. Para uma ação educativa em grupos é fundamental que existam esses momentos, uma criança que precise ir ao banheiro não vai prestar atenção e com isso cai o rendimento de todo o trabalho. Esses espaços serviam também para acolher os grupos, fazer uma primeira conversa e descobrir as necessidades de cada grupo, algo que é fundamental para que as

³² BARBIERI, Stela. "Lugar de Respirar" in: Catálogo Geral da 29ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2010, p. 406 e 407

crianças e pessoas atendidas em geral se sintam à vontade para observar e refletir sobre as obras. Além disso, com a enorme quantidade de informações dos dias de hoje, a atenção se tornou também um pouco televisiva, é difícil manter a concentração em uma coisa só por muito tempo.

Esses espaços são importantes para o sucesso da ação educativa, a qual pode ser influenciada pelas próprias obras expostas. Na 28ª Bienal, por exemplo, havia uma obra de Carsten Holler em que havia um buraco na parede onde o visitante podia entrar sem saber aonde ia dar e chegava-se no escritório da Bienal. Isso não funciona em uma grande exposição onde um bombeiro precisa organizar a enorme fila criada pela obra. Esse tipo de acontecimento elimina as possibilidades educativas, e é um grande desafio quando se pensa em centenas de milhares de pessoas, como foi dessa vez.

O material educativo produzido nesta edição merece destaque por trazer além de cartões com reproduções de obras, informações sobre os artistas, cartões com perguntas relacionadas aos Terreiros, e traz também um tabuleiro de jogo. Dessa forma, são explorados recursos lúdicos para iniciar debates sobre arte e política, utilizando todo o conteúdo da Bienal. Vale acrescentar que esse material, assim como o catálogo da mostra oficial, foi confeccionado antes de haver a confirmação das obras que viriam para o Brasil, possibilitando o debate além das obras expostas na Bienal.

No texto de apresentação do “Caderno dos Professores”, presente no material educativo, o atual presidente da Fundação Bienal de São Paulo declara que “a Bienal de São Paulo (...) afirma-se como uma instituição eminentemente educativa” (MARTINS³³, 2010). O reconhecimento da importância desse papel para a sociedade se deve possivelmente devido ao modo de financiamento da exposição, o qual se dá através de recursos públicos incentivados via Lei Rouanet, e pela necessidade da Bienal se diferenciar de outras grandes exposições que podem prover igual visibilidade aos patrocinadores. De qualquer forma, chegamos à mais recente edição da Bienal de São Paulo com uma nova perspectiva, ansiosos para a próxima mostra.

³³ MARTINS, Heitor. Texto de Introdução in: Caderno Educativo pertencente ao Material Educativo, publicado por Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 1

Conclusão

A história das Bienais é muito importante para qualquer pessoa interessada na evolução das artes no Brasil e quiçá da América do Sul. Estão intrinsecamente ligadas a essa exposição de periodicidade de dois anos – ou de três e quatro anos em algumas ocasiões – a possibilidade de acesso e conhecimento de inúmeros artistas e obras valiosos no nosso país. Sem a Bienal, dificilmente teria sido possível presenciar “Guernica” em terras sul-americanas, e podemos admitir a dúvida se esse continente teria percebido de forma decisiva sua vocação construtivista, geométrica, se não fosse a vinda da “Unidade Tripartida” de Max Bill na primeira edição da Bienal, em 1951.

Acreditamos que as Bienais de São Paulo conseguiram com toda a sua trajetória criar um enraizamento no cenário cultural brasileiro, apesar de sua sazonalidade. As Bienais foram suprimindo as faltas dos museus brasileiros durante muito tempo e ainda hoje as obras que nela foram expostas não podem ser vistas ou nem mesmo comparadas às de acervos brasileiros. Caso a Bienal fosse um museu, teria em suas salas: Picasso (1953 e 1996), Paul Klee (1953 e 1996), Mondrian (1953 e 1994 – primeira vez em que seu ateliê foi montado em um espaço expositor), Morandi (1953 e 1957), Devaux (1957 e 1981), Magritte e Chagall (1957), sala para os expressionistas de Dresden (1959), Baselitz e Polke (1975), Nam June Paik (1975), Beuys (1979), Yves-Klein (1979), Lupertz (1981), Fluxus (1983), Penck (1983 e 1991), Kiefer (1987), Burri e Fontana (esses dois últimos diversas vezes), Goya (1996), Arnulf Rainer (1996), Alberto Eckhout (1998). Entretanto, não somente as exposições de núcleos históricos contribuem para o arraigamento da Bienal de São Paulo, a exposição da arte mais moderna e contemporânea a ser feita e a experimentação na apresentação desta para o público, a fim de desafiar a recepção da arte contemporânea é e será o seu maior trunfo.

Além disso, temos que lembrar que as Bienais não aconteciam e continuam não acontecendo isoladamente. As Bienais geram uma movimentação muito grande no cenário das artes plásticas. Hoje quando ocorre a Bienal na cidade de São Paulo,

também acontecem ao mesmo tempo muitas exposições importantes de artistas contemporâneos em galerias ou em mostras como a “Paralela” que tem proposta de ser complementar à Bienal. Houve as Bienais Latino Americanas, que em última instância foram uma inspiração para a atual Bienal do Mercosul. Foram muitos os debates promovidos pela própria Bienal acerca das artes. Houve inúmeras Bienais de arquitetura, algumas de artes cênicas, mostras paralelas de cinema, o que faz com que a influencia desta não se restrinja às artes visuais.

Interessante pensar que o verso que instigou essa pesquisa foi escrito na década de 70, quando ainda não havia grandes exposições concorrentes com a Bienal e a maior (e única) possibilidade de contato com as novidades da arte contemporânea, principalmente internacional, era a Bienal de São Paulo. Dessa forma fica mais fácil de entender por que o nu e louco se localizava dentro da Bienal de São Paulo. A arte que no modernismo queria chocar, mostrar-se louca, foi se aproximando da vida, usando-a como matéria; possibilitou que cada pessoa fosse artista com Joseph Beuys, perdendo o medo de se mostrar nua depois do urinol de Duchamp, e agora, não só pedia a participação como tratava da participação e se criava com o próprio diálogo.

Apesar dessa aproximação entre arte e vida, a arte contemporânea possui barreiras comunicativas difíceis de serem suplantadas. O trabalho do setor educativo desenvolvido nas Bienais tenta minimizar essa divisão, não só simbólica mas também social onde a arte é vista, conhecida em maioria pelas classes A e B. O trabalho a ser desenvolvido por esse setor sofreu inúmeras modificações, as quais vão desde a forma de aproximação do visitante, dos artistas e do próprio espaço expositivo, até o público-alvo a ser abordado com sua faixa etária, classe social e deficiência física. O projeto desenvolvido na última edição ganhou grande importância, realizando um trabalho pioneiro que engloba não somente a cidade de São Paulo, como todo o país, e que pela primeira vez acontecerá nos anos entre as Bienais, possibilitando a continuidade e evolução do trabalho para uma formação verdadeira de público e professores, arte educadores.

As Bienais foram criadas com o objetivo de trazer a modernidade ao Brasil, e pode-se concluir que ela teve êxito e até hoje ainda traz a arte mais nova em criação no mundo. Ao mesmo tempo, as Bienais se tornaram uma janela para artistas brasileiros, os quais foram adquirindo importância e reconhecimento globalmente,

em parte proporcionados por esse grande evento que é a Bienal, e que foi durante muito tempo a maior janela para exposição da arte brasileira ao exterior. Hoje, a Bienal entende que precisa ter uma função social e educativa para continuar sendo importante e se mantendo financeiramente. As Bienais são pertinentes por possibilitarem comparações, encontros e confrontos entre linguagens e serem um espaço de reflexão crítica.

É ainda necessário refletir sobre diversos aspectos relativos à Bienal. Esta exposição é por natureza uma megaexposição, que dispõe de, e de certa forma precisa ocupar, novecentos mil metros quadrados. Uma mostra que dispõe do prefixo “mega”, implica que os investimentos e público sejam de igual magnitude. Em última instância, é preciso que a Fundação Bienal de São Paulo entenda que os cuidados com a organização desse evento também devem ser “mega”. É necessário sempre atentar para que o superlativo de conteúdos e obras não gere uma saturação de significados e mais alienação do que transparência e entendimento. Com o gigantismo, cujo crescimento fomos verificando desde a passagem da primeira edição da Bienal para a segunda, algumas obras realmente deixam de ser vistas, e há uma tendência à homogeneização de trabalhos e da recepção extremamente heterogêneos. A Bienal deste ano parece ter se preocupado com esse aspecto com a escolha de obras e ao ordenar o espaço expositivo com os Terreiros, mas mesmo assim a questão do tema, quando colocado de maneira muito presente pode reduzir o significado das obras a uma só esfera.

O modelo de organização da FBSP é um ponto que deve ser tomado em consideração assim como o papel do curador e seu poder de decisão. Seria ótimo encontrar um maior número de publicações que tratassem esses assuntos de maneira mais aprofundada. Ainda relativo à organização da FBSP, esta deveria planejar suas ações em bases mais sólidas, sendo necessário dedicar uma parte do planejamento à elaboração de pesquisas e outros mecanismos que avaliassem suas ações a médio e longo prazo.

Apesar de todos os problemas e polêmicas enfrentados a cada edição, trata-se de um evento que possui uma de suas edições constando como a melhor exposição do gênero, a de 1998. Em um mundo onde o número de Bienais ultrapassa a casa dos cinquenta, esse fato é motivo para orgulho e responsabilidade. Além da Bienal de Veneza, são importantes as exposições de

Sidney, Yokohama, Lyon, Havana, Santa Fé, Liubliana, Istambul, Seul, Whitney, Pontevedra. Vale acrescentar que no Brasil somente a grande minoria dos brasileiros já visitou uma exposição, o que contribui para a relevância da Bienal, capaz de atrair tantas pessoas para si.

Em última análise, devemos pensar nessa pesquisa como parte do curso de produção cultural da Universidade Federal Fluminense. Entendemos a produção cultural como uma interseção entre teorias da cultura e sociedade de um lado, linguagens artísticas, vanguardas artísticas, pensamento filosófico de outro, e por último o planejamento, mudanças curatoriais, políticas institucionais, políticas públicas etc. É interessante enxergar nas entrelinhas dessa pesquisa o substrato teórico, político e cultural que permeia toda a extensão deste trabalho, em suas esferas híbridas, e como as mudanças apontadas aqui e acolá nos dois primeiros conjuntos da interseção apresentada resultam em adaptações da Bienal em seu planejamento (desde modelo de financiamento por mecenas ou através da captação de recursos via lei Rouanet, o seu acontecimento em pavilhão construído rapidamente ou no Ibirapuera depois de atrasos em sua construção e outros problemas que este prédio coloca), curadoria e políticas institucionais (como a de se dedicar à introdução simplesmente da novidade ou de ter uma responsabilidade educacional).

A Bienal é então mais um exemplo da complexidade de atuação de um produtor cultural e os inúmeros fatores que influenciam a ocorrência de um evento. Ao mesmo tempo, um evento também pode influenciar essa cadeia produtiva, apresentando e introduzindo novas idéias que mudam, entre outros aspectos, linguagens artísticas e visões da sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Nelson (org.) “Catálogo geral de participantes da 22º edição da Bienal Internacional de São Paulo”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Editora Boitempo, 2004

AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987 – São Paulo: Projeto

AQUINO, Marçal. Um dia nos 70. Poema citado em texto de SALGUEIRO, Wilberth Notas- tentando ouvir-me em Sergio Sampaio nos anos 70 in: Eu sou aquele que disse. Estudos e impressões sobre a obra e a vida de Sergio Sampaio MORAES, João (org.). Vitória: PPGL/MEL, 2007

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea – uma história Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008

ARTIGAS, ROSA. A São Paulo de Ciccillo Matarazzo IN: Catálogo Bienal 50 anos - 1951-2001, FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2001

BAKHTIN, Mikhail. Arte e Responsabilidade. IN: Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBIERI, Stela. “Lugar de Respirar” in: Catálogo Geral da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010

BARROS, Stela Teixeira de. Males de Nascimento in: Revista USP. São Paulo: nº52 2001-02

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos in: Revista Concinnitas N. 12. Rio de Janeiro: UERJ, julho de 2008

BONOMI, Maria. Bienal sempre in: Revista USP. São Paulo, nº52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002

BOURRIAUD, Nicolas – “Estética relacional”, a política das relações. IN: 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Cobogó, Rio de Janeiro, 2008. p.332-340

BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda – São Paulo: Cosac Naify, 2008

CONDURU, Roberto. Transparência Opaca IN: Concinnitas número 6. Rio de Janeiro: UERJ, 2004

CONDURU, Roberto. “Arte com filtro – XXIV Bienal Internacional de São Paulo”. Reflexões sobre identidade e função das bienais IN: Arte e ensaio Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais EBA. Rio de Janeiro: UFRJ. 1999

DANTO, Arthur C. Após o fim da Arte: A Arte contemporânea e os limites da História São Paulo Odysseus Editora, 2006

DOS ANJOS, Moacir e FARIAS, Agnaldo “Há sempre um copo de mar para um homem navegar” in: Catálogo Geral da 29ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2010

ECO, Umberto – “A Obra Aberta nas Artes Visuais” – IN: A Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FABRIZZIO, Lucas. Entrevista com Daisy Peccinini. Orientação: Profª. Drª. Maria Christina Rizzi. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083, 1º. Semestre de 2010

FARIAS, Agnaldo. Bienal de São Paulo – Um museu no Tempo IN: Catálogo Bienal 50 anos -1951-2001, FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2001

FARIAS, Sandra M. e SIMON JÚNIOR, José C. e WEINER, Carlos. Entrevista com Chaké Ekizian. Orientação: Profª. Drª. Maria Christina Rizzi. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083, 1º. Semestre de 2010

FOUCAULT, Michel, isto não é um Cachimbo. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008

FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1951

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1954

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1955

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1957

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1959

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1961

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da VII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da VIII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da IX Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da X Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XI Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XIII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1979

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XVI Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XVII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XVIII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XIX Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XX Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XXI Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1991

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XXII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da XXIII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos – Catálogo geral da 24ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da 25ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da 26ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (orgs.) Catálogo geral da 27ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da 28ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Catálogo geral da 29ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010

GIROTTI, Marcello. Entrevista com Guilherme Teixeira. Orientação: Profª. Drª. Maria Christina Rizzi. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083, 1º. Semestre de 2010

GRILLO, Julia Goldman de Queiroz. Entrevista com Lilian Amaral. Orientação: Profª. Drª. Maria Christina Rizzi. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083, 1º. Semestre de 2010

_____ e YAMANAKA, Mary Lourdes Setsuko. Entrevista com Lilian Amaral. Orientação: Profª. Drª. Maria Christina Rizzi. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083, 1º. Semestre de 2010

GOGAN, Jessica. The “educational turn” in contemporary art practice and curating Orientador: Professor Terry Smith. University of Pittsburgh, 2010. Trabalho de Conclusão de Curso: Studies in Contemporary

HOBBSAWM, Eric. “Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991”. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO MESA. Hélio Oiticica – Museu é o mundo, Material educativo. Rio de Janeiro, 2010

KESTER, Grant H. – Conversation Pieces, Community + Communication in Modern Art. University of California Press, 2004

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado in: Arte & Ensaios n. 17. Rio de Janeiro: UFRJ. 2008

_____. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. October. v. 54. Autumn 1990. p. 3-17.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Revista Arte & Ensaios, nº 17, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, dezembro de 2008.

LANDMANN, Julio. Depoimento in: Catálogo Bienal 50 anos -1951-2001, FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2001

LEIRNER, Sheila. Apresentação in: Catálogo Geral da 19a Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1987

MARTINS, Heitor. Texto de Introdução in: Caderno Educativo pertencente ao Material Educativo, publicado por Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010

OSÓRIO, Luiz Camillo – Heranças da atitude contracultural: dilemas da inserção no museu. IN: Por quê não?: Rupturas e continuidades da contracultura; ALMEIDA, Maria Isabel de, Naves, Santuza Combraio (Org). Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2007.

PASQUALUCCI, Luciana. Entrevista com Anny Christina Lima, Denise Grinspum e Stela Barbieri. Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Christina Rizzi. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083, 1^o. Semestre de 2010

PEDROSA, Mário, ARANTES, Otília (org). Política das Artes. Textos Escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.

PINTO, Júlia Rocha e NETO, José Minerini. Entrevista com Antonio Santoro Junior. Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Christina Rizzi. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083, 1^o. Semestre de 2010

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do Sensível. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005

REINALDIM, Ivair. A Grande Tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980. Rio de Janeiro PPGAV/UFRJ, 2008

ROGOFF, Irit, "Turning", Jornal Online e-flux, issue#0, Novembro 2008.

RUSH, Michael. Novas Mídias na Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TEIXEIRA, Guilherme. Respostas [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <wegenast.livia@gmail.com.br> em 22 fev. 2011

VERGARA, Luis Guilherme. "As Bienais – formatos abertos x conteúdos fechados". Reflexões sobre identidade e função das bienais in: Arte e ensaio Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais EBA. Rio de Janeiro: UFRJ. 1999

_____, "In Search Of Mission And Identity For Brazilian Contemporary Museums The 21^o Century:Study Case." Orientador: Nicholas Mirzoeff. New York University, NYU, Estados Unidos. Tese de Conclusão de Doutorado em Arte e Educação, 2006.

ENTREVISTA com Arthur C. Danto. Folha de São Paulo, São Paulo, 20 maio. 2001.

“A Bienal na cultura contemporânea brasileira”. Debate realizado no Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 09 de abril de 1999, com a presença de Agnaldo Farias, Nelson Leirner, Paulo Herkenhoff e Roberto Conduru.

Sites:

AGÊNCIA ESTADO. Bienal de SP recebe 11,5 mil pessoas no fim de seman. 29 de setembro de 2010. Disponível em:

<<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,bienal-de-sp-recebe-115-mil-pessoas-no-fim-de-semana,617092,0.htm>> Acesso em 15 de março de 2011.

CYPRIANO, Fábio. Bienal de São Paulo escolhe seu próximo curador. 14/12/2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/845237-bienal-de-sao-paulo-escolhe-seu-proximo-curador.shtml>> Acesso em 15 de março de 2011.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. Disponível em:

<http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo> Acesso em 15 de março de 2011.

ITAU CULTURAL. Instalação in: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. 28/10/2010. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3648> Acesso em 15 de março de 2011.

KRAPP, Juliana. Ferreira Gullar revê o manifesto neoconcreto. 27-03-2011 (Publicado originalmente no Jornal do Brasil, em 20.03.09.) Disponível em “Portal Literal”: <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/ferreira-gullar-reve-o-manifesto-neoconcreto>> Acesso em 8 de fevereiro de 2011.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4297&cod=136&tipo=2> Acesso em 8 de fevereiro de 2011.

UOL ENTRETENIMENTO. Bienal Internacional de São Paulo – Todas as bienais. 2010. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/>> Acesso em 15 de março de 2011.

_____, Eloisa Cantonera na 27ª Bienal. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/eloisa_cantonera.jhtm> Acesso em 15 de março de 2011.

_____, Long March Project na 27ª Bienal. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/long_march_project.jhtm> Acesso em 15 de março de 2011.

_____, Curadores da Bienal de SP sugerem revisão do modelo administrativo da fundação; baixe a íntegra do documento - 25/04/2009. Disponível em:

<<http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/ultnot/2009/04/25/ult6000u28.jhtm>>
Acesso em 15 de março de 2011.

_____, Metrópolis - Artistas criticam proposta da Bienal de SP - 30/10/2008.
<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/multi/2008/10/30/04023170E0A92326.jhtm?m=etropolis--artistas-criticam-proposta-da-bienal-de-sp-04023170E0A92326>

ANEXO 1

Entrevista com Guilherme Teixeira, realizada por e-mail no período de 18 de janeiro de 2011 e 21 de fevereiro de 2011.

Guilherme Teixeira é formado em Artes Plásticas pela FAAP em 1999, Mestrado em Artes Visuais pela ECA- USP em 2010. Participou do programa de exposi es do Centro Cultural São Paulo, dos salões de Ribeirão Preto, Americana e Santo André e de diversas exposi es na Galeria Vermelho. Como educador, Guilherme Teixeira dirigiu a Divisão de A o Cultural e Educativa do Centro Cultural São Paulo entre 2007 e 2010. Coordenou os projetos Centro-periferia na 27^a Bienal e Ambulante na 28^a Bienal de São Paulo. Coordenou o Núcleo de A o Cultural do CEU Alvarenga, entre 2003 e 2007.

Livia Wegenast – **Guilherme, gostaria que você falasse um pouco mais sobre a sua trajetória pela Bienal. Descrever o trabalho que você desenvolveu, como monitor em 1998, e coordenador nessas três últimas edi es.**

Guilherme Teixeira - A Bienal é uma institui o pela qual cultivo um imenso carinho, ela foi fundamental em minha vida não apenas profissional, conheci a Valquíria l  em 1998.

O trabalho como monitor em 1998 foi um divisor de águas, nunca tinha gostado tanto de fazer algo, como andar por aquele prédio apresentando alguns dos meus artistas favoritos aos mais diversos públicos. Eu e a Val também fomos voluntários no primeiro projeto voltado a inclusão de pessoas com deficiência em uma Bienal de São Paulo, coordenado por Nuria Kello.

Voltei a atuar na Bienal em 2006, coordenando o programa “Centro-periferia como viver junto”. Era um dos eixos do projeto educativo idealizado e coordenado por

Denise Grinspum. Novamente uma experiência riquíssima, coordenava uma equipe muito competente e motivada, e fizemos um belo trabalho, com recursos muito baixos.

Em 2008 coordenei o programa Ambulante, na XXVIII Bienal, um desdobramento do Centro-Periferia, mas desta vez não havia um projeto educativo consistente o que fez muita falta durante o processo. Em 2010 integrei a equipe de coordenação da XXIX Bienal, como docente dos cursos de formação de professores (coisa que também havia feito em 2006 e 2008) e coordenando com outros colegas os ateliês.

LW - Particularmente, me interessam os pontos de mudança entre 1998 e desde 2006. O que, sob o seu ponto de vista e de acordo com a sua experiência, mudou na organização da Bienal, tanto no projeto educativo quanto na exposição em geral?

GT - Ao meu ver os projetos educativos de 1998 e 2006 foram muito parecidos, em 1998 haviam três "eixos":

1- mediação (monitoria) com ótimo curso para formação dos mediadores;

2- formação de professores; e

3- produção e distribuição de bens materiais educativos para os professores.

Em 2006, haviam os mesmos três eixos de atuação e mais um quarto o centro-periferia que acontecia em parceria com ONGs e tinha como público alvo jovens e adultos fora do ambiente escolar. Entre 2002 e 2004 não participei dos projetos educativos, mas, ao meu ver, havia por parte da diretoria da Fundação uma exagerada preocupação com o número de visitantes o que parece ter prejudicado em muitos casos a qualidade do trabalho, apesar da competência das pessoas que estavam a frente dos projetos educativos.

LW - E em valores, houve aumento no investimento no projeto educativo, certo? Qual a porcentagem (aproximadamente) do educativo no orçamento total da Bienal? Achei perceptível o tamanho da importância dada ao educativo este ano, planejando mais de quatrocentas mil visitas. No catálogo da Bienal desse ano, o presidente Heitor Martins coloca que "Acreditando nesse poder da arte para educar, a Bienal de São Paulo tem uma atuação pioneira no campo educativo".

GT - *Não tenho como responder esta pergunta, mas sem dúvida o orçamento do educativo de 2010 foi o maior.*

LW - **Você percebeu influência de conceitos como "Relational Aesthetics" e "Educational Turn" no desenvolvimento\evolução do projeto educativo?**

GT - *Ao meu ver essa influência é mínima, os educadores não se apropriaram destas ideias. Ela é visível sim na produção dos artistas. Curiosamente a Bienal que tinha mais artistas com estas preocupações foi justamente a 28ª edição, que ao meu ver negligenciou a importância do educativo.*

LW - **Dentro do contexto de desenvolvimento de um "educational turn", qual o papel da Bienal?**

GT - *A Bienal é até hoje o único evento de massa em arte contemporânea, (pelo menos em São Paulo) e por isso tem um papel muito importante, para que as artes visuais cheguem a novos públicos. Essa ao meu ver é sua vocação. Nenhuma cidade com as proporções de São Paulo tem uma exposição de arte contemporânea, também com essas proporções, essa deve ser sua identidade, ela deve ser um evento generoso e não um evento para "especialistas". Acho que o ponto positivo desta direção da Bienal foi perceber isto.*

LW - **Sabe se as pessoas que foram atendidas pelo educativo da 27ª edição da Bienal retornaram à Bienal? Existe algum estudo para avaliar os resultados à longo prazo? Você percebe\recebe esse feedback? Se não, você acha importante haverem pesquisas qualitativas a respeito do público e avaliar resultados, avaliar a formação de público?**

GT - *Esse é o maior ponto fraco, a Bienal não tem uma política institucional, de educação, depende muito do bom senso, de quem estiver no comando.*

O curador, por exemplo, tem poder demais, não deveria ser sua escolha ter ou não um projeto educativo e como, é claro que ele deve participar de alguma forma.

Tive a oportunidade de ir a instituições e ONGs e trabalhar com as mesmas pessoas em três bienais seguidas, mas foi por sorte, não temos ferramentas para medir o trabalho no médio e longo prazo.

ANEXOS 2:

Entrevista realizada pela Folha de São Paulo³⁴ com a crítica inglesa Claire Bishop. Nesta entrevista, a especialista em arte social, demonstra pontos positivos e negativos da 27ª edição da Bienal de São Paulo. Essa entrevista é aqui incluída de forma ilustrativa por ter conteúdo muito interessante e ser difícil o acesso ao seu texto na sua íntegra.

A 27ª Bienal Internacional de São Paulo, que se encerra no próximo domingo, tem gerado muita discussão em torno da escolha da arte social e das práticas artísticas colaborativas como eixo central na curadoria, cujo título é emprestado dos seminários de Roland Barthes "Como Viver Junto" (Martins Fontes).

Em entrevista à Folha, a crítica de arte e professora do departamento de história da arte da Universidade Warwick (Reino Unido) Claire Bishop -que, em artigos recentes em revistas como "Artforum" e "October", tem se dedicado à análise daquilo que denomina "a virada social na arte"-, comenta a atual edição da mostra.

Bishop esteve no Brasil no início de novembro a convite do Fórum Permanente de Museus, em parceria com os departamentos de artes plásticas e de biblioteconomia da USP, para participar de mesa-redonda sobre "o social na arte".

FOLHA - A sra. identifica uma postura moralista por parte de críticos e curadores, quando avaliam o mérito de uma obra apenas pelo aspecto social, sem levar em conta critérios estéticos. Essa postura estaria presente na 27ª Bienal, uma vez que várias críticas à mostra reivindicam alguma forma de transcendência ou apontam a falta de obras que propiciem uma experiência estética?

CLAIRE BISHOP - Em primeiro lugar, devo esclarecer minha distância desse par binário -arte engajada social ou politicamente x "transcendência". O paradigma romântico de arte "transcendente" foi desafiado e desmantelado por artistas ao longo de todo o século 20, precisamente porque ele apresenta a arte como algo universal que se eleva acima da realidade social e política. Não defendo uma arte da "transcendência".

Em relação à Bienal, apesar de haver na mostra deste ano uma certa quantidade de obras engajadas socialmente, a maioria delas tem também uma lógica estética. A maioria dos trabalhos consiste de esculturas, vídeos, filmes, fotografias ou desenhos, muito do que é visualmente sedutor: a obra de Raimond Chaves com

³⁴ "Altos e Baixos da Bienal". Entrevista realizada em 10 de dezembro de 2006, disponibilizada no site <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm> somente para assinantes do servidor de conteúdo UOL. (último acesso em 08 de março de 2011)

capas de disco, por exemplo, as vestimentas de plástico de Laura Lima ou o trabalho de León Ferrari.

A vasta maioria das obras está localizada no interior do pavilhão da Bienal e tem sua própria sustentação dentro do espaço expositivo. Isso contrasta com o tipo de trabalho que venho criticando na Europa: trabalhos que -em nome do engajamento político direto- não enfrentam a questão de sua própria representação para outros públicos. Esses projetos são com freqüência dependentes de texto, diagramas e fotografias para transpor ao espaço expositivo atividades que ocorreram em outro lugar.

FOLHA - A edição atual da mostra não é, portanto, um exemplo emblemático daquilo que a sra. denomina "virada social na arte"?

BISHOP - Minha sensação -a partir de conversas que tive com pessoas em São Paulo e de minha visita à Bienal de 2002- é que o Brasil teve duas exposições conservadoras sob a curadoria do alemão Alfons Hug.

Com isso, quero dizer: mostras com uma preponderância de pinturas, fotografias de grandes dimensões e esculturas objetuais, tudo com forte valor de mercado. Isso fez com que o Brasil perdesse o passo em relação aos desenvolvimentos na arte contemporânea.

Alguns desses desenvolvimentos tomam a forma de projetos engajados socialmente, transdisciplinares, em geral envolvendo colaborações com não-artistas ou outros especialistas, como arquitetos, geógrafos, ativistas. Na Bienal deste ano, Marjetica Potrč seria um bom exemplo dessa tendência.

Eu não me oponho a isso em princípio, apenas quando a obra fracassa em pensar sua subsequente recepção. Há um exemplo evidente desse tipo de trabalho na Bienal: o artista grego Vangelis Valhos, que apresenta sua pesquisa acerca do edifício Gropius, em Atenas, em formato de reprensível austeridade e não resolvido. Por que essa pesquisa não é um livro?

Outro exemplo seria o artista esloveno Tadej Pogacar, cuja apresentação corporativa de um projeto para aumentar a consciência sobre trabalhadores do sexo é -à parte sua estratégia óbvia e não inspiradora de camisetas em displays-, mostrada com toda a imaginação de uma companhia de relações públicas medíocre.

FOLHA - Rafael Campos Rocha, em artigo sobre a Bienal, apelidou-a de "bienong", em referência às organizações não-governamentais. Como estabelecer uma distinção crítica entre arte e assistencialismo?

BISHOP - A distinção para mim está na medida em que esses projetos também refletem sobre sua apresentação, recepção e circulação dentro do domínio da arte contemporânea.

As pessoas podem se sentir desconfortáveis com alguns dos projetos exibidos porque eles operam com um pé no domínio da arte contemporânea e outro no âmbito do chamado "mundo real". Temos de aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 1960, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e trabalhar conceitualmente.

Mudanças semelhantes estão acontecendo hoje: quando vemos algo em uma galeria, não estamos necessariamente vendo todo o trabalho. Estamos vendo parte de um projeto, um "non-site" que existe em relação dialética com o "site", como propôs Robert Smithson.

Estou interessada em encontrar uma maneira de analisar essa arte que não caia na

armadilha de apenas considerar as justificações morais ou políticas de sua existência.

As justificações são importantes, mas, se terminarmos julgando obras somente nestes termos, ficaremos apenas com uma arte didática.

Minha impressão da 27ª Bienal é a de que não se trata de uma exposição moralista. E isso porque a maioria dos projetos opera de forma bem-sucedida no interior do espaço expositivo e possui uma lógica estética que é íntegra em relação à especificidade do projeto.

Por exemplo, Paula Trope usa uma câmera "pinhole" [câmeras de orifício feitas a partir de latas recicladas] em seu trabalho colaborativo com garotos de rua no Rio, e os efeitos formais dessa fotografia são um fator importante na recepção das imagens.

A câmera "pinhole" confere um efeito sobrenatural, distorcido, que é apropriado à representação de seu mundo de fantasia do Morrinho; ela também frustra nosso desejo por uma visão clara e "objetiva" desse mundo (com todas as conotações de poder que esse olhar poderia trazer) e, assim, espelha nosso desejo voyeurístico de ter acesso a esses conflituosos e, quem sabe, perigosos adolescentes.

Tendo dito isso, há projetos na Bienal que são muito menos bem-sucedidos, apesar de terem uma forte presença escultural. A maior parte do piso térreo é espetáculo vazio: a instalação com guarda-chuvas de Marepe e o trabalho de Nikos Charalambidis assim como o mercado de Meschac Gaba em um piso superior são fracos conceitualmente.

Há muita fotografia documental que funciona como espaço reservado para problemas políticos em países específicos, em vez de serem escolhidas como fotografias narrativa ou visualmente complexas. Muitos dos trabalhos comissionados são decepcionantes: Vladimir Arkhipov e Antoni Miralda, em particular, parecem resultado de uma fórmula.

FOLHA - No caso do coletivo Long March Project, a exibição dos recortes de papel ao lado de fichas biográficas de seus respectivos autores é conceitualmente consistente ou "politicamente correta"?

BISHOP - O argumento que utilizei antes sobre ver apenas metade de um trabalho na galeria é particularmente verdadeiro no caso do Long March. Este é um projeto de cultura visual (arquivo das influências na tradição de recorte de papel na China rural), um projeto político (censo composto de estatísticas sobre os moradores da região) e um projeto social (levar uma infra-estrutura de lazer básico a povoações rurais).

Portanto, o fato de os arquivos serem expostos com os recortes de papel não é uma decisão "politicamente correta" no que se refere à autoria colaborativa. É integral à "raison d'être" conceitual do Long March Project.

Na minha opinião, o projeto fornece um pungente contraponto à maioria da arte contemporânea chinesa em circulação internacionalmente hoje: obras em vídeo que exibem uma fascinação alegre pela adoção, de forma incrivelmente acelerada, do capitalismo.

Portanto, a questão que se coloca para mim ao observar algo como o Long March Project é: o que significa esse tipo de projeto transdisciplinar, multifacetado, estar ganhando espaço no âmbito da arte contemporânea hoje? Sua presença na bienal testemunha uma resistência a (indesejáveis) mudanças sociais e políticas na China. Mas o fato de que isso seja obtido não por meio de ilustrações diretas ou

documentais -mas na forma de um censo e de um arquivo de arte tradicional que, todavia, revela o impacto da modernidade e da pós-modernidade- é estética e politicamente estimulante.

Isso é bastante diferente do tipo de questão que o projeto banal de Tadej Pogacar levanta ao chamar a atenção para a prostituição. Nesse caso, fico me perguntando: por que essas camisetas são tão terríveis? Por que o desfile de moda é tão pouco convincente como um desfile de moda? Por que o tom de sua linha do tempo é tão descuidadosamente corporativo? Eu não detecto nenhuma visão artística na concepção e apresentação dessa obra.

FOLHA - Quais obras mais lhe chamaram a atenção na Bienal?

BISHOP - Existem várias maneiras de apreciar exposições: como um conjunto de trabalhos individuais, como uma iniciativa curatorial, como um projeto intelectual. Avalio essa bienal como um projeto intelectual. Entre os artistas que já me eram familiares, Roman Ondák, Tacita Dean, Goshka Macuga e Lida Abdul fizeram apresentações vigorosas.

Fiquei satisfeita em me deparar com o trabalho de Laura Lima, Raimond Chaves e Simon Evans pela primeira vez; a descoberta mais prazerosa foram os esotéricos filmes de João Maria Gusmão e Pedro Paiva.

As reconstruções de Matta-Clark foram informativas do ponto de vista da história da arte, mas o filme de Ivan Cardoso com Hélio Oiticica nos anos 1970 foi revelador.