



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ROSANE MARIA DEMETERCO BUSSMANN

**ARTE CONTEMPORÂNEA GLOBAL:
narrativas curatoriais das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018**

SÃO PAULO

2021

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ROSANE MARIA DEMETERCO BUSSMANN

**ARTE CONTEMPORÂNEA GLOBAL:
narrativas curatoriais das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018**

Orientadora: Profa. Dra. Jane Aparecida Marques

SÃO PAULO

2021

ROSANE MARIA DEMETERCO BUSSMANN

**ARTE CONTEMPORÂNEA GLOBAL:
narrativas curatoriais das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018**

(Versão Corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Aparecida Marques.

Linha de pesquisa: Produção e circulação da arte.

SÃO PAULO

2021

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B981a Bussmann, Rosane Maria Demeterco
Arte Contemporânea Global: narrativas curatoriais
das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 / Rosane
Maria Demeterco Bussmann; orientador Jane Aparecida
Marques - São Paulo, 2021.
313 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Arte contemporânea global. 2. Bienal de São
Paulo. 3. Curadoria de arte. 4. Narrativas
curatoriais das Bienais de São Paulo. 5. 30ª, 31ª,
32ª e 33ª Bienais de São Paulo. I. Marques, Jane
Aparecida, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

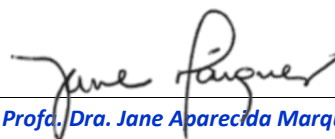
Nome do(a) aluno(a): Rosane Maria Demeterco Bussmann

Data da defesa: 26/08/2021

Nome do Prof(a). orientador(a): Jane Aparecida Marques

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 13/10/2021



Profa. Dra. Jane Aparecida Marques

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nome: BUSSMANN, Rosane Maria Demeterco.

Título: Arte Contemporânea Global: narrativas curatoriais das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Estética e História da Arte.

Aprovada em: ____/____/____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Com muito amor e gratidão dedico esta tese
aos meus pais Aramis e Elveti,
ao meu marido Luís e às minhas filhas Giulia e Sabrina.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), por ter financiado a realização desta tese (Código de Financiamento 001) e ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP), pelo privilégio de ter sido contemplada com a bolsa de estudos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Jane Aparecida Marques, pela dedicação e motivação, sempre me desafiando a sair da zona de conforto.

À Profa. Dra. Maria Cristina Caponero, pela imensa contribuição na revisão deste estudo.

Aos colaboradores do PGEHA, Neusa Brandão e Paulo Marquezini pelo empenho em sempre estarem a disposição para nos auxiliarem.

Aos meus pais, Aramis e Elveti, pelos bons exemplos que me guiaram para a vida e pelo incentivo para que eu desse continuidade aos meus estudos.

Ao meu marido, Luís, pelo apoio incondicional, por acreditar em meu potencial, pelas inúmeras experiências trocadas sobre os nossos trabalhos de pesquisa e sobre metodologia, uma vez que também ele estava em fase de conclusão de seu doutorado e, sobretudo, pela paciência e cuidados generosamente dedicados para que eu pudesse me concentrar na finalização desta pesquisa.

Às minhas filhas, Giulia e Sabrina, minha imensa gratidão pela compreensão, respeito, amor, carinho e dedicação. Nesta trajetória, enfrentamos alguns desafios e dificuldades que foram sendo superados na medida em que fomos aprendendo a realizar tarefas como um coletivo, como uma família que procurou ter mais empatia, e, principalmente, quando aprendemos a ser cada vez mais resilientes frente aos obstáculos.

Ao meu avô, José Demeterco (*in memoriam*), artista, escultor, pintor e professor, pela inspiração despertada e por ter me mostrado desde muito cedo o caminho da arte.

Aos meus irmãos, Jeferson Demeterco, Stela Maris Demeterco e Maria Julia Demeterco Benato, e meus familiares, pela contribuição com a troca de ideias,

inspiração e ou motivação nos momentos de dificuldade em acreditar que conseguiria alcançar esta meta.

À banca de qualificação e defesa, pelo tempo dedicado à leitura deste estudo e pela generosidade em compartilhar suas experiências e caminhos para contribuir e aperfeiçoar com a presente pesquisa.

A todos os Professores que, por meio de suas várias disciplinas, narrativas, experiências de vida e referências bibliográficas, me proporcionaram um novo olhar, algumas vezes crítico, frente a tantas questões que a arte reflete no momento em que vivemos.

A todos os colegas e amigos, em especial, à Joseane Alves Pereira e à Cássia Pérez da Silva, pelo auxílio direto ou indireto neste processo.

A todos os que participaram generosamente desta pesquisa, pela contribuição com o intercâmbio de ideias, narrativas e experiências por meio de entrevistas, em especial: Gabriel Pérez-Barreiro, Fabio Cypriano, Jochen Volz, Luis Pérez-Oramas, Charles Esche, Pablo Lafuente, Julia Rebouças, Dora Silveira, Luciana Guimarães, Ivo Mesquita, Moacir dos Anjos e Jacopo Crivelli Visconti.

Às seguintes instituições, pelo apoio e possibilidade de consulta a documentos tão importantes para o desenvolvimento desta pesquisa: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo (e à toda a sua equipe, em especial, à Marcele Souto Yakabi, que sempre me recebeu e me auxiliou pronta e gentilmente), Archives Centre Pompidou, Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital, Acervo Folha – Folha de S. Paulo e Acervo Estadão – O Estado de São Paulo.

Enfim, mas não menos importante, à Universidade de São Paulo, por ter dado suporte a esta pesquisa e por ter proporcionado o meu crescimento acadêmico, mas, muito mais do que isso, por ter me possibilitado a realização de um sonho!

*"[...] se todas as bienais são, de alguma forma, antenas para a
discussão contemporânea da arte,
cada uma delas o faz de forma inteiramente diferente"*
(SCOLARSKI, 2012, p. 315).

RESUMO

BUSSMANN, R. M. D. **Arte contemporânea global:** narrativas curatoriais das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018. 2021. 313 f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A globalização, no contexto contemporâneo, intensificou a abertura para uma Arte Contemporânea que passou a contemplar a diversidade da arte local em encontros globais como as bienais. Partimos da investigação de três importantes exposições ocorridas em 1989: “*Magiciens de la Terre*” [Magos da Terra], em Paris; “*The Other Story*” [A Outra Estória], em Londres e a “*Tercera Bienal de la Habana*” [Terceira Bienal de Havana], em Cuba, fundamentais para compreender a inserção das narrativas curatoriais relacionadas com o contexto da Arte Contemporânea global. O objetivo principal da presente tese foi investigar e analisar o processo curatorial das quatro últimas edições da Bienal de São Paulo: a 30^a – “A iminência das poéticas” (2012); a 31^a – “Como (...) coisas que não existem” (2014); a 32^a – “Incertezas Vivas” (2016) e a 33^a – “Afinidades Afetivas” (2018), para compreender, no contexto da Arte Contemporânea global, qual foi a narrativa curatorial de cada uma delas. O estudo foi baseado em dois pilares: no contexto da Arte Contemporânea global e no cenário curatorial das Bienais, especificamente das edições em questão. Adotamos o método de estudo de casos múltiplos, de natureza exploratória e qualitativa, com o uso de fontes secundárias (teóricas e documentais) e primárias (entrevistas com curadores e outros agentes relacionados com as bienais analisadas). Os resultados evidenciaram tentativas e práticas de contemplar as narrativas curatoriais inseridas na Arte Contemporânea global com intensidades distintas, dependendo do processo curatorial de cada uma das edições. O estudo contribuiu para evidenciar tanto para a academia, quanto para a sociedade em geral, a importância da inclusão nas narrativas curatoriais e seus desafios para promover maior visibilidade a artistas, obras e a questões da vida contemporânea frente ao silenciamento e à invisibilidade de tantas existências correlacionadas, como: localização geográfica, gênero, etnia, classe social, religião e outras.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea global; Bienal de São Paulo; Curadoria de arte; Narrativas curatoriais das Bienais de São Paulo; 30^a, 31^a, 32^a e 33^a Bienais de São Paulo.

ABSTRACT

BUSSMANN, R. M. D. The Global Contemporary Art: curatorial narratives of the São Paulo Biennials from 2012 to 2018. 2021. 313 p. Dissertation (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Globalization, in the contemporary context, has intensified the opening to a Contemporary Art that started to contemplate the diversity of local art in global meetings such as biennials. We started from the investigation of three important exhibitions that took place in 1989: “*Magiciens de la Terre*” [Magicians of the Earth], in Paris; “The Other Story”, in London and the “*Tercera Bienal de la Habana*” [Third Havana Biennale], in Cuba, fundamental for understanding the insertion of curatorial narratives related to the context of global Contemporary Art. The main objective of this doctoral dissertation was to investigate and to analyze the curatorial process of the last four editions of the Bienal de São Paulo: the 30th – “*A iminência das poéticas*” [The Imminence of Poetics] (2012); the 31st – “*Como (...) coisas que não existem*” [How (...) things that don't exist] (2014); the 32nd – “*Incertezas Vivas*” [Live Uncertainties] (2016) and the 33rd – “*Afinidades Afetivas*” [Affective Affinities] (2018), to understand, in the context of global Contemporary Art, what was the curatorial narrative of each one of them. The study was based on two pillars: the context of global Contemporary Art and in the curatorial scenario of the Biennials, specifically the editions in question. We adopted the multiple case study method, an exploratory and qualitative research nature, using secondary sources (theoretical and documentary) and primary sources (interviews with curators and other agents related to the analyzed biennials). The results evidenced attempts and practices to contemplate the curatorial narratives inserted in the global Contemporary Art with different intensities, depending on the curatorial process of each one of the editions. The study contributed to highlighting both for academia, and for society in general, the importance of inclusion in curatorial narratives and its challenges to promote greater visibility to artists, works and issues of contemporary life in the face of the silencing and invisibility of so many correlated existences, such as: geographic location, gender, ethnicity, social class, religion and others.

KEYWORDS:

Global contemporary art; São Paulo Biennial; Art curatorship; Curatorial narratives of the São Paulo Biennials; 30th, 31st, 32nd and 33rd São Paulo Biennials.

RESUMEN

BUSSMANN, R. M. D. Arte contemporáneo global: las narrativas curatoriales de las Bienales de São Paulo de 2012 a 2018. 2021. 313 p. Tesis (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

La globalización, en el contexto contemporáneo, ha intensificado la apertura a un Arte Contemporáneo que comenzó a contemplar la diversidad del arte local en encuentros globales como las bienales. Partimos de la investigación de tres importantes exposiciones que tuvieron lugar en 1989: "*Magiciens de la Terre*" [Magos de la Tierra], en París; "*The Other Story*" ["La Otra Historia"], en Londres y la "Tercera Bienal de la Habana", en Cuba, fundamentales para entender la inserción de narrativas curatoriales relacionadas con el contexto del Arte Contemporáneo global. El objetivo principal de esta tesis fue investigar y analizar el proceso curatorial de las últimas cuatro ediciones de la Bienal de São Paulo: la 30 - "*A iminência das poéticas*" [La Inminencia de las Poéticas] (2012); el 31 - "*Como (...) coisas que não existem*" [Cómo (...) cosas que no existen] (2014); el 32 - "*Incertezas Vivas*" [Incertidumbres Vivas] (2016) y el 33 - "*Afinidades Afetivas*" [Afinidades Afectivas] (2018), para comprender, en el contexto del Arte Contemporáneo global, cuál fue la narrativa curatorial de cada uno de ellos. El estudio se basó en dos pilares: en el contexto del Arte Contemporáneo global y en el escenario curatorial de las Bienales, específicamente de las ediciones en cuestión. Adoptamos el método de estudio de casos múltiples, de carácter exploratorio y cualitativo, utilizando fuentes secundarias (teóricas y documentales) y fuentes primarias (entrevistas con curadores y otros agentes relacionados con las bienales analizadas). Los resultados evidenciaron intentos y prácticas de contemplar las narrativas curatoriales insertas en el Arte Contemporáneo global con diferentes intensidades, dependiendo del proceso curatorial de cada una de las ediciones. El estudio contribuyó a resaltar tanto para la academia, como para la sociedad en general, la importancia de la inclusión en las narrativas curatoriales y sus desafíos para promover una mayor visibilidad de los artistas, obras y temas de la vida contemporánea frente al silenciamiento e invisibilidad de tantas existencias correlativas, tales como: ubicación geográfica, género, etnia, clase social, religión y muchas otras.

PALABRAS CLAVE:

Arte contemporáneo global; Bienal de São Paulo; Curación de arte; Narrativas curatoriales de las Bienales de São Paulo; 30, 31, 32 y 33 Bienales de São Paulo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do catálogo da exposição <i>Magiciens de la Terre</i> , 1989.....	33
Figura 2 – Capa do catálogo da exposição “ <i>The Other Story</i> ”, 1989.....	37
Figura 3 – Capa do catálogo da “ <i>Tercera Bienal de la Habana</i> ”, 1989	40
Figura 4 – Diagrama da Evolução da Modernidade Europeia (1936).....	45
Figura 5 – Pinturas tradicionais do grupo Yuendumu e, ao fundo, Richard Long, “Red Earth Circle” [Círculo da Terra Vermelha], 1989, Grande Halle, Parc de la Villette, Paris	50
Figura 6 – Bienais pelo mundo afora.....	66
Figura 7 – Cartaz da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.....	72
Figura 8 – Pavilhão localizado na Esplanada do Trianon, na Avenida Paulista.....	73
Figura 9 – Fachada do Trianon, onde foi inaugurada a.....	73
1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	73
Figura 10 – Inauguração da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951	74
Figura 11 – Cartazes de divulgação das Bienais de São Paulo de 1951 a 2018	75
Figura 12 – <i>Trans_actions: The accelerated Art World: 1989-2011</i> , 2011	85
Figura 13 – Cartazes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018, respectivamente. .	87
Figura 14 – Vista geral da abertura da 30ª Bienal de São Paulo, 2012	87
Figura 15 – Cartazes desenvolvidos para a 30ª Bienal de São Paulo, 2012	90
Figura 16 – Vista do vão central da 30ª Bienal de São Paulo.....	94
Figura 17 – Lugares de realização da 30ª Bienal de São Paulo	96
Figura 18 – Giordano Bruno, “ <i>De imaginum compositione</i> ”, 1591	97
Figura 19 – Eugen Gomringer, “ <i>Flow grow show blow’, von rand nach innen, die konstellationen</i> ”	98
Figura 20 – Continentes de origem dos artistas participantes da 30ª Bienal de São Paulo	107

Figura 21 – Países de origem dos artistas participantes da 30ª Bienal de São Paulo	107
Figura 22 – Estados de origem dos artistas brasileiros participantes da 30ª Bienal de São Paulo	108
Figura 23 – Gênero dos artistas participantes da 30ª Bienal de São Paulo	109
Figura 24 – Sala dedicada ao artista Arthur Bispo do Rosário na 30ª Bienal de São Paulo	111
Figura 25 – Da esquerda para a direita, Arthur Bispo do Rosário, "Retentor de Óleo", n.d., 108x43x11cm; "Canecas", n.d., 110x47x12cm; e "Confetes", n.d., 115x47x13cm	113
Figura 26 – Arthur Bispo do Rosário, "Estandarte", n.d.	113
Figura 27 – Anna Oppermann, "Anders Sein, Irgendwie ist sie soe anders..." [Ser Diferente ("De alguma forma ela é tão diferente...")], n.d.	115
Figura 28 – Vista parcial das obras de Anna Oppermann na 30ª Bienal de São Paulo	115
Figura 29 – Vista geral da 31ª Bienal de São Paulo, 2014.....	116
Figura 30 – Cartaz da 31ª Bienal de São Paulo.....	118
Figura 31 – Vista do vão central da 31ª Bienal de São Paulo, com a obra de Prabhakar Pachpute, "Dark Clouds of the Future", 2014.....	121
Figura 32– Locais e datas de realização dos Encontros Abertos.....	123
Figura 33 – Gênero dos artistas participantes da 31ª Bienal de São Paulo	140
Figura 34 – Estados de origem dos artistas brasileiros participantes da 31ª Bienal de São Paulo	141
Figura 35 – Países de origem dos artistas participantes da 31ª Bienal de São Paulo	142
Figura 36 – Continentes de origem dos artistas participantes da 31ª Bienal de São Paulo	142
Figura 37 – Éder Oliveira, "Sem Título", 2014 (I).....	145
Figura 38 – Detalhes da obra de Éder Oliveira, "Sem Título", 2014.....	145
Figura 39 – Éder Oliveira, "Sem Título", 2014 (II)	146
Figura 40 – Ana Lira, Voto!, 2012-2014, detalhes da obra (I)	147

Figura 41 – Ana Lira, Voto!, 2012-2014, detalhes da obra (II)	148
Figura 42 – Ana Lira, Voto!, 2012-2014, detalhes da obra (III)	148
Figura 43 – Abertura para convidados da 32ª Bienal de São Paulo, 2016	149
Figura 44 – Cartazes da 32ª Bienal de São Paulo.....	151
Figura 45 – Vista da instalação de Rita Ponce de León,.....	160
Figura 46 – Detalhes da instalação e experimentação pela autora na obra de Rita Ponce de León,.....	161
Figura 47 – Cenas do vídeo "O Peixe", de Jonathas de Andrade, 2016.....	161
Figura 48 – Vista da instalação de Nomedá & Gediminas, " <i>Psychotropic House: Zooetics Pavilion of Ballardian Technologies</i> " [Casa psicotrópica: Pavilhão Zooético de Tecnologias Ballardianas], 2016	162
Figura 49 – Vista da 32ª Bienal de São Paulo – À esquerda, Frans Krajcberg, "Sem Título" [Bailarinas], s.d. e à direita, "Sem Título" [Coqueiros], s.d.	163
Figura 50 – Gênero dos artistas participantes da 32ª Bienal de São Paulo	172
Figura 51 – Continentes de origem dos artistas participantes da 32ª Bienal de São Paulo	173
Figura 52 – Países de origem dos artistas participantes da 32ª Bienal de São Paulo	173
Figura 53 – Estados de origem dos artistas brasileiros participantes da 32ª Bienal de São Paulo.....	174
Figura 54 – Lais Myrrha, "Dois Pesos e Duas Medidas", 2016.....	176
Figura 55 – Lais Myrrha, "Dois Pesos e Duas Medidas" (detalhe de uma das torres), 2016.....	177
Figura 56 – Lais Myrrha, "Dois Pesos e Duas Medidas" (detalhe dos materiais de uma das torres), 2016.....	177
Figura 57 – Imagem congelada do vídeo " <i>The desire projet</i> " [O projeto desejo], de Grada Kilomba, 2015-2016	178
Figura 58 – Vista da 33ª Bienal de São Paulo, dez./2018.....	179
Figura 59 – Cartaz da 33ª Bienal de São Paulo.....	181
Figura 60 – Jean Arp, "Formas Expressivas", 1932	181

Figura 61 – Entrada da mostra desenvolvida por Alejandro Cesarco, “Aos nossos pais”, 2018	186
Figura 62 – Vista da exposição de Alejandro Cesarco, “Aos nossos pais”, 2018	187
Figura 63 – Detalhe do relógio da instalação de Cameron Rowland, “ <i>Assessment</i> ” [Avaliação], 2018	188
Figura 64 – Peter Dreher, “ <i>Tag un Tag Guter Tag</i> ” [Dia a dia Bom Dia], 1975-2012	190
Figura 65 – Peter Dreher, detalhes de “ <i>Tag un Tag Guter Tag</i> ” [Dia a dia Bom Dia], 1975-2012.....	190
Figura 66 – José Moreno Cascales, vista da instalação “Antologia” (1949–1980) ...	192
Figura 67 – Antonio Ballester Moreno, Detalhe da instalação “Vivan los Campos Libres” [Vivam os Campos Livres], 2018	193
Figura 68– Vista da exposição “sentido/comum” sob a curadoria de Antonio Ballester Moreno para a 33ª Bienal de São Paulo, 2018	194
Figura 69 – Detalhe dos cogumelos da série de Antonio Ballester Moreno,	194
“ <i>Vivan los Campos Libres</i> ” [Vivam os Campos Livres], 2018.....	194
Figura 70 – Detalhe da instalação de Mark Dion, “ <i>Field Station</i> ” [Estação de Campo], 2018,	195
para a exposição de Antonio Ballester Moreno, “ <i>Vivan los Campos Libres</i> ” [Vivam os Campos Livres], 2018	195
Figura 71 – Capa do livro “O Pássaro Lento”, com o “texto curatorial” de Claudia Fontes, 2018.....	198
Figura 72 – Vista da exposição de Claudia Fontes, “O Pássaro lento”, 2018	199
Figura 73 – Vista da exposição “ <i>Stargazer II</i> ”, sob curadoria de Mamma Andersson, 2018.....	202
Figura 74 – Vista da exposição “ <i>Stargazer II</i> ” [Observador de Estrelas II], 2018, ..	203
Figura 75 – Mamma Andersson, “ <i>Dog Days</i> ” [Dias de Cão], 2011.....	204
Figura 76 – Tal Isaac Hadad, “ <i>Récital for masseur</i> ” [Recital para massagista], setembro/2018	206
Figura 77 – Tal Isaac Hadad, “ <i>Récital for masseur</i> ” [Recital para massagista], dezembro/2018.....	207

Figura 78 – Registro do primeiro encontro com a exposição da artista-curadora Sofia Borges, "A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um", 2018	208
Figura 79 – Vista da exposição de Sofia Borges, "A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um". Martin Gusinde, "Arturo & Antonio", 1923	209
Figura 80 – Vista de uma sessão da exposição de Sofia Borges, "A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um", 2018	210
Figura 81 – Autor Anônimo, povo indígena Chiriguano, "Agüero-Agüero", 1991; Ana Prata, "Labirinto", 2013; Sara Ramo, "Matriz e a perversão da forma (Casca sépia)", 2015	211
Figura 82– Vista da exposição de Waltercio Caldas, "Os Aparecimentos", 2018 (I)	213
Waltercio Caldas, "Ojos de Zurbaran", 2017	213
Figura 83 – Vista da exposição de Waltercio Caldas, "Os Aparecimentos", 2018 (II)	213
Figura 84 – Vista da exposição de Wura-Natasha Ogunji. Youmna Chlala, Série "LoveSeat", 2018.....	215
Figura 85 – Lhola Amira, Instalação "Philisa: Hlala Ngikombamthise" [Para ser Curado: Sente-se Deixe-me te cobrir], 2018; Lhola Amira, Ação "Appearances" [Aparições], 2018.....	216
Figura 86 – Wura-Natasha Ogunji, "A series of interconnected polls (We talked about nothing for hours)" [Uma série de piscinas interligadas (Nós falamos sobre nada durante horas)], 2018.....	217
Figura 87 – Vista da exposição individual de Alejandro Corujeira, "Las últimas alas", 2018.....	219
Figura 88 – Aníbal López (A1-53167), "Testimonio (Sicario)" [Testemunho (Sicário)], 2012.....	220
Figura 89 – Outra Bienal de São Paulo. Ação de Bruno Moreschi, "Registros Decodificados: construção do espetáculo", frame de vídeo, 2018	222
Figura 90 – Outra Bienal de São Paulo. Ação de Bruno Moreschi, "Textos Ampliados: dicionário", 2018	222
Figura 91– Vista da exposição individual de Denise Milan, "Ilha Brasilis", 2018, na 33ª Bienal de São Paulo	223
Figura 92 – Feliciano Centurión, "Sueña", 1996.....	224
Figura 93 – Mostra individual de Feliciano Centurión na 33ª Bienal de São Paulo, 2018	225

Figura 94 – Lucia Nogueira, "Ends without End", 1993.....	227
Figura 95 – Luiza Crosman, "Tramas", 2018	228
Figura 96 – Maria Laet, "Abismos de superfícies I", 2018	230
Figura 97 – Vista da instalação de Nelson Felix, "Esquizofrenia da forma e do êxtase", 2018.....	231
Figura 98 – Vista da exposição individual de Siron Franco na 33ª Bienal de São Paulo, 2018 (I)	233
Figura 99 – Vista da exposição individual de Siron Franco na 33ª Bienal de São Paulo, 2018 (II)	233
Figura 100 – Tamar Guimarães, Cena do filme "O ensaio", 2018 (I)	235
Figura 101 – Tamar Guimarães, Cena do filme "O ensaio", 2018 (II).....	235
Figura 102 – Vânia Mignone, "Sem Título", 2017.....	236
Figura 103 – Vânia Mignone, "Sem Título", 2018.....	237
Figura 104 – Gênero dos artistas participantes da 33ª Bienal de São Paulo	246
Figura 105 – Continentes de origem dos artistas participantes da 33ª Bienal de São Paulo	246
Figura 106 – Países de origem dos artistas participantes da 33ª Bienal de São Paulo	247
Figura 107 – Estados de origem dos artistas brasileiros participantes da 33ª Bienal de São Paulo	248
Figura 108 – Gênero dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018.....	259
Figura 109 – Continentes de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo	260
de 2012 a 2018.....	260
Figura 110 – Mapa dos Países de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018	263
Figura 111 – Estados brasileiros de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo	264
de 2012 a 2018.....	264

Figura 112 – Mapa dos Estados brasileiros de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018	264
--	-----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação dos entrevistados com respectivas nacionalidades e áreas de atuação.....	56
Quadro 2 – Instrumento de Pesquisa: Matriz de Amarração e Roteiro de Entrevistas (em língua portuguesa).....	60
Quadro 3 – Instrumento de Pesquisa: Matriz de Amarração e Roteiro de Entrevistas (em língua inglesa).....	61
Quadro 4 – Dados da 30ª Bienal de São Paulo, 2012.....	88
Quadro 5 – Dados da 31ª Bienal de São Paulo, 2014.....	117
Quadro 6 – “Encontros Abertos”, 2014.....	124
Quadro 7 – Dados da 32ª Bienal de São Paulo, 2016.....	150
Quadro 8 – Locais, tópicos e atividades desenvolvidas durante os “Dias de Estudo”	159
Quadro 9 – Dados da 33ª Bienal de São Paulo, 2018.....	180
Quadro 10 – Exposições Coletivas da 33ª Bienal de São Paulo.....	243
Quadro 11 – Exposições Individuais da 33ª Bienal de São Paulo	244
Quadro 12 – Dados das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018	251
Quadro 13 – Países de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018	261
Quadro 14 – Síntese comparativa dos dados referentes à problemática inicial da pesquisa.....	265

LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

ABCA	Associação Brasileira dos Críticos de Arte
BBC	<i>British Broadcasting Corporation</i> (Corporação Britânica de Radiodifusão)
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEU	Centros Educacionais Unificados
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAI	<i>Museo de Arte Indígena</i>
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
mBrac	Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea
MCs	<i>Master of Ceremony</i> (Mestre de Cerimônias)
MNCARS	<i>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia</i>
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
MTTS	Movimento Sem Teto do Sacomã
ONG	Organização não Governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
OUTRANSPO	<i>Ouvroir de translation potencial</i> (Abertura potencial de tradução, tradução nossa)
Pnad	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios
QR Code	<i>Quick Response Code</i> (Código de Resposta Rápida)
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SESC	Serviço Social do Comércio
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UIT	União Internacional de Telecomunicações
UN NEWS	United Nations News (Notícias da Organização das Nações Unidas, tradução nossa)
www	<i>World Wide Web</i>
ZKM	<i>Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe</i> (Centro para Arte e Mídia Karlsruhe)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
CAPÍTULO 1 – Arte Contemporânea Global	29
1.1 CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA GLOBAL.....	29
1.1.1 Exposições no Contexto da Arte Contemporânea Global	31
1.1.2 Arte Entre o Global e/ou Local	41
1.2 NARRATIVAS DA ARTE GLOBAL	44
CAPÍTULO 2 – Metodologia da Pesquisa	53
2.1 DELIMITAÇÃO DOS CASOS.....	53
2.2 COLETA DE DADOS	54
2.2.1 Amostragem	56
2.2.2 Instrumento de Pesquisa.....	58
2.3 TRATAMENTO, ANÁLISE E TRIANGULAÇÃO DOS DADOS	62
CAPÍTULO 3 – Curadorias das Bienais de São Paulo (2012 – 2014 – 2016 – 2018)	65
3.1 A BIENAL DE SÃO PAULO.....	67
3.2 SOBRE CURADORIA DE ARTE	80
3.2.1 As Práticas Curatoriais e os Formatos Bienais.....	82
3.3 NARRATIVAS CURADORIAS DAS BIENAS DE SÃO PAULO DE 2012 A 2018.....	85
3.3.1 30ª Bienal de São Paulo – “A Iminência das Poéticas”, 2012.....	87
3.3.2 31ª Bienal de São Paulo – “Como (...) coisas que não existem”, 2014	116
3.3.3 32ª Bienal de São Paulo – “Incertezas Vivas”, 2016.....	149
3.3.4 33ª Bienal de São Paulo – “Afinidades Afetivas”, 2018	179
3.4 DESCOBERTAS DO ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS	250
3.4.1 Sobre as Curadorias.....	251
3.4.2 Sobre a Indicação das Temáticas e a Seleção dos Artistas.....	256
3.4.3 Sínteses da Análise dos Casos Múltiplos	265
CONSIDERAÇÕES FINAIS	269
REFERÊNCIAS	279
APÊNDICES	299
ANEXOS	301

INTRODUÇÃO

A globalização, no contexto contemporâneo, intensificou encontros entre “diferentes culturas, religiões e línguas, assim como entre identidades étnicas e nacionais distintas” (WEIBEL, 2013, p. 20, tradução nossa), fatores que contribuíram para o questionamento sobre a prevalência dos cânones ocidentais na História da Arte e sobre a abertura para que a Arte Contemporânea passasse a contemplar a diversidade da arte local em encontros globais.

Encontros como bienais de arte, que proliferaram pelo mundo afora e se tornaram um dos fenômenos mais significativos na cultura da Arte Contemporânea global, atuaram como “estações de transmissão em uma cartografia sem precedentes na era moderna” (BELTING, 2007, tradução nossa). Essa expansão do sistema bienal deu origem a uma rede de instituições e de curadores que buscaram a identidade curatorial na arte local para obterem reconhecimento global (BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013).

A partir, principalmente, do contexto de Arte Contemporânea global, tal como conceituada por Belting (1987, 2003, 2007, 2012) e por Belting, Buddensieg e Weibel (2013) e do cenário das Bienais de São Paulo, objeto do nosso estudo, propusemos a responder ao seguinte problema de pesquisa: “Como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea global”?

O objetivo principal da presente tese foi investigar e analisar o processo curatorial das quatro últimas edições da Bienal de São Paulo, a 30^a – “A iminência das poéticas” (2012); a 31^a – “Como (...) coisas que não existem” (2014); a 32^a – “Incertezas Vivas” (2016) e a 33^a – “Afinidades Afetivas” (2018), para compreender, no contexto da Arte Contemporânea global, qual foi a narrativa curatorial de cada uma delas. Como objetivos específicos estabelecemos os seguintes:

- a) Analisar, por meio de revisão teórica, os conceitos fundamentais e investigar, com base em pesquisa documental, o contexto das exposições de Arte Contemporânea do tipo bienais, mais especificamente, o das curadorias das Bienais de São Paulo;

- b) Investigar e analisar como e quando ocorreu a proliferação dos formatos bienais pelo mundo afora e sua relação com a Arte Contemporânea global;
- c) Analisar, individualmente, como aconteceu o processo curatorial de cada uma das edições das Bienais de São Paulo que fizeram parte do recorte estabelecido para o estudo em questão (a 30ª, a 31ª, a 32ª e a 33ª), a fim de identificar quais e como foram as narrativas curatoriais de cada uma delas e se levaram (ou não) em consideração o contexto da Arte Contemporânea global.

A escolha do recorte estabelecido justifica-se, primeiramente, por não termos encontrado na literatura nenhum estudo análogo, e por termos constatado que, pela primeira vez ao longo dos últimos anos, os curadores gerais selecionados foram sucessivamente homens, brancos e estrangeiros, mas com vivências no Brasil em diferentes níveis.

Pelo recorte temporal estabelecido e pelos critérios definidos poderíamos incluir em nosso estudo também a 34ª Bienal de São Paulo – “Faz escuro, mas eu canto”, sob a curadoria geral de Jacopo Crivelli Visconti, mas a mesma não fez parte do nosso estudo pelo fato de não ter sido realizada em 2020¹, conforme previsto, devido à gravidade da pandemia global do Coronavírus (2020/2021).

A 34ª Bienal de São Paulo foi transferida para 2021, o que novamente veio a alterar a História da realização das Bienais de São Paulo que, desde a 22ª edição, em 1994, vinham ocorrendo em anos pares, exceto em 2000, quando foi cancelada, mas foi retomada dois anos depois, em 2002. Entretanto, nem sempre foi assim. Desde a 1ª edição (em 1951) até a 21ª edição (em 1991), as Bienais de São Paulo costumavam ocorrer em anos ímpares. E agora, a partir da 34ª edição, as Bienais de São Paulo novamente voltarão a ocorrer em anos ímpares. A 35ª Bienal, inclusive, já está prevista para 2023.

Para desenvolver o tema proposto, a tese foi estruturada em três capítulos. Para situar a Arte Contemporânea global na História da Arte, apresentamos, no **CAPÍTULO 1 – ARTE CONTEMPORÂNEA GLOBAL**, três exposições que ocorreram em 1989, que representam o início da mudança das narrativas curatoriais apresentadas

¹ A 34ª Bienal de São Paulo “Faz escuro, mas eu canto” estava prevista para ser inaugurada em setembro de 2020, mas, devido à gravidade da pandemia do Coronavírus (2020/2021), a Fundação Bienal decidiu transferi-la para o período de 4 de setembro a 5 de dezembro de 2021.

nesses eventos de arte. São elas: "*Magiciens de la Terre*", que ocorreu no Centre Pompidou e no Grande Halle de La Villette, em Paris; "*The Other Story*", que ocorreu na Hayward Gallery, em Londres; e a "*Tercera Bienal de la Habana*", que ocorreu em Cuba. Essas três exposições causaram muita inquietação e, como consequência, provocaram reflexões sobre como e quem a narrativa da História da Arte oficial, isto é, aquela contada nos livros e exposta nos museus de arte, estava até então desejando contemplar. Para compreendê-la, analisamos, inclusive, as narrativas da arte global.

No CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA DA PESQUISA, detalhamos os procedimentos metodológicos adotados no desenvolvimento da pesquisa, desde o levantamento dos dados bibliográficos até a coleta dos dados da pesquisa empírica para que pudéssemos analisar cada caso isoladamente e, então, compará-los em estudo de casos múltiplos. Apresentamos o instrumento de pesquisa utilizado e explicamos a forma como os dados foram tratados, analisados e triangulados. Para isso, valemo-nos da ferramenta adicional N-Vivo 12².

No CAPÍTULO 3 – CURADORIAS DAS BIENAS DE SÃO PAULO (2012–2014–2016–2018), primeiramente, revisamos o contexto histórico da Bienal de São Paulo e procuramos entender o que é curadoria de arte. Em seguida, cada uma das Bienais de São Paulo analisadas foi apresentada isoladamente. Investigamos como aconteceram seus respectivos processos curatoriais buscando compreender as suas narrativas. Inserimos a nossa interpretação das entrevistas realizadas com cada um dos curadores gerais, as quais trouxeram contribuições significativas, além de outras evidências coletadas por meio de fontes secundárias. Para cada uma das bienais analisadas, selecionamos 2 (dois) artistas e o apresentamos juntamente com algumas de suas obras presentes na exposição em questão, as quais julgamos representativas dos aspectos curatoriais no contexto da Arte Contemporânea global.

Após a análise individual de cada uma das quatro bienais, realizamos uma síntese comparativa (cruzada) dos casos e a triangulação dos dados para que chegássemos às descobertas do estudo de casos múltiplos e aos resultados finais da pesquisa.

² *Software* utilizado para auxiliar na análise qualitativa de dados.

Nas CONSIDERAÇÕES FINAIS, descrevemos nossas percepções, considerações e *insights* que nortearam a pesquisa e incluímos algumas sugestões para estudos futuros. Os documentos produzidos, assim como os documentos consultados considerados relevantes para a pesquisa foram disponibilizados nos APÊNDICES e nos ANEXOS, respectivamente.

CAPÍTULO 1 – Arte Contemporânea Global

Embora o recorte temporal de nossa análise tenha início em 2012, para compreendermos o contexto da Arte Contemporânea global é preciso retroceder no tempo, situando 1989 como o marco de alguns acontecimentos que motivaram uma nova era para a Arte, como defende Alexander Alberro (2009) (BUSSMANN; MARQUES, 2018).

Em 1989, ocorreram três importantes exposições: "*Magiciens de la Terre*" [Magos da Terra], em Paris (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1989; CONDURO, 2013; FISHER, 2009; LAFUENTE, 2013; WEISS, 2011), "*The Other Story*" [A Outra História], em Londres (ARAEEN, 1989; FISHER, 2009) e "*Tercera Bienal de la Habana*" [Terceira Bienal de Havana], em Cuba (GARDNER; GREEN, 2016; WEISS, 2011), as quais são importantes para compreendermos o contexto da Arte Contemporânea global, pois são marcos das mudanças de narrativas curatoriais que, desde então, vêm sendo apresentadas em exposições de Arte Contemporânea (BELTING, 2007).

Para compreendermos as narrativas da Arte Contemporânea global, é fundamental, primeiramente, entendermos alguns conceitos relacionados com o tema, como: 'globalização' (IANNI, 2008, 2014; ANJOS, 2005), 'arte contemporânea' (AGAMBEN, 2009; CAUQUELIN, 2005) e 'arte local e arte global' (ANJOS, 2005), os quais serão discutidos a seguir.

1.1 CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA GLOBAL

Podemos afirmar que 1989 foi um dos anos mais emblemáticos do século XX. Acontecimentos como o massacre na Praça Tiananmen³, em Pequim, na China, a queda do muro de Berlim⁴, na Alemanha, e a apresentação da primeira proposta do

³ Foram protestos que se iniciaram no dia 18 de abril de 1989, na Praça Tiananmen, em Pequim, na China, com milhares de estudantes manifestando pela liberdade, pela democracia e pelo combate à corrupção. O movimento foi crescendo. Jornalistas também foram se juntando a ele, reivindicando a liberdade de imprensa. O movimento foi cessado por meio de repressão militar, o que custou centenas de vidas e milhares de feridos (BBC, 2019).

⁴ "O muro veio abaixo em parte por causa de um acidente burocrático, mas isso se deu em meio a uma onda de revoluções que deixou o bloco comunista soviético à beira do colapso e ajudou a definir uma

que viria a ser, mais tarde, a *World Wide Web* (www), a *web* que conhecemos e usamos até hoje, pelo britânico Timothy John Berners-Lee, são alguns dos eventos que resultaram em um novo assentamento político e em uma nova economia global com a qual convivemos atualmente (WORLD WIDE WEB FOUNDATION, s.d.; CARVALHO, 2006). O ano de 1989 testemunhou, portanto, uma agitação mundial que, por sua vez, gerou uma nova era para a Arte, como defende Alexander Alberro (2009).

A partir de 1994, a globalização contemporânea, seja em função dos movimentos políticos, econômicos, tecnológicos, sociais e/ou culturais, facilitou o acesso às informações por meio de ferramentas tecnológicas comunicacionais em algumas regiões do mundo. No Brasil⁵, naquele momento, o acesso à *Internet* ainda era em caráter experimental (CARVALHO, 2006), tendo se ampliado ao longo dos anos, num crescimento contínuo (até os dias de hoje), embora desigual, como aponta a União Internacional de Telecomunicações⁶ (UIT). Um acesso maior às tecnologias comunicacionais atuais provocou o questionamento sobre o “conceito internacional da arte”, até então regido pelos cânones europeu e norte-americano.

Abriu-se, assim, a oportunidade de maior visibilidade para novas narrativas, como outras cartografias, outras linguagens, outras etnias, outras culturas, outras temáticas e outras classes sociais, o que possibilitou a muitos artistas, até então ‘invisíveis’, integrarem o contexto da Arte Contemporânea. Paulatinamente, eles passaram a ganhar maior visibilidade, sobretudo pelas exposições em museus ou em outras instituições ou mesmo em bienais de arte que, a partir de 1989, começaram a proliferar em diversos lugares do mundo, fazendo emergir novos discursos e novos conceitos para a Arte Contemporânea. Além disso, o público em potencial cresceu e a questão não era mais onde os artistas viviam, e sim onde e como eles encontravam o seu público. “O processo global na arte ocorreu simultaneamente quando a *World Wide Web* deslanchou” (BUDDENSIEG, s.d., n.p., tradução nossa)⁷. O monopólio

nova ordem mundial. Em 9 de novembro de 1989, cinco dias depois de meio milhão de pessoas reunirem-se em Berlim Oriental em um protesto, o muro que dividia a Alemanha Oriental comunista da Alemanha Ocidental desmoronou” (BBC News Brasil, 2019).

⁵ No Brasil, os provedores de serviços de *Internet* começaram a funcionar em 1996 (CARVALHO, 2006).

⁶ Para mais informações sobre a desigualdade de acesso à *Internet*, verificar o artigo publicado pela ONU News (2019). Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2019/11/1693711>. Acesso em: fev. 2021.

⁷ Texto original: “*The global process in art occurred at the same time as the World Wide Web’s march to victory*” (BUDDENSIEG, s.d., n.p.).

eurocêntrico pareceu desmoronar. As relações e os contextos no mundo da arte puderam então ser repensados.

1.1.1 Exposições no Contexto da Arte Contemporânea Global

Cada uma das exposições mencionadas (*Magiciens de la Terre*, *The Other Story* e *Tercera Bienal de La Habana*) procurou lidar com a questão de como realizar uma visão internacional da arte e em como ela foi criada e compreendida localmente. Enquanto a mostra francesa recordou as aspirações universalistas da Revolução de 1789 e a exposição britânica buscou incluir nas narrativas artísticas nacionais as consequências da migração pós-imperial, o projeto cubano visou a mobilizar as comunidades de arte marginalizadas de dentro e de fora dos Estados Unidos. Cada uma dessas exposições foi impulsionada por uma narrativa histórica específica do seu contexto nacional e, no entanto, todas as três coincidiram com o momento em que o curso dos acontecimentos globais estava trazendo consequências irreversíveis. Assim, cada qual a seu modo abordou “o novo” que estava emergindo e, ao mesmo tempo, abriu um território que, desde então, vem sendo ocupado por muitos novos encontros artísticos internacionais (WEISS, 2011). Para compreendermos o porquê de elas terem proporcionado mudanças nas curadorias e em seus discursos, cada uma delas será analisada individualmente, a seguir, no contexto da Arte Contemporânea global, como já mencionado.

1.1.1.1 "*Magiciens de la Terre*" – Paris, 1989

A exposição "*Magiciens de la Terre*" ocorreu de 18 de maio a 14 de agosto de 1989 (Figura 1), no Centre Georges Pompidou e no Grande Halle de la Villette, em Paris, sob a curadoria de Jean-Hubert Martin (França, 1944), historiador, conservador do patrimônio e curador de arte (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1989). Segundo Rachel Weiss (2011, p. 14), "*Magiciens de la Terre*" "reivindicou ser a primeira exposição mundial de arte contemporânea"; daí derivam discussões e críticas sobre a política de representação dos "outros" (os não ocidentais) por instituições e curadores ocidentais.

"*Magiciens de la Terre*" apresentou 100 (cem) artistas contemporâneos, provenientes de 50 (cinquenta) países ocidentais e de 50 (cinquenta) países não ocidentais. "Todos os trabalhos foram selecionados nos mesmos critérios, dependendo, dentre outras coisas, da ancoragem no espaço e no tempo" (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1989). Dentre os cem artistas participantes da exposição, "três eram brasileiros: Cildo Meireles (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1948), Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Salvador, BA, Brasil, 1917-2013), conhecido como Mestre Didi, e Ronaldo Rego (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1935)" (CONDURO, 2013, p. 227).

Podemos afirmar que esta exposição tornou-se um marco na "História da Arte global" porque anunciou uma nova abordagem ao mostrar aos países do Ocidente que a Arte Contemporânea existia (e existe) fora de seus limites geográficos (BUSSMANN, 2018).

[...] o contexto da arte contemporânea [...] tem lidado com práticas culturais e objetos associados que, em princípio, não pertencem a eles – por causa de sua geografia, mas mais importante, porque essas práticas e objetos ocupam uma posição diferente e desempenham um papel diferente nos contextos culturais e socioeconômicos nos quais se originam (LAFUENTE, 2013, p. 9).

A narrativa desta história poderia começar em meados do século XVI com os "zoológicos humanos" [...] de povos africanos, sul-americanos ou asiáticos, e continuar com as apresentações coloniais nas "Exposições Mundiais" nos séculos XIX e XX, a criação do Musée de l'Homme em Paris em 1937 e os projetos "etnográficos" do MoMA ao longo da primeira metade do século XX. Mas não foi até meados da década de 1980 que a prática cultural que não se originou no Ocidente foi abordada direta e explicitamente por várias iniciativas, gerando

polêmicas e mudanças nas práticas artísticas, curatoriais e colecionadoras, as quais transformaram o contexto da produção de arte contemporânea (LAFUENTE, 2013, p. 10).

Figura 1 – Capa do catálogo da exposição *Magiciens de la Terre*, 1989



Fonte: Archives Centre Georges Pompidou.

A exposição "*Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*" [Primitivismo' na Arte do Século XX: Afinidade entre o Tribal e o Moderno], que ocorreu no MoMA em 1984-1985, reavivou a perspectiva da 'descoberta' da produção cultural não ocidental pela arte ocidental, exibindo máscaras, totens e outros objetos culturais da África, da América do Sul e da Polinésia em justaposição com obras de arte ocidental moderna e contemporânea. Pela noção de afinidade, identificava a arte "primitiva" e a moderna e propunha uma concepção 'universalista' da criação artística a partir de uma perspectiva moderna ocidental. Isso propiciou a discussão sobre questões de representatividade cultural e uma crítica à atitude colonial eurocêntrica (LAFUENTE, 2013). Em resposta, a exposição *Magiciens de la Terre* tentou apresentar a arte ocidental e a não ocidental a partir de um legado em pé de 'igualdade', questionado, porque permitiu "ao sistema da arte contemporânea colonizar, comercial e intelectualmente, novas áreas antes fora dos limites" (LAFUENTE, 2013, p. 11).

Simultaneamente, tanto no Ocidente quanto no não-Ocidente, surgiu uma contestação em relação à História Ocidental da Arte, não somente pelos acontecimentos em relação à Arte Contemporânea, mas também pelo resultado advindo também de aspectos econômicos, culturais e políticos daquele momento (LAFUENTE, 2013). "As exposições, depois de 1989, começaram a ser organizadas não apenas pelo ocidente, mas por aqueles que estavam fora dele, em um cenário além do seu território 'inédito'" (LAFUENTE, 2013, p. 12).

Devido às urgências políticas na motivação dessas exposições pelo discurso de identidade, outro aspecto importante foi relegado: a Museografia, ou seja, as relações entre objetos, ideias e estruturas na forma ou na construção da exibição. "A exposição, e os princípios que regem a sua articulação, propõem um discurso que às vezes está em desacordo com a discussão que rodeia a exposição" (LAFUENTE, 2013, p. 12).

Como "Benoît de L'Estoile (2007, p. 12-13) aponta, a História da Museografia pode ser lida como a história de dois modelos de museu: o museu do 'eu' e o museu do 'outro'" (LAFUENTE, 2013, p. 9). O museu do 'eu' responde: "Quem somos nós?", abordando a comunidade e o visitante de fora do que ele representa; o museu do 'outro' remove a 'origem' dos representados, resultando numa perda da construção de

sua identidade cultural e política. Se pensarmos nessa estrutura, aplicada à história das exposições contemporâneas, ela fornece uma narrativa histórica em termos de luta pelas identidades nacionais (LAFUENTE, 2013).

Pensando apenas na exibição e deixando para segundo plano a identidade, a apresentação e o modo que a expografia desempenha o movimento de inclusão e de exclusão, verificamos uma história 'parcial' na luta pela identidade cultural e geográfica: "uma mudança histórica em direção à inclusão do artista ou do produtor cultural em vez de sua inclusão como um sujeito representado (o 'indígena' ou o 'primitivo' criador), ou a inclusão dos objetos pelos quais ele ou ela é responsável" (LAFUENTE, 2013, p. 13). O fato de a inclusão deste ou daquele artista não ser um ato de representação não significa que não houve representação. Ela ocorreu, sob a alegação de ser a 'primeira' exposição mundial' e sua insistência em uma igualdade matemática (50 artistas ocidentais e 50 artistas não ocidentais, como mencionado anteriormente), mas como uma representação geral e abstrata, que abandonou nações e regiões e considerações políticas reais. Ela atribuiu a cada artista uma localização singular no mundo, um ponto em um mapa ilustrado (LAFUENTE, 2013).

A adoção de 'magos' em vez de 'artistas' propunha uma alternativa aos quadros controversos de praticantes de fora. Estes tinham sido, até eles, seus 'artistas' trabalhando com um cânone moderno colonial exportado, ou 'artesãos' trabalhando fora desse cânone, frequentemente sujeitos sem nome ou rosto, dissolvidos na expressão coletiva de uma tribo, uma região, um país ou um continente (LAFUENTE, 2013, p. 14).

"*Magiciens de la Terre*' é também uma exposição de objetos silenciosos" (LAFUENTE, 2013, p. 17). Destacou alguns artistas e os apresentou exclusivamente em relação a outros, sem, a princípio, nenhuma conexão, seguindo uma noção "antropológica de 'autenticidade' pré-moderna cultural na qual o empréstimo estético intercultural pelos não europeus foi percebido como 'contaminação' ilegítima" (FISHER, 2009, p. 1).

1.1.1.2 *"The Other Story"* – Londres, 1989

A exposição "*The Other Story*" ocorreu na Hayward Gallery, em Londres, de 29 de novembro de 1989 a 4 de fevereiro de 1990, sob a curadoria do artista paquistanês Rasheed Araeen (CARACHI, 1935) (Figura 2). Foi a primeira exposição retrospectiva do modernismo britânico que mesclou a arte africana, a caribenha e a asiática. Foi recebida ao mesmo tempo com escárnio e aclamação. Na verdade, "*The Other Story*" começou efetivamente a partir das primeiras décadas do pós-guerra, com o recrutamento de povos africanos, asiáticos e caribenhos para ajudarem na reconstrução da Grã-Bretanha (FISHER, 2009).

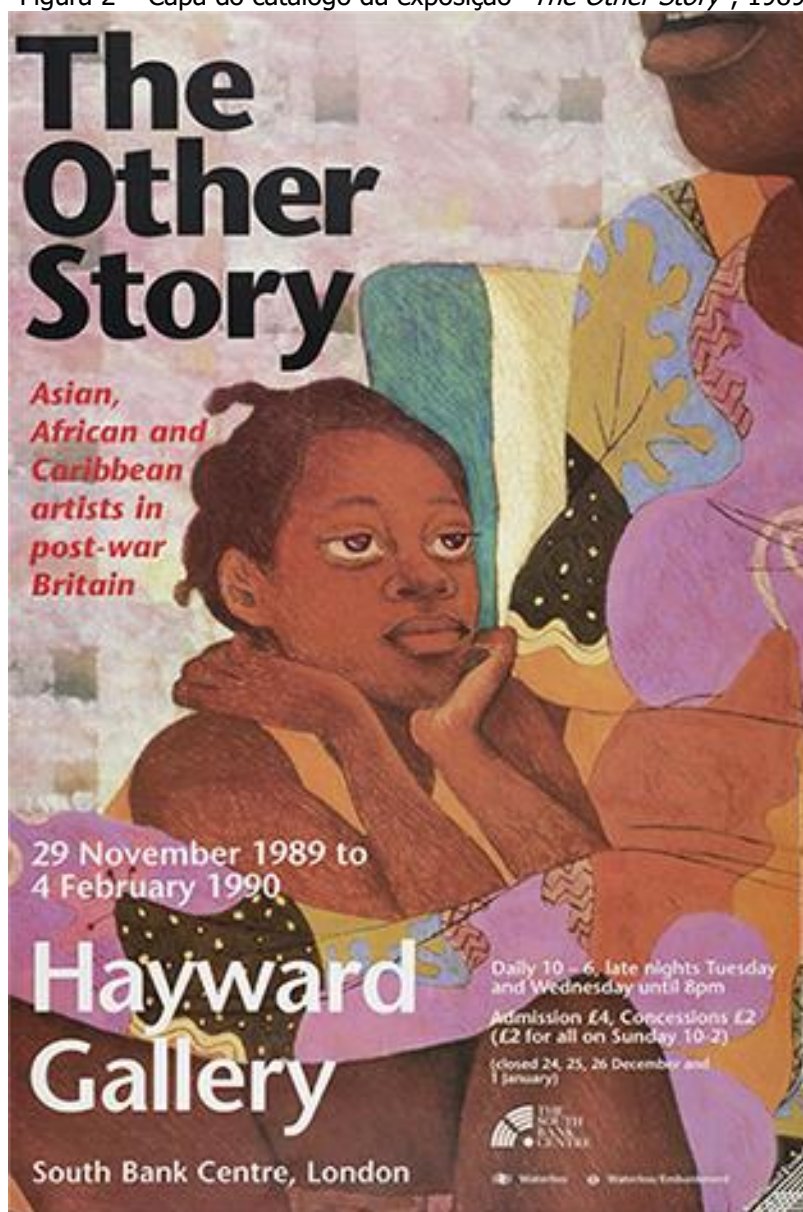
'The Other Story', com curadoria do artista Rasheed Araeen, procurou demonstrar e legitimar a história suprimida de uma estética modernista entre os artistas visuais britânicos de ascendência africana, caribenha e asiática. [...] o texto do catálogo de Araeen não deixa dúvidas de que a ausência de artistas negros e asiáticos da história do modernismo britânico e do patrimônio nacional só poderia ser atribuída à discriminação racista (FISHER, 2009, p. 1).

Fisher acreditava que Araeen deveria ter sido creditado por chamar a atenção persistentemente para a necessidade da pesquisa histórica britânica negra e asiática em uma época em que, por um lado, os artistas estavam sendo categorizados por etnias ou por preocupações sociopolíticas e, por outro, pelo financiamento público para as chamadas 'artes de minorias étnicas', o que significava 'projetos folclóricos' ou 'artísticos comunitários' (FISHER, 2009).

Dentre os 24 (vinte e quatro) artistas selecionados para esta exposição, apenas 4 (quatro) eram mulheres, o que foi um dos motivos de críticas. Os critérios de seleção de artistas utilizados por Araeen foram: a relação deles com o modernismo nas artes visuais e sua etnia (africana, caribenha e asiática) e, ainda, a exigência que residissem no Reino Unido há pelo menos dez anos. Segundo Fisher (2009, p. 2):

[...] argumento fundamental é de que os modernistas africanos, asiáticos e caribenhos apresentaram um desafio insustentável ao sistema universalista eurocêntrico de valores, ao qual, [...], apenas o artista branco (masculino) poderia reivindicar uma genealogia legítima.

Figura 2 – Capa do catálogo da exposição “*The Other Story*”, 1989



Fonte: Hayward Gallery, Londres, Reino Unido.

Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/_/CgFPh1WnEiknGw. Acesso em: 7 jun. 2018.

Esse ‘universalismo’ que Fisher (2009) relatou foi definido pelo excluído. No início da década de 1980, o modernismo ainda era definido como uma inovação europeia. Eram reconhecidas apenas algumas ‘afinidades estilísticas’ com outras culturas (FISHER, 2009, p. 2): “outras culturas ou povos [foram removidos] da dinâmica da continuidade histórica” e na sua subordinação e desvalorização da diferença cultural aos seus próprios termos privilegiados de referência.

O dilema de Araeen era que a demanda por inclusão em qualquer *habitus* (BOURDIEU, 1993) era inscrita com códigos amplamente inconscientes, como uma

faca de dois gumes. Para Derrida (2000), a inclusão implicava na aceitação da autoridade do 'anfitrião' e na submissão aos termos que possibilitassem a inclusão. No catálogo da exposição "*The Other Story*", Fisher (2009) afirma que Araeen assinalou ocasiões (tanto anteriores quanto posteriores à realização da mesma) em que os críticos de arte, movidos por pressupostos culturais estereotipados, contextualizaram o trabalho dos artistas pelas suas etnias e não por critérios do modernismo (apesar de eurocêntrico).

Fisher (2009) questiona "*The Other Story*" e suas consequências, expondo a "diversidade cultural" institucionalizada com respeito à circulação de artistas contemporâneos negros e asiáticos. Mas, questiona-se se o mesmo não acontecia com as coleções nacionais e nos níveis mais elevados de administração artística.

Em suma, "*The Other Story*" foi muito significativa pela tentativa de envolvimento com o passado colonial e pós-colonial da Grã-Bretanha no que diz respeito ao racismo, à desigualdade e à ignorância em relação a outras culturas (ARAEEN, 1989).

1.1.1.3 "*Tercera Bienal de la Habana*" – Cuba, 1989

A *Bienal de La Habana* foi um projeto do governo com a intenção de garantir um novo significado geopolítico para Cuba, para a América Latina e para o 'Bloco Oriental'. Em consonância com esses objetivos, a *Bienal de La Habana* foi organizada primeiramente como um fórum de arte para artistas do "Terceiro Mundo" (BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013).

Quando foi fundada, em 1984, a *Bienal de la Habana* iniciou uma espécie de pesquisa de arte da América Latina e do Caribe, mas, em 1986 e novamente em 1989, sua missão foi ampliada para incluir artistas de outros lugares, como os da África, os do Oriente Médio e os da Ásia. Para Gerardo Mosquera (Havana, Cuba, 1945), um dos curadores líderes dessa Bienal, as reformas criaram um intercâmbio artístico internacional entre culturas que não estavam alinhadas com o "Primeiro ou o Segundo Mundo" (GARDNER; GREEN, 2016).

A "*Tercera Bienal de la Habana*", de 1989 (Figura 3), foi o auge e atingiu o reconhecimento internacional. Sob a curadoria de Gerardo Mosquera e a temática

Tradición y Contemporaneidad (Tradição e Contemporaneidade), esta edição foi considerada a mais importante, sobretudo por ter sido inaugurada em 1 de novembro de 1989, apenas alguns meses depois da exposição "*Magiciens de la Terre*", coincidindo, inclusive, com a queda do muro de Berlim (WEISS, 2011, p. 14).

A "*Tercera Bienal de la Habana*" apresentou importantes inovações: aderiu à ideia de exibir por segmentação nacional, segundo o molde estabelecido pela Bienal de Veneza (1895), e trouxe uma abordagem temática ampla, reafirmando a prática de atribuição de prêmios para exposições individuais ou nacionais. Além disso, integrou uma grande conferência internacional na estrutura da Bienal, aspecto decisivo na concepção das bienais como ambientes discursivos. As obras de arte fazem parte de um projeto de pesquisa e de produção de conhecimento (WEISS, 2011).

A Terceira Bienal de Havana foi uma das primeiras exposições de arte contemporânea a aspirar um alcance global, tanto em termos de conteúdo como de impacto, e foi a primeira a fazê-lo de fora do sistema de arte europeu. "Era ampla, heterodoxa e turbulenta, composta de shows, discussões, espaços sociais e encontros planejados." A sua grande exposição central contava com dezenas de monitores e eventos menores, os quais os curadores chamavam de núcleos, organizados por temáticas que abordam aspectos distintos da produção cultural contemporânea nas regiões focais da Bienal na América Latina, África, Ásia e Oriente Médio (WEISS, 2011, p. 14).

Figura 3 – Capa do catálogo da "Tercera Bienal de la Habana", 1989



Fonte: MOURA, 2018. Disponível em:
<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/displacements-in-exhibitions-discourses/>.
Acesso em: 10 jun. 2018.

A “*Tercera Bienal de la Habana*” apresentou uma matriz variada. As obras foram produzidas não apenas por artistas, mas também por criadores de bonecos, admiradores de Simón Bolívar, e por crianças que inventaram seus próprios brinquedos. Também foi organizada uma conferência que contribuiu com teorias culturais e debates. Ao contrário de uma bienal mais tradicional, o evento de Havana não foi posicionado como uma vitrine em torno da qual giravam outras atividades, mas consistiu em atividades com estruturas discursivas e com alto grau de acesso e de participação do público. Aliás, estas foram as características mais marcantes da *Tercera Bienal de La Habana* (WEISS, 2011).

Portanto, apesar de as *Bienais de La Habana* não terem sido as primeiras a promoverem inovações, segundo Gardner e Green (2016), conseguiram, ao contrário das Bienais de Sidney e de São Paulo, não representar e nem serem embaixadoras nem das vanguardas da Europa e nem das da América do Norte.

1.1.2 Arte Entre o Global e/ou Local

Belting (2003, 2012, 2013) apresenta as narrativas da Arte Contemporânea Global e nos ajuda a compreender como a globalização influenciou a transição de paradigmas que trouxeram consequências para seus discursos.

Quando certas situações críticas ocorrem, as características da sociedade mundial que “explicitam-se relações, processos e estruturas” até então “pouco visíveis ou mesmo insuspeitos” (IANNI, 2014, p. 11) podem ser reveladas.

Sob vários aspectos, a globalização confere novos significados a indivíduos da sociedade, modos de vida e formas de cultura, etnia e minoria, reforma e revolução, tirania e democracia. Permite pensar o presente, rebuscar o passado e imaginar o futuro. Tudo pode ganhar outra luz, quando visto sob a perspectiva aberta da globalização (IANNI, 2014, p. 7).

Períodos de grandes transformações sociais acentuam “desencontros entre o contemporâneo e o não contemporâneo”. Na globalização contemporânea, os horizontes produzidos apresentaram metáforas que dialogaram entre si e foram “múltiplas, plurais, polifônicas. Uma desafia [desafiava] e enriquece [enriquecia] a outra, conferindo novos significados a todas”. Foi a partir dessa realidade complexa e

caótica, que novos sentidos foram descobertos ao serem desvendados os que estavam até então invisíveis aos nossos olhos. Ao compreendermos estas novas questões, precisamos expressar as nossas inquietações “sobre o presente e ilusões sobre o futuro, assim como a nostalgia pode ser a imaginação do passado” (IANNI, 2008, p. 24-25).

Desde 1980, partindo dos mais diversos campos disciplinares, foram muitas as tentativas para definir o que é globalização e as transformações e implicações econômicas, políticas e culturais dela decorrentes no mundo contemporâneo. Destacaram-se, dentre elas: a transnacionalização⁸ da produção de mercadorias, a constituição de mercados financeiros, os deslocamentos populacionais, a revolução das tecnologias de transmissão de dados por meios eletrônicos e a constituição e polarização da *Internet* na década de 1990, as quais indicaram a necessidade de mudança nos critérios que conduziam as políticas e as estratégias nacionais e locais, além de terem provocado **“o repensar sobre a noção de pertencimento na dinâmica de um mundo globalizado”** (ANJOS, 2005, p. 9, grifo nosso).

Anjos (2005, p. 11-12) reforça a centralidade que o termo globalização adquiriu, “ênfatizando apenas os efeitos desarticuladores da globalização em relação às culturas locais”. Ele sugere o uso de termos que claramente expressem as relações assimétricas de poder como “periferia e centro”.

Por meio da intensificação do fluxo mundial de bens simbólicos, “a globalização assume um carácter desmistificador e crítico” (ANJOS, 2005, p. 13-14), provocando respostas e posicionamentos locais às suas tendências homogeneizantes, induzindo ao reconhecimento ampliado das suas construções identitárias.

Ainda que os espaços de vida permaneçam fixos, os locais vividos, nos quais se articulam e se criam os produtos culturais que registram a individualidade de grupos, sofrem um processo de permanente

⁸ “Uma transição de um antigo discurso estabilizado em torno do “internacionalismo” e da “imagem do mundo” para um conjunto de práticas mescladas e discursos prefixados por “trans” (translacional, transacional, transnacional, transcultural), que tiveram o efeito de anunciar o global como uma categoria recentemente insistente. “Global” mudou de adjetivo para substantivo no final da década de 1980, e “transnacional” substituiu cada vez mais “internacional”” (JONES, 2016, p. 152, tradução nossa).
 Texto original: “A transition from a former discourse stabilized around “internationalism” and the “world picture” to set of multiplied practices and discourses prefixed by “trans” (translational, transactional, transnational, transcultural), which have had the effect of announcing the global as a newly insistent category. “Global” shifted from an adjective to a noun by the end of the 1980’s, and “transnational” increasingly replaced “international”” (JONES, 2016, p. 152).

desterritorialização e estranhamento, de desmanche da geografia e da distensão temporal específicas em que se fundam e se afirmam sistemas de representação (ANJOS, 2005, p. 13-14).

A ideia de culturas locais deixa de se referir apenas a "circunscrições espaciais definidas e finitas" (ANJOS, 2005, p. 14). O que diferencia uma cultura local de outras não é "o afastamento ou a origem", mas a forma como uma "comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão" e estabelece relações com o outro, levando a noção de identidade cultural a se mover do "territorializado" para o "campo aberto" em uma constante "(re)invenção". Neste sentido, a cultura global, difundida a partir de regiões hegemônicas, implica na definição das culturas locais, trazendo "consequentes e contínuas respostas" dos países periféricos a esse movimento de difusão agressiva e ao entendimento de que a cultura global deve incluir as recriações locais (intencionais ou não) ao circuito mundial de informações. Portanto, "global e local são termos relacionais - assim como o são centro e periferia -, e não descrições de territórios físicos isolados" (ANJOS, 2005, p. 15).

A contemporaneidade possui uma singular relação com o próprio tempo, no mesmo momento em que se adere a ele e também dele se distancia para poder ser observada. "Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem-se perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Agamben (2009, p. 62-63) propõe uma segunda definição da contemporaneidade: "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros". Contemporâneo é aquele que "sabe ver essa obscuridade". Mas, surge então a pergunta: o que significa este "ver as trevas", "perceber o escuro?" (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Desta maneira, pode-se considerar contemporâneo aquele que não se deixa cegar pelas luzes do 'seu' século, mas aquele que nelas consegue entrever a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.

Outra questão importante levantada por Agamben (2009, p. 71) é que "o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos". O

contemporâneo, quando percebe uma falha, ou um ponto de ruptura no seu tempo, “faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71). O passado faz-se necessário para compreender o presente, considerando-se que ambos estão conectados.

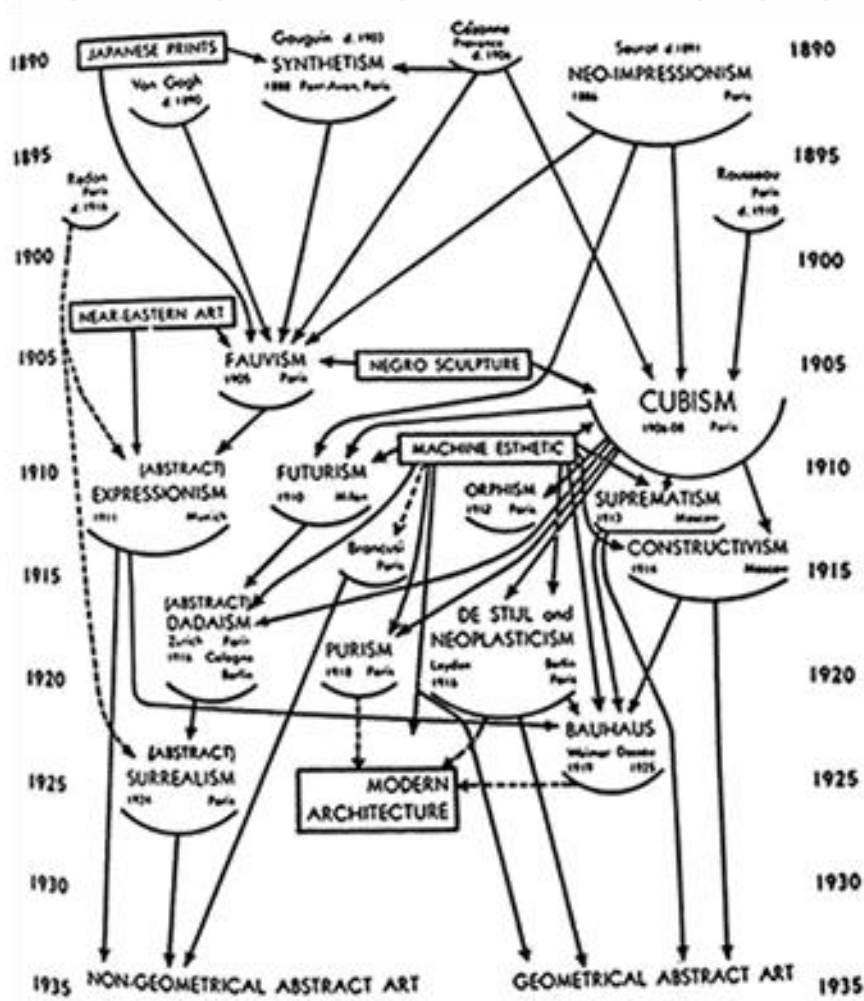
Atualmente, no domínio da Arte, seria muito mais uma mistura de diversos elementos. “Os valores da arte moderna e os da arte que nós denominamos por contemporânea, inter-relacionam-se sem estarem em conflito aberto, agora lado a lado, constituem dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação” (CAUQUELIN, 2005, p. 127). Portanto, dependendo dos contextos de cada tempo e/ou de cada lugar, as narrativas da arte podem adquirir outros sentidos e significados.

1.2 NARRATIVAS DA ARTE GLOBAL

A História da Arte foi por muito tempo uma narrativa sobre a arte europeia, apesar das reivindicações de identidade nacional ou local de outras regiões do mundo, provocando, atualmente, certas contradições por parte de todos aqueles que não se consideram mais representados unicamente por ela. Esse protesto surgiu primeiramente por parte dos Estados Unidos. Há muito tempo, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) passou a dividir suas salas de exposições igualmente entre a arte europeia, antes de 1945, e a arte norte-americana do pós-guerra. Há mais tempo ainda, em 1936, Alfred H. Barr Jr. representou a História da Arte Moderna de 1890 a 1935 de forma didática e quase missionária por meio do Diagrama da Evolução da Modernidade Europeia (Figura 4) (BELTING, 2003), o qual pode ser usado tanto para descrever a História da Arte como um lugar de identidade, quanto para nos ajudar a entender alguns dos problemas da atual Arte Global que não se ajusta a esse quadro.

A História da Arte como discurso foi criada, originalmente, para uma cultura em particular, como uma história em comum. Em contraste, as 'minorias'⁹ que emergiram em determinadas sociedades sentem que não estão representadas nesse quadro por não compartilharem a mesma narrativa na sua história. Como consequência, surge agora uma "correção política", quase um grito de guerra dessas 'minorias' não incluídas no Diagrama da Evolução da Modernidade Europeia de Barr Jr. (1936) (BELTING, 2003, 2012).

Figura 4 – Diagrama da Evolução da Modernidade Europeia (1936)



Fonte: Barr Jr. (1936)¹⁰ apud BELTING, 2003, p. 63).

⁹ O conceito de 'minorias' aqui citado está descrito com o mesmo sentido na introdução do livro de Young (2003, p. 1, tradução nossa): "[...] ser minoritário, viver como pessoa que está sempre à margem, ser aquele que nunca se qualifica como norma, aquele que não está autorizado a falar". Texto original: "[...] to be from a minority, to live as the person who is always in the margins, to be the person who never qualifies as the norm, the person who is not authorized to speak" (YOUNG, 2003, p. 1).

¹⁰ BARR JR., A. **Cubism and Abstract Art in the Museum of Modern Art**. [exhibition catalog]. New York: 1936.

Segundo Hans Belting (2003), não só a arte norte-americana, antes de 1945, foi reescrita, mas também a arte minoritária e especialmente a arte feminina que veio muito à frente com novas questões a serem tratadas. A parte 'negligenciada' da história acusa a historiografia oficial de ter sido simplesmente 'inventada' e agora reivindica uma 'revisão' dessa história. "A disputa sobre a 'verdadeira' história da arte se desenrola em exposições onde os visitantes esperam 'descobrir' coisas que não podem encontrar na história escrita" (BELTING, 2003, p. 64).

Mesmo a denominada 'Arte Global', que deveria representar todos os continentes do mundo, reivindica seus direitos que, por mais legítimos que possam ser, contribuem para uma desintegração da História da Arte da maneira como a 'conhecemos'. Mas, a História da Arte como a que foi desenvolvida pelo modelo europeu não é uma narrativa neutra e generalizada, que poderia facilmente ser aplicada a outras culturas que não viveram essas mesmas narrativas, muito pelo contrário, desenvolveu-se dentro de uma tradição particular de pensamento com a tarefa de lembrar a cultura como um lugar de identidade. A Europa, por exemplo, passou do mundo antigo para a modernidade, formando um espaço cultural no qual a arte continuamente recuou sobre seus próprios modelos. A Europa foi também o lugar onde ocorreu um ciclo histórico de forma especial que moldou as narrativas pelas quais a história é contada (BELTING, 2003).

Belting (2003, p. 64, tradução nossa¹¹) afirma que: "[...] a história da arte, como um discurso dado, precisa de mudanças estruturais quando estendida para outras culturas e não pode simplesmente ser exportada como é para outras partes do mundo". Boris Groys (2014), no discurso sobre o 'arquivo cultural'¹², distingue que na

¹¹ Texto original: "[...] *art history, as a given discourse, needs structural changes when extended to other cultures and cannot simply be exported such as it is to other parts of the world*" (BELTING, 2003, p. 64).

¹² "Toda tradição cultural tem, naturalmente, seu próprio sistema de memória e de conservação, assim como seu próprio princípio de seleção. Além disso, nenhuma cultura é homogênea em si mesma: cada cultura consiste em várias subculturas, cada qual com seus próprios sistemas de prioridades de conservação e princípios de seleção. Portanto, toda hierarquia cultural é relativa" (GROYS, 2014, p. 63, tradução nossa).

Texto original: "*Every cultural tradition has, of course, its own system of memory and conservation, as well as its own principle of selection. Furthermore, no culture is homogeneous in and of itself: each culture consists of various subcultures, each with its own priorities system of conversation, and principles of selection. Hence every cultural hierarchy is relative*" (GROYS, 2014, p. 63).

'esfera profana'¹³ todas as inovações surgem fora ou em contradição com esse 'arquivo'. De acordo com Groys (2014), inovações ganham significância quando se tornam parte da 'memória cultural', que é garantida pela sociedade. A crítica cultural parte de grupos que sentiam falta de sua representação cultural nos 'arquivos culturais' pré-estabelecidos.

Portanto, a imagem da História da Arte a que Belting (1987, 2003, 2007, 2012) se refere é precisamente a desse 'arquivo cultural', no qual os eventos ocorridos na arte, organizados de acordo com a sua importância, formam elementos dessa construção que denominamos História da Arte. É importante observar que a estrutura dentro da qual a cultura torna-se uma memória significativa não é tão sólida e imutável quanto o diagrama de Alfred Barr Jr. (Figura 4) (BELTING, 2003, 2012).

[...] aquela chamada arte mundial oferece uma compensação folclórica, que não se espera que concorra seriamente com o modelo ocidental e que apresenta a cultura do 'terceiro mundo' apenas nas condições de uma 'reserva' exótica (BELTING, 2003, p. 65, tradução nossa¹⁴).

A 'arte mundial'¹⁵ é a arte 'dos outros', livre de barreiras linguísticas e eleita símbolo de uma nova unidade mundial, embora apenas forneça ingredientes de uma nova cultura midiática, novamente controlada pelo Ocidente. Esse modelo precisaria

¹³ "O reino profano é extremamente heterogêneo, uma vez que é composto por uma grande variedade de formas costumeiras de utilizá-los. As coisas no reino profano não são deliberadamente conservadas; a menos que sejam salvas da destruição por acaso, elas acabam por desaparecer. Elas não são, de forma alguma, reconhecidas como importantes, representativas, valiosas e dignas de serem mantidas pelas instituições, que fazem com que os valores culturais sejam colecionados e preservados" (GROYS, 2014, p. 64, tradução nossa).

Texto original: "*The profane realm is extremely heterogeneous, since it is made up of a great variety of things and a great variety of customary ways of utilizing them. Things in the profane realm are not deliberately conservates; unless they are saved from destruction by chance, they eventually disappear. They are not, at any rate, recognized as important, representative, valuable, and worth keeping by the institutions which see to it that cultural values are collected and preserved*" (GROYS, 2014, p. 64).

¹⁴ Texto original: "*that so-called world art offers a folkloristic compensation, which is not expected to seriously compete with the Western model, and which presents 'third world' culture only under the conditions of an exotic 'reserve'*" (BELTING, 2003, p. 65).

¹⁵ "A arte mundial incluía arte de várias proveniências enquanto, ao mesmo tempo, as excluía da arte ocidental dominante - uma distinção colonial entre museus de arte e museus etnográficos. A arte mundial é oficialmente codificada nas leis internacionais para a proteção do patrimônio cultural e monumentos" (BELTING, 2013, p. 178, tradução nossa).

Texto original: "*World art included art of every possible provenance while at the same time excluding it from Western mainstream art – a colonial distinction between art museums and ethnographic museums. World art is officially codified in international laws for the protection of cultural heritage and monuments*" (BELTING, 2013, p. 178).

ser fundamentado em uma história comum a todos, que não existe e nem pode existir (BELTING, 2003).

Na verdade, a chamada 'arte mundial' tem sido coletada fisicamente pelo Ocidente há muito tempo. "[...] foi inicialmente cunhada como uma noção colonial que estava em uso para colecionar a arte dos 'outros' como um tipo exótico de arte, [...] encontrada em diferentes museus onde antropólogos e críticos de arte não admitiam isso"¹⁶ (BELTING et al., 2013, p. 178), parecendo assim fazer parte da cultura ocidental, enquanto as culturas nativas pareciam não ter um discurso próprio. Porém, além do mundo ocidental, o interesse pela própria cultura tem um propósito diferente, visto que os nativos desses lugares têm a impressão de que foram roubados pela Civilização Ocidental, quando eles 'involuntariamente' entregaram seu próprio patrimônio artístico (BELTING, 2003).

A 'Arte Global' não tinha recebido atenção até o final da década de 1980. Por definição, "Arte Global é contemporânea e em espírito pós-colonial; assim, é orientada pela intenção de substituir o esquema de centro e periferia de uma modernidade hegemônica, e reivindicar a libertação do privilégio da história" (BELTING, 2013, p. 178, tradução nossa¹⁷). "A arte global pertence a todos e a ninguém. Ela não cria identidades dentro de uma cultura com tradições comuns, é ou foi confundida com 'arte exótica' ou 'primitiva'" (BELTING, 2003, p. 66, tradução nossa¹⁸). Uma arte "primitiva" tornou-se foco no início da Arte Moderna, por ser "diferente" e "exótica" e não vista de igual para igual (BELTING, 2003, p. 66). Os clichês etnográficos bloquearam a nossa visão (GEERTZ, 2004) e a falta de cronologia, característica dessa arte, contribuiu para desacreditar nas tentativas de escrevê-la ou de documentá-la (BELTING, 2003).

Desde que a pesquisa arqueológica começou a fazer progressos, o "continente negro" reclama seu direito a uma História da Arte Africana. A História da Arte é,

¹⁶ Texto original: "*was initially coined as a colonial notion that was in use for collecting the art of 'the others' as a different kind of art, an art that was also found in different museums where anthropologists and nor art critics had to say-so*" (BELTING, 2013, p. 178).

¹⁷ Texto original: "*global art is contemporary and in spirit postcolonial; thus, it is guided by the intention to replace the center and periphery scheme of a hegemonic modernity, and also claims freedom from the privilege of history*" (BELTING, 2013, p. 178).

¹⁸ Texto original: "*Global art, which belongs to everyone and to no one, does not create identities of the kind that arises within a culture with common traditions but still suffers from confusion with exotic or primitive art*" (BELTING, 2003, p. 66).

portanto, um discurso limitado, para uma ideia limitada de Arte. Outro exemplo é o caso da Arte na Pré-história, no início da Humanidade. A cultura ocidental resistiu muito em integrá-la à História da Arte (BELTING, 2003, 2012).

Existe ainda outra questão: algumas culturas produzem arte sem a intenção de 'ser' arte, mas, a partir de propósitos religiosos ou de rituais sociais. Por essa razão, em muitos casos, não foram considerados pela sociedade ocidental como objetos de arte. Esta questão se tornou um embaraço por todas as tentativas de expor a 'arte mundial' e de evitar o tema da arte em tais ocasiões.

Assim, a principal exposição realizada em Paris, em 1989, revelou o esforço de seu curador, Jean-Hubert Martin, para reabrir o fenômeno contemporâneo da 'arte mundial'. "*Magiciens de la Terre*" evitou a 'arte mundo', cuja ideia, no entanto, foi a melhor razão para exibir esses '*magiciens*' no Centre Georges Pompidou, local onde artistas e artesãos compartilhavam a contemporaneidade de seus visitantes. Segundo Belting (2003, 2012), não houve intenção de desacreditar dessa tentativa precoce de lidar com a nova convivência entre artistas ocidentais e não ocidentais, que não compartilhavam de um conceito comum sobre arte, mas, essas tentativas revelaram conflitos que emergiram de cada lado da barreira que dividia os territórios ocupados pela História da Arte tradicional e o modo de pensar os 'demais'.

Os críticos questionaram o quê o trabalho do minimalista Richard Long (Reino Unido, 1945), intitulado "*Red Earth Circle*" [Círculo da Terra Vermelha], 1989, tinha em comum com um item ritualista do grupo de aborígenes australianos Yuendumu, posicionado ao seu lado na exposição (Figura 5). Esta contradição foi ainda mais obscurecida pela prática da rotulagem de todas as exposições com o nome do artista e com a data do trabalho, como se esses dados – tão normais e necessários na cena artística ocidental – fossem relevantes para muitos dos trabalhos da 'arte mundo' não-ocidental. No caso dos aborígenes, não só a suposta analogia, mas também o contraste atraíram os visitantes para uma armadilha: os aborígenes produzem para o mercado de arte ocidental, que aprecia a 'Arte Aborígene', atribuindo um alto valor à suas produções artísticas (BELTING, 2003, 2012). Esta contradição entre o tradicional e o contemporâneo da 'Arte Aborígene' foi discutida por Tony Fry e Anne-Marie Willis (1989¹⁹ apud BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013, p. 124).

¹⁹ FRY, T.; WILLIS, A.M. Aboriginal art: symptom or success? In: ART IN AMERICA, n. 77, July 1989.

A 'arte mundial' envolve-se cada vez mais com o argumento transcultural quando os artistas não ocidentais expressam-se nas mídias e por meio de tecnologias ocidentais em continuidade com suas tradições nativas, ao mesmo tempo em que mantêm um diálogo crítico com a cultura ocidental. Heartney (1989), em relação à questão da arte na América na exposição de Paris, observa que, graças à sua tendência pré-estabelecida, o tema do 'outro', como foi apresentado solenemente nesse contexto, está em processo de ser recebido "no panteão dos mitos dominantes da arte do século XX" (BELTING, 2003, p. 127).

Figura 5 – Pinturas tradicionais do grupo Yuendumu e, ao fundo, Richard Long, "Red Earth Circle" [Círculo da Terra Vermelha], 1989, Grande Halle, Parc de la Villette, Paris



© Centre Pompidou

Fonte: Bibliothèque Kandinsky.

Disponível em: <https://www.contemporaryand.com/magazines/magiciens-de-la-terre>. Acesso em: 8 jun. 2021.

A aliança da arte não ocidental com a cultura da mídia ocidental criou um local de encontro para artistas de culturas diferentes, os quais usam a tecnologia de redes para produzir trabalhos sem referência a lugares ou ao tempo, para participarem de eventos artísticos em conjunto, em todos os lugares e a qualquer momento. Seu

protagonista é o coreano Nam June Paik (Coréia do Sul, 1932 – Estados Unidos, 2006), que há muito tempo entrou para a História da Arte ocidental como o 'pai da vídeo arte'. De maneira muito pessoal, Paik apresentou sua própria cultura na cena artística ocidental, adotando o conceito de artista de maneira paradoxal. Segundo Belting (2003), o artista não se qualificou por qualquer evidência de Arte Global, mas se tornou um famoso estranho da arte ocidental, sendo mais celebrado do que compreendido.

'Minorias' estão agora preenchendo o vazio deixado pelo 'cânone' com a 'invenção' de sua própria marca de História da Arte, na qual os artistas podem encontrar uma audiência pelas simpatias que combinam com as suas. No local onde nenhuma 'minorias' pode se articular, as questões atuais produzem consenso e justificam a produção de arte, em que as temáticas tornam-se mais importantes do que seus credos artísticos (BELTING, 2003, 2012).

A palavra atual é diáspora, como lemos no manifesto do primeiro artista diasporista, escrito pelo judeu Ronald B. Kitaj (Estados Unidos, 1932-2007), em 1989. Como sabemos, entre os judeus dos tempos antigos, a proibição de produzir imagens visuais foi relaxada na diáspora, de modo que a arte judaica só poderia ser produzida no exílio. Eles encontraram em sua arte um meio de identidade sempre conectado com sua religião. A 'arte da diáspora' é oposta à denominada 'arte mundial' e usurpa aquela consciência de identidade que durante muito tempo esteve associada à História da Arte Ocidental (BELTING, 2003, 2012).

Belting (1987), portanto, aponta as limitações da História da Arte como ferramentas para avaliar uma obra de arte contemporânea. A discussão é apresentada em dois ensaios que abordaram, de um lado, a problemática da oposição entre Oriente e Ocidente, tema decisivo para a atual situação da arte; e de outro, a concepção do "fim da história da arte" como disciplina normativa.

A partir deste contexto, podemos afirmar que a propagação de bienais pelo mundo é um dos fenômenos mais significativos na cultura da Arte Contemporânea global (BELTING, 2007), já que elas funcionam como "estações de transmissão em uma cartografia sem precedentes na era moderna" (BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013, p. 100, tradução nossa²⁰). Essa expansão do sistema bienal deu origem a uma

²⁰ Texto original: "The biennials that have proliferated across the globe serve as the relay stations in a cartography unprecedented in the modern era" (BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013, p. 100).

rede de instituições e de curadores que buscam a identidade curatorial na arte local para obterem o reconhecimento global (BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013).

Assim, destacamos a importância das bienais de arte no mundo globalizado, no qual a 'arte local' pode ser apresentada para o mundo por meio da 'arte global', considerando que "ao longo das últimas décadas, as bienais se tornaram a superexposição por excelência, o formato definitivo de exposição em grande escala". Apesar de este formato de exposição ser bastante criticado, ele ainda "demonstra vigor" (HOFFMANN, 2017, p. 11).

Dessa maneira, por meio de dois pilares: o contexto da Arte Contemporânea Global e o cenário das Bienais de São Paulo, este estudo propõe investigar e analisar "Como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea Global".

Em suma, encontramos evidências vinculadas ao conceito e às mudanças dos processos curatoriais em exposições de Arte Contemporânea. Foi por meio delas que determinamos as questões-chave (categorias), padrões de referência para analisarmos as narrativas curatoriais de cada uma das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018, em todas as fontes de evidência levantadas para o estudo.

No próximo capítulo, apresentamos detalhadamente os procedimentos metodológicos adotados para este estudo.

CAPÍTULO 2 – Metodologia da Pesquisa

Neste capítulo, explicamos os procedimentos metodológicos adotados para investigar e analisar como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea global.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa de natureza exploratória. Para investigar o fenômeno, adotamos o estudo de casos múltiplos (YIN, 2015). Segundo Yin (2015, p. 2), “um estudo de caso investiga um fenômeno contemporâneo (o “caso”) em seu contexto no mundo real, especialmente quando as fronteiras entre o fenômeno e o contexto puderem [possam] não estar claramente evidentes”. Myers²¹ (2009 apud PONELIS, 2015, p. 537, tradução nossa²²) explica que “a característica que define uma pesquisa de estudo de caso é o seu foco nas questões de ‘como’ e ‘porque’” “e, por esta razão, é apropriada para estudos descritivos e exploratórios” (MOUTON²³, 2001 apud PONELIS, 2015, p. 537, tradução nossa²⁴).

O desenvolvimento do estudo de casos aconteceu em três etapas: seleção e delimitação dos casos; trabalho de campo para coleta de dados e organização dos mesmos; e análise dos resultados e redação do relatório final, no caso, da tese (YIN, 2015).

2.1 DELIMITAÇÃO DOS CASOS

Como mencionado anteriormente, elegemos como *corpus* do presente estudo de casos múltiplos, ou seja, como seleção e delimitação dos casos, as quatro últimas edições das Bienais de São Paulo²⁵, a saber:

²¹ MYERS, M. D. **Qualitative research in business and management**. London, UK: Sage, 2009.

²² Texto original: “*The defining feature of case study research is its focus on ‘how’ and ‘why’ questions [...]*” (MYERS, 2009 apud PONELIS, 2015, p. 537).

²³ MOUTON, J. **How to succeed in your Master’s and Doctoral Studies: A South African guide and re- source book**. Pretoria: Van Schaick Publishers, 2001.

²⁴ Texto original: “[...] *and for this reason is appropriate for descriptive and exploratory studies*” (MOUTON, 2001 apud PONELIS, 2015, p. 537).

²⁵ Cabe destacar que a 34ª Bienal de São Paulo, “Faz escuro, mas eu canto”, prevista para acontecer em 2020, provavelmente, acontecerá apenas em setembro/2021, devido à pandemia do Coronavírus, como mencionado anteriormente.

- 30ª Bienal de São Paulo: "A iminência das poéticas" (2012);
- 31ª Bienal de São Paulo: "Como (...) coisas que não existem" (2014);
- 32ª Bienal de São Paulo: "Incertezas Vivas" (2016); e
- 33ª Bienal de São Paulo: "Afinidades Afetivas" (2018).

O recorte temporal estabelecido para análise justifica-se pelo fato de essas 4 (quatro) últimas edições da Bienal de São Paulo terem tido como curadores-gerais²⁶ homens, brancos e estrangeiros. Quanto aos curadores-gerais serem estrangeiros, houve outras ocasiões em que este fato também ocorreu. Alfons Hugs atuou em duas edições anteriores subsequentes da Bienal: na 25ª e na 26ª Bienal (em 2002 e em 2004, respectivamente). Quanto ao gênero, na história da Bienal, desde o surgimento da figura do curador (em 1981), só houve duas curadoras-gerais mulheres: Sheila Lerner, na 18ª e 19ª Bienais (em 1985 e 1987, respectivamente) e Lisette Lagnado na 27ª Bienal (em 2006).

2.2 COLETA DE DADOS

Para a coleta das evidências do estudo de casos, baseamo-nos em fontes primárias e secundárias, observações diretas e entrevistas semiestruturadas. Foram realizados, inicialmente, o levantamento de dados secundários (documentos) e a revisão teórica da literatura, a partir de livros e artigos publicados em periódicos, catálogos de exposições e em jornais de grande circulação.

Presencialmente, no período de agosto/2018 a julho/2019, agendamos visitas ao Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, onde tivemos acesso a documentos, assim como a vários recortes de jornais e livros, visando à obtenção de informações precisas sobre a formação da Bienal, desde os registros de Ciccillo Matarazzo, convidando diversos países a fazerem parte da 1ª Bienal de São Paulo (em 1951), até outros mais recentes. Principalmente durante o período da pandemia do Coronavírus (2020/2021), também foram consultadas várias publicações que não tínhamos acesso fisicamente e que estão disponíveis no acervo digital do *site* da Fundação Bienal de São Paulo.

²⁶ Ressaltamos que o título 'curador-geral' foi utilizado pela primeira vez por Walter Zanini (São Paulo, SP, Brasil, 1925 – 2013), na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981.

Também nos valem da coleta de dados primários obtidos pelo contato direto da pesquisadora com o fenômeno observado. Nos casos da 32ª e da 33ª edições da Bienal de São Paulo, que ocorreram de 7 de setembro a 11 de dezembro de 2016 e de 7 de setembro a 9 de dezembro de 2018, respectivamente, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera, adotamos a técnica de observação direta (YIN, 2015). Em ambos os momentos, tivemos a oportunidade de observar as ações e os atores em seu contexto natural e coletar informações a partir da nossa narrativa, como descreve Chizzotti (1998). A observação direta mostrou-se como a mais adequada por permitir a percepção da dinâmica dos atos e dos eventos e a coleta de informações a partir da própria compreensão e dos sentidos *in loco* (CHIZZOTTI, 1998). Essa técnica serve como outra fonte de evidência para o estudo de casos, contribuindo com “novas dimensões ao entendimento do contexto ou do fenômeno estudado” (YIN, 2015, p. 119).

Especificamente em 2016, durante a 32ª Bienal de São Paulo, empregamos a observação direta por meio da realização de quatro visitas ao evento. Utilizamos técnicas como fotografias, filmagens, anotações de campo e resumos descritivos com observações feitas pela própria pesquisadora, como orienta Chizzotti (1998). Posteriormente, valemo-nos dessas anotações de campo, dos relatos descritivos e da documentação produzida por meio de nossos registros fotográficos, os quais, inclusive, integram esta tese.

Para complementar o estudo, adotamos a pesquisa qualitativa de abordagem fenomenológica, com coleta de dados primários realizada por meio da formulação de um roteiro de entrevistas pessoais semiestruturadas (Quadro 2) o qual será detalhado no subitem 2.2.2 (Instrumento de Pesquisa). A utilização desta técnica justifica-se por ser “uma das fontes mais importantes de informação para o estudo de caso” (YIN, 2015, p. 114). Trata-se de uma forma de colher informações baseadas no discurso livre dos entrevistados, pressupondo que eles sejam competentes para se exprimirem com clareza sobre questões de sua experiência, assim como comunicarem as representações e análises, prestarem informações fidedignas, manifestarem em seus atos o significado que têm no contexto em que se realizam, revelando tanto sua singularidade quanto historicidade, concepções e ideias (CHIZZOTTI, 1998).

2.2.1 Amostragem

O critério de amostragem adotado foi não probabilístico, por conveniência. O principal filtro foi o entrevistado ter tido algum tipo de vivência e de experiência com a Bienal de São Paulo.

O Quadro 1, a seguir, apresenta a relação dos 12 (doze) entrevistados, especificando os seus respectivos países de nacionalidade e suas áreas de atuação, a saber: curadores de arte (todos foram curadores das Bienais de São Paulo), jornalistas, críticos de arte ou outros profissionais que tenham trabalhado na Fundação Bienal de São Paulo como responsáveis pela organização e planejamento da Bienal. Os dados estão dispostos no quadro por ordem cronológica de realização das entrevistas, realizadas entre novembro/2018 e novembro/2019.

Quadro 1 – Relação dos entrevistados com respectivas nacionalidades e áreas de atuação

	SIGLA DE IDENTIFICAÇÃO DO(A) ENTREVISTADO(A)	DATA DA ENTREVISTA	NOME DO ENTREVISTADO	FORMAÇÃO/ ATUAÇÃO	PAÍS DE NACIONALIDADE
1	GPB	09/nov./2018	Gabriel Pérez-Barreiro	História da Arte/ Curador e Crítico de arte	Espanha
2	FC	24/abr./ 2019	Fábio Cypriano	Jornalismo/ Jornalista, Professor e Crítico de arte	Brasil
3	JV	13/mai./2019	Jochen Volz	História da Arte/Diretor da Pinacoteca de São Paulo, Curador, Crítico de arte	Alemanha
4	JCV	17/jul./2019	Jacopo Crivelli Visconti	Letras e Filosofia/ Curador, Pesquisador, Crítico de arte	Itália
5	PF	20/jul./2019	Pablo Lafuente	Curador, Pesquisador, Crítico de arte	Espanha
6	CE	07/ago./2019	Charles Esche	Curador, Professor e Crítico de arte	Inglaterra

(Continua)

	SIGLA DE IDENTIFICAÇÃO DO(A) ENTREVISTADO(A)	DATA DA ENTREVISTA	NOME DO ENTREVISTADO	FORMAÇÃO/ ATUAÇÃO	PAÍS DE NACIONALIDADE
7	LPO	30/ago./2019	Luis Pérez-Oramas	Letras/ Curador, Professor e Crítico de arte	Venezuela
8	MDA	10/set./2019	Moacir dos Anjos	Economia/ Curador, Professor e Crítico de arte	Brasil
9	DSC	11/set./2019	Dora Silveira Corrêa	<i>Design</i> Gráfico/ Superintendent e de projetos da Fundação Bial de São Paulo	Brasil
10	LG	18/set./2019	Luciana Guimarães	Direito/ Gestão/Superin tendente executiva da Fundação Bial de São Paulo	Brasil
11	IM	31/out./2019	Ivo Mesquita	Jornalismo/ Curador, Pesquisador, Crítico de arte	Brasil
12	JR	11/nov./2019	Júlia Rebouças	Comunicação/ Curadora, pesquisadora	Brasil

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Todas as 12 (doze) entrevistas foram previamente agendadas: 9 (nove) foram presenciais e 3 (três) de forma remota (uma via aplicativo *WhatsApp*, apenas por áudio e as outras duas via aplicativo *Skype* por videoconferência, uma vez que os entrevistados estavam fora de São Paulo). Todas as entrevistas foram gravadas em áudio, com a autorização prévia dos entrevistados, por meio de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (APÊNDICES A e B) ou via *e-mail*.

A duração de cada entrevista variou entre 30min e 2h30min. O tempo total das entrevistas foi dez horas e trinta e cinco minutos. Todas as entrevistas foram transcritas integralmente, o que resultou 235 páginas de texto. Onze entrevistas foram realizadas em língua portuguesa e apenas uma em língua inglesa, sendo esta primeiramente transcrita e a seguir traduzida para a língua portuguesa.

2.2.2 Instrumento de Pesquisa

Como instrumento de pesquisa para a coleta dos dados optamos pela formulação de um roteiro de perguntas semiestruturadas, elaborado em línguas portuguesa e inglesa (Quadros 2 e 3, respectivamente), a partir da “Matriz de Amarração” de Mazzon (1981). As perguntas foram pertinentes aos dois pilares estabelecidos para a pesquisa: “Arte Contemporânea global”, estabelecida como filtro para a investigação, e análise da forma como foram apresentadas as narrativas curatoriais das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018. Percebemos a necessidade de estabelecer questões-chave ou categorias a serem investigadas em cada caso individualmente para que, posteriormente, pudéssemos analisá-las, por meio de uma síntese comparativa (cruzada) dos casos e da triangulação dos dados, ou seja, como estudo de casos múltiplos. Essas questões-chave ou categorias são descritas por Yin (2015) como combinações padrão. “Essa lógica compara um padrão baseado em empirismo – isto é, um padrão baseado nas descobertas do seu estudo de caso – com um padrão previsto antes da sua coleta de dados” (TROCHIM²⁷, 1989 apud YIN, 2015, p. 147).

Foram estabelecidas dez questões-chave ou categorias, a saber:

- 1) *Background* do entrevistado: conhecer o percurso acadêmico e profissional de cada entrevistado;
- 2) Pertencimento (identidade cultural): compreender a percepção de cada entrevistado sobre a noção de pertencimento ou de identidade cultural, na dinâmica do mundo globalizado na atualidade;
- 3) “Minorias”: compreender as percepções de cada entrevistado sobre as ‘minorias’, no contexto da Arte Contemporânea global;
- 4) Tecnologias comunicacionais atuais: compreender as perspectivas de cada entrevistado quanto às tecnologias no contexto da Arte Contemporânea global;

²⁷ TROCHIM, W. M. K. Outcome pattern matching and program theory. **Evaluation and Program Planning**, v. 12, n. 4, p. 355 – 366, 1989. Disponível em: <https://reader.elsevier.com/reader/sd/pii/0149718989900529?token=2F7061255FDC5617E2A62C2A38A5D1E630011AD0D89D7DCDBE93E42A08FDF007956983994D43678F2D64981374E0C148&originRegion=us-east-&originCreation=20210615131943>. Acesso em: 15 jun. 2021.

- 5) Similaridades nos formatos bienais: compreender o entendimento de cada entrevistado sobre possíveis similaridades nos formatos bienais;
- 6) Organização curatorial de cada bienal: compreender o entendimento de cada entrevistado sobre como foi feita a seleção das temáticas, dos discursos curatoriais, dos artistas e das obras para cada uma das exposições analisadas;
- 7) 'Minorias' no cenário das Bienais de São Paulo: investigar se houve preocupação por parte da curadoria de cada uma das bienais de inserir as 'minorias'. No caso de resposta afirmativa, compreender como ocorreu.
- 8) Tecnologias comunicacionais atuais no cenário da Bienal de São Paulo: investigar se houve preocupação em relacionar a 'tecnologia' nas curadorias das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018. No caso de uma resposta afirmativa, compreender como ocorreu.
- 9) Curadores-gerais internacionais: entender o porquê de a partir da 30ª Bienal de São Paulo (2012) terem sido indicados curadores internacionais como curadores-gerais para essas exposições.
- 10) A Bienal de São Paulo no contexto da Arte Contemporânea global: compreender o contexto geral.

A partir do estabelecimento dessas questões-chave, elaboramos as perguntas semiestruturadas que compuseram nosso instrumento de pesquisa. Podemos considerar que as perguntas foram divididas em função de dois pilares: as referentes ao contexto da Arte Contemporânea global e as referentes ao cenário das curadorias das bienais.

As perguntas referentes à Arte Contemporânea global pretenderam buscar evidências sobre o entendimento dos entrevistados sobre o tema – todos atores participantes das edições investigadas da Bienal de São Paulo, como já mencionado. Essa foi a maneira encontrada para direcioná-los para a etapa seguinte das perguntas, que abordaram os mesmos conteúdos, mas nesse segundo momento, voltados para o objeto da pesquisa, ou seja, para as narrativas curatoriais no cenário das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018.

Quadro 2 – Instrumento de Pesquisa: Matriz de Amarração e Roteiro de Entrevistas (em língua portuguesa)

PERGUNTA DE PESQUISA	QUESTÕES-CHAVE (CATEGORIAS)	PERGUNTAS QUE RESPONDEM AOS OBJETIVOS DA PESQUISA	REFERÊNCIAS
	1) <i>Background</i> geral	(1) Como você prefere ser chamado? Fale um pouco sobre você, sobre sua profissão e sua área de atuação (breve biografia).	(MEDINA, 2003) (SELLTIZ et al., 1975) (YIN, 2015)
“Como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea global”?	2) Pertencimento (identidade cultural) no contexto da Arte Contemporânea global	(2) Em um recorte sobre a Arte Contemporânea global, o que você pensa sobre a noção de pertencimento (identidade cultural) na dinâmica do mundo globalizado em que vivemos atualmente?	(ANJOS, 2005) (IANNI, 2008, 2014)
	3) Arte Contemporânea global e as ‘minorias’	(3) Quando pensamos nas ‘minorias’, quer seja por questões político-geográficas, de gênero, étnicas ou religiosas, como você as enxerga no contexto da Arte Contemporânea global?	(BELTING, 2003, 2006)
	4) Arte Contemporânea global e as tecnologias comunicacionais atuais	(4) Como você enxerga a influência das tecnologias, como a <i>Internet</i> e as mídias sociais, no contexto da Arte Contemporânea global (pensando tanto em países “centrais e periféricos” ou “norte e sul”)?	(BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013) (JONES, 2016)
	5) Similaridades nos formatos bienais	(5) Na sua experiência, existem similaridades nos formatos de exibição das bienais? Seria um formato de exibição globalizado?	(JONES, 2016) (GREEN; GARDNER, 2016)
	6) Organização curatorial das Bienais de São Paulo (2012-2018)	(6) Quando se começa a pensar na organização de uma bienal, como é o caso da Bienal de São Paulo, como se faz a seleção dos artistas ou dos trabalhos de arte ou das mensagens que farão parte da bienal?	(BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013) (JONES, 2016)
	7) Minorias no cenário das Bienais de São Paulo (2012-2018)	(7) Existiu alguma preocupação em trazer as ‘minorias’ para a Bienal de São Paulo na sua experiência?	
	8) Tecnologias comunicacionais atuais no cenário das Bienais de São Paulo (2012-2018)	(8) Existiu alguma preocupação em relacionar a ‘tecnologia’ com a Bienal de São Paulo, na sua experiência? Caso positivo, como ela aconteceu, ou em quais ações?	
	9) Curadores-gerais internacionais nas Bienais de São Paulo (2012-2018)	(9) Na sua experiência, por que a Fundação Bienal passou a partir da 30ª Bienal, em 2012, a buscar curadores-gerais internacionais?	
	10) A Bienal de São Paulo no contexto da Arte Contemporânea global	(10) No seu ponto de vista, qual seria a importância da Bienal de São Paulo no contexto da Arte Contemporânea global?	

Fonte: Quadro elaborado pela autora, com base em Mazzon (1981).

Quadro 3 – Instrumento de Pesquisa: Matriz de Amarração e Roteiro de Entrevistas (em língua inglesa)

RESEARCH QUESTION	KEY QUESTIONS (CATEGORIES)	QUESTIONS ANSWERING THE RESEARCH OBJECTIVES	REFERENCES
	<i>General background</i>	(1) <i>How do you prefer to be called? Tell us a little about yourself, your profession and your area of expertise (brief biography)</i>	(MEDINA, 2003) (SELLTIZ, 1975) (YIN, 2015)
"How did the Bienal de São Paulo from 2012 to 2018 present their curatorial narratives in the context of Contemporary global Art"?	2) <i>Belonging (cultural identity)</i>	(2) <i>In a context of the global Contemporary Art, what do you think about the notion of belonging (cultural identity) in the dynamics of a globalized world that we currently live in?</i>	(ANJOS, 2005) (IANNI, 2008, 2014)
	3) <i>The global Contemporary Art and the 'minorities'</i>	(3) <i>When we think about 'minorities' whether for political or geographic, or gender, or ethnical, or religious reasons, how do you see them in the context of the global Contemporary Art?</i>	(BELTING, 2003, 2006)
	4) <i>The global Contemporary Art and current communication technologies</i>	(4) <i>How do you see the influence of technologies, such as the Internet and social media in the context of contemporary global art (thinking both in "central and peripheral" or "north and south" countries)?</i>	(BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013) (JONES, 2016)
	5) <i>Similarities in the biennial's formats</i>	(5) <i>In your experience, are there similarities in the exhibition formats of the biennials? Would they be a globalized display format?</i>	(JONES, 2016) (GREEN; GARDNER, 2016)
	6) <i>Curatorial organization of the São Paulo Biennials (2012-2018)</i>	(6) <i>When you start thinking about organizing a biennial, such as Bienal de São Paulo, how do you select the artists or works of art or messages that will be part of it?</i>	(BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013) (JONES, 2016)
	7) <i>Minorities in the São Paulo Biennial scenario (2012-2018)</i>	(7) <i>Was there a concern to bring 'minorities' to Bienal de São Paulo in your experience? If so, how did it happen, or in what actions?</i>	
	8) <i>Current communication technologies in the São Paulo Biennial scenario (2012-2018)</i>	(8) <i>Was there a concern to relate 'technology' to Bienal de São Paulo in your experience? If so, how did it happen, or in what actions?</i>	
	9) <i>International General Curators at the São Paulo Biennials (2012-2018)</i>	(9) <i>In your experience, why did the Bienal de São Paulo, starting from the 30th Bienal in 2012, seek international curators-general?</i>	
	10) <i>São Paulo Biennial in the context of the global Contemporary Art</i>	(10) <i>From your point of view, what would be the importance of Bienal de São Paulo in the context of the global Contemporary Art?</i>	

Fonte: Quadro elaborado pela autora, com base em Mazzon (1981).

2.3 TRATAMENTO, ANÁLISE E TRIANGULAÇÃO DOS DADOS

Depois de transcritas, as entrevistas foram analisadas individualmente e organizadas por questões-chave (ou categorias) por meio da ferramenta N-Vivo 12²⁸, de modo a que permitissem que, posteriormente, cada caso fosse analisado utilizando a síntese comparativa (cruzada), uma das mais adequadas para estudo de casos individuais e múltiplos (TROCHIM, 1989 apud YIN, 2015). Para tanto, seguimos as seguintes etapas:

1. Seleção, organização e sistematização do material utilizado: referencial teórico sobre o tema, documentos e entrevistas;
2. Preparação dos materiais (referências teóricas de livros, artigos e outras publicações acadêmicas); edição dos textos (documentos e fichas de observação); e transcrição integral de entrevistas gravadas em áudio;
3. Classificação dos elementos de informação dos documentos: organização e/ou agrupamentos a partir de critérios comuns, por meio de resumos, palavras-chaves, associação, equivalência e exclusão, explorando ligações entre diversas variáveis. Foi levada em consideração a credibilidade dos entrevistados e dos autores pesquisados;
4. Análise dos resultados em função das variáveis externas de cada entrevistado (profissão, local de trabalho, período). Os dados coletados foram confrontados com o contexto e com o tema abordado de forma criteriosa visando à fundamentação da interpretação final.
5. Finalmente, para a análise dos casos múltiplos, foi realizada uma síntese comparativa (cruzada) entre os casos. Essa técnica é utilizada exclusivamente para estudo de casos múltiplos (YIN, 2015).

Para a análise dos dados coletados, utilizamos a ferramenta N-Vivo 12, que nos auxiliou principalmente na organização das transcrições das entrevistas. Nós as organizamos em códigos de análise, neste *software*, chamados de “nós” (na versão

²⁸ *Software* utilizado para auxiliar na análise qualitativa de dados.

em língua portuguesa) e de *codes* (na versão em língua inglesa), selecionadas a partir de cada questão-chave do estudo. O embasamento teórico e as entrevistas com os participantes vieram a confirmar os resultados da pesquisa. Além das estratégias de cada pesquisador, Yin (2015, p. 136) recomenda: “contar com as proposições teóricas, tratar seus dados, ‘a partir do zero’, desenvolver descrições de caso e examinar as explicações rivais”.

Quanto ao uso de ferramentas computacionais no processo de manipulação e organização de grande quantidade de dados, Yin (2015) adverte que, apesar de auxiliarem, elas “não podem substituir uma estratégia analítica geral”, pois cabe ao pesquisador “definir os códigos relevantes e interpretar os padrões observados” (YIN, 2015, p. 136).

Na pesquisa da revisão bibliográfica e documental (fontes secundárias) sobre Arte Contemporânea global (Capítulo 1), encontramos evidências de narrativas vinculadas a esse conceito, as quais determinamos como padrões de referência para analisarmos as curadorias de cada uma das Bienais de São Paulo do período de recorte em todas as fontes de evidência levantadas para o estudo.

Para respondermos ao problema de pesquisa: “Como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea Global”, levamos em consideração a análise individual de cada caso, por meio de questões-chave, as quais foram apoiadas nos objetivos específicos da pesquisa (e divididas no N-Vivo 12 em nós, *codes*, ou em categorias), levando-se em consideração as evidências encontradas nas fontes primárias e secundárias.

Como explanado e demonstrado no decorrer de toda a tese, a análise do estudo de casos múltiplos foi apoiada a partir de mais de uma fonte de evidências, proporcionando mais de uma avaliação sobre o mesmo fenômeno. Segundo Yin (2015, p. 124), “com a convergência de evidências, a triangulação dos dados ajuda a reforçar a validade do constructo do seu estudo de caso”.

A análise de cada uma das bienais foi estruturada de modo a que contivesse uma breve introdução e 3 (três) seções: (1) Processo curatorial: descrição da forma como foram desenvolvidas as ideias para a seleção das mensagens e dos discursos curatoriais por meio da pesquisa bibliográfica e documental; (2) Análise: investigação do caso, a partir das questões-chave (ou categorias), determinadas com base na

pesquisa teórica apresentada no Capítulo 1 e detalhada em termos dos procedimentos e da metodologia adotados no Capítulo 2, realizando, neste estágio da pesquisa, a “convergência dos dados coletados de diferentes fontes” (YIN, 2015, p. 247), determinando coerência à análise de estudo de casos múltiplos; e (3) Exemplos de artistas: apresentação de dois artistas participantes da bienal em questão e de suas respectivas obras expostas, selecionadas a partir da percepção da pesquisadora como sendo representações artísticas do contexto da Arte Contemporânea global.

CAPÍTULO 3 – Curadorias das Bienais de São Paulo (2012 – 2014 – 2016 – 2018)

Neste capítulo, analisamos a Bienal de São Paulo, considerada “a maior exposição do hemisfério sul” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [2021]), especificamente as curadorias das quatro últimas edições – a 30ª (2012), a 31ª (2014), a 32ª (2016) e a 33ª (2018). Primeiramente, introduzimos algumas definições sobre exposições do tipo bienal, apresentamos o contexto histórico da Bienal de São Paulo e uma cronologia dos seus 70 anos de existência, destacando algumas das principais mudanças ocorridas. Com o objetivo de investigar e analisar como as Bienais de São Paulo no período de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea Global, discorreremos sobre curadoria de arte e focamos no estudo de cada um dos casos em particular. Finalmente, apresentamos as descobertas do estudo de casos múltiplos.

Quando tratamos de bienal de arte, é preciso deixar claro a que tipo de exposição estamos fazendo referência. Adrian George (2015, p. 36) cita alguns modelos de práticas de exposições de arte comuns na atualidade: “exposições de coleções (*collection displays*), exposições ‘especiais’ (*special display*), exposições temporárias (*temporary exhibitions*), mostra de pesquisa (*survey show*), exposições periódicas ou que se repetem (*periodic or repeating exhibitions*), exposições históricas (*historical shows*) e *site specific (site-specific exhibitions)*”.

Segundo Hoffmann (2017, p. 11), a palavra bienal é definida nos dicionários de forma simplória, de maneira que “qualquer exposição que ocorra a cada dois anos se encaixa nela”. Hoffmann (2017) defende que uma bienal procura alcançar algo mais valioso: “avaliar os desenvolvimentos dos últimos 24 meses no vasto campo da Arte Contemporânea internacional e sintetizá-los em uma única exposição”.

No caso de bienais, trienais, quadrienais e até mesmo quinquenais de exposições, que se resumem a exposições periódicas ou “repetição em comemoração” (BHABHA, 2012, p. 21), “podem assumir muitas formas, desde uma exposição anual

regular até a projetos em toda a cidade, incorporando vários museus, espaços de arte independentes e/ou locais públicos” (GEORGE, 2015, p. 40, tradução nossa²⁹).

Indubitavelmente, o modelo bienal tem proliferado pelo mundo afora. Ao verificarmos a linha temporal das bienais que ocorreram no mundo a partir da Bienal de Veneza (em 1895), percebemos um aumento dessas exposições em uma escala global a partir de 1989. Antes desta data, tinham ocorrido aproximadamente 25 (vinte e cinco) bienais (BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013, p. 148) e, depois de então, ocorreram aproximadamente 276 bienais pelo mundo afora, conforme dados disponíveis no *site* da *Biennial Foundation*³⁰, considerando-se todas as exposições catalogadas até a data da nossa consulta (em junho/2021).

A Biennial Foundation³¹ disponibiliza a catalogação das bienais realizadas em todo o mundo (Figura 6), embora o número apresentado possa, eventualmente, não estar atualizado (BIENNIAL FOUNDATION, 2021, tradução nossa).

Figura 6 – Bienais pelo mundo afora



Fonte: Imagem cortesia da Biennial Foundation, [2020].

²⁹ Texto original: “[...] *from a regular annual exhibition to city-wide projects incorporating several museums, independent art spaces and/or public sites*” (GEORGE, 2015, p. 40).

³⁰ A “Biennial Foundation” é uma plataforma criada em 2009 com o objetivo de promover diálogo e *networking*, além de compartilhar conhecimento entre bienais de arte contemporânea do mundo inteiro (BIENNIAL FOUNDATION, n.p., tradução nossa).

Texto original: “*BIENNIAL FOUNDATION was established in 2009 as a first of its kind initiative aiming to create a platform for dialogue, networking, and knowledge sharing among contemporary art biennials around the world*” (BIENNIAL FOUNDATION, [2021], n.p.). Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/about/our-story/>. Acesso: 10 mar. 2020.

³¹ Consultar o site da Biennial Foundation para verificar o mapa das bienais pelo mundo afora. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/> Acesso em: 9 jun. 2021.

Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>. Acesso: 10 mar. 2020.

Algumas das principais bienais do mundo, citadas por Hoffmann (2017), são: a Bienal de Istambul, na Turquia; a Bienal de São Paulo, no Brasil; a Bienal de Gwangju, na Coreia do Sul; a Bienal de Sydney, na Austrália; e a Bienal de Havana, em Cuba. Além dessas, muitas outras bienais surgiram como uma avalanche de eventos criados muitas vezes por interesses econômicos, transformando o modelo bienal quase que num modelo exaurido, mas que, apesar das similaridades, possuem formatos que atendem às necessidades muito particulares de cada caso.

3.1 A BIENAL DE SÃO PAULO

A Bienal de São Paulo, como conhecemos atualmente, está completando setenta anos em 2021 e, ao longo de sua trajetória, passou por muitos desafios e transformações.

Machado (Ribeirão Preto, SP, Brasil, 1917-1967), diretor artístico da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, 2021), no catálogo dessa exposição menciona: "Para que, no futuro, melhor se compreenda porque em São Paulo se planejou uma exposição internacional de arte destinada a realizar-se a cada dois anos, talvez se precise começar pela história, breve, mas vibrante, do Museu de Arte Moderna" (MACHADO, 1951, p. 14). Assim como Machado (1951), Barros (2002) e outros, constatamos que seria impossível abordar a história da Bienal de São Paulo, mesmo que brevemente, sem tratarmos, primeiramente, da história do próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Desde a década de 1930 já se discutia a formação de um museu na cidade. Mário de Andrade e Sergio Milliet defendiam a criação de um museu que abrigasse as obras do Modernismo. [...] No cenário empresarial, se destacam dois arrojados empreendedores: Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand: o primeiro, envolvido com a fundação do MAM em São Paulo; o segundo, responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) (PEREIRA, 2016, p. 21-22).

Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (São Paulo, SP, Brasil, 1898-1977)³², conhecido também como Ciccillo - o mecenas das artes, em 15 de julho de 1948, constituiu a Sociedade Civil do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), mas o museu foi oficialmente inaugurado em 08 de março de 1949. Além da criação do MAM/SP, Ciccillo contribuiu para o fomento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948. Neste mesmo ano, recebeu o convite para participar do júri da Bienal de Veneza, que “sob os auspícios do MAM, pela primeira vez uma delegação brasileira foi levada à mostra” (PEREIRA, 2016, p. 30). Este contato com a Bienal de Veneza estimulou ainda mais Ciccillo, que já tinha a pretensão de criar em São Paulo um empreendimento semelhante, “inspirado nas exposições universais europeias do século XIX” (PEREIRA, 2016, p. 30). Quando o MAM estava completando um ano, Ciccillo iniciou o projeto de uma Bienal em São Paulo que viria a se concretizar com sua primeira mostra, em 1951.

Ciccillo era formado em Engenharia, na Bélgica (CARVALHO, 2001). Na década de 1930, fundou a grande Metalúrgica Matarazzo S. A. e a Metalma. No início da década de 1940, fazia parte de um grupo de intelectuais que discutia e defendia a ideia da criação de um museu de arte em São Paulo. Integravam o grupo o crítico Sérgio Milliet (1898-1966), o arquiteto Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) e outros (CARVALHO, 2001).

Sérgio Milliet trocava correspondências com Nelson Rockefeller (1908-1979) – filho de Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948), uma das três fundadoras do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque/MoMA – proprietário da *Standard Oil* e diretor do *Office of Inter-American Affairs*, birô que tinha por finalidade a divulgação da “cultura e os laços de amizade dos americanos do Norte com os do Sul”, além de apresentar “uma imagem ‘positiva’ da nossa cultura aos norte-americanos” (PEREIRA, 2016, p. 23). O birô era ligado a instituições culturais importantes como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA e a Galeria Nacional de Arte de Washington.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Política da Boa Vizinhança esvaiu-se e Rockefeller deixou o birô, assumindo então a presidência do

³² “Progênito da notável família ítalo-brasileira Matarazzo, cujo complexo industrial estava em plena expansão no momento de seu nascimento. Segundo dos sete filhos de Andrea Matarazzo e Virginia Ceraldi, seu nome se refere, contudo, ao seu tio Francesco Matarazzo, precursor no estabelecimento de um dos maiores impérios empresariais já existentes no Brasil” (BARBOSA, 2015, p. 53).

MoMA. O esforço norte-americano para “firmar presença no Brasil” não foi em vão. A partir dos anos 1940, o Brasil deixou um pouco de lado o “modelo europeu” e passou “a se espelhar cada vez mais nos Estados Unidos como exemplo de sociedade avançada e moderna” (PEREIRA, 2016, p. 23).

Essas trocas culminam na operação simbólica de Rockefeller que, em novembro de 1946 desembarcou no Brasil com treze obras de artistas europeus e norte-americanos para o futuro museu a ser fundado, que ficaram sob a guarda do Instituto dos Arquitetos do Brasil até a efetivação institucional (OLIVEIRA, 2019, n.p.).

Rockefeller doou 13 (treze) obras que foram destinadas a duas instituições no Brasil: ao MAM/SP e ao MAM/RJ. Assim, Rockefeller estabeleceu um acordo de contribuição com o grupo interessado no Brasil em fundar o Museu de Arte Moderna em São Paulo nos moldes do museu norte-americano, o MoMA.

O MoMA enviava cópias de seus estatutos para que servissem de base à fundação do MAM e nas diversas trocas de correspondência “aconselhava” os brasileiros sobre os rumos a serem tomados. Em um primeiro momento, o material de arquivo disponível aponta que Ciccillo queria transformar o museu em uma instituição familiar, de cuja direção estariam encarregados alguns de seus amigos e parentes. Entretanto, com a pressão do MoMA, o projeto do museu teve que absorver alguns dos intelectuais da época, como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado (PEREIRA, 2016, p. 26).

Em 1947, em uma viagem com sua esposa, Yolanda de Ataliba Nogueira Penteado (Leme, SP, Brasil, 1903 – Stanford, Estados Unidos, 1983), à Davos, na Suíça, para tratamento de saúde no Sanatório de Schatzalp, ocorreu outro episódio que impulsionou Ciccillo a concretizar sua ideia de um Museu de Arte Moderna. Yolanda Penteado (1976, p. 174), ao comentar sobre sua estada em Davos afirmou: “os sete meses que lá passamos foram também de grande importância para a estruturação do Museu de Arte Moderna”. Foi nessa ocasião, no sanatório, que “Ciccillo encontrou o alemão Karl Nierendorf (1889-1947), que emigrara para Nova Iorque” (CARVALHO, 2001, n.p.), onde era proprietário de uma galeria de arte. Aparentemente, Nierendorf também inspirou e influenciou Ciccillo na criação do MAM, como registrou em carta destinada ao escritor Carlos Alves Pinto, em setembro de 1948.

Em meio a uma polêmica entre o “realismo versus o abstracionismo no Brasil em 1948”, como aponta Aracy Amaral (2003, p. 229), “a ideia de implantação das bienais” em São Paulo já era vislumbrada, como podemos verificar em uma entrevista de Ibiapaba Martins com Roberto Paiva de Meira e Clóvis Graciano, então diretor e segundo secretário do museu, respectivamente, sobre o MAM/SP (ANEXO A). No texto publicado no Correio Paulistano (1948), Martins (1948) transcreve parte desta entrevista. Podemos constatar que, naquele momento, já havia o desejo de criação de parte do museu e de um festival de arte em São Paulo, “nos moldes da Bienal de Veneza”.

A inauguração do MAM/SP foi oficializada em 8 de março de 1949, como mencionamos anteriormente, com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” – primeira mostra coletiva de arte não figurativa no Brasil, idealizada pelo crítico belga Léon Degand (1907-1958). A Bienal, vislumbrada desde 1948, foi concretizada em outubro de 1951 e esta primeira edição teve como diretor artístico Lourival Gomes Machado (1917-1967), crítico e historiador de arte, professor, cientista político e jornalista.

Nascida de um museu para dele separar-se, a Bienal nunca foi uma só. Em sua história, criou em torno de si diversas instituições. Algumas indiretas, como o Museu de Arte Contemporânea da USP, outras em torno dos desdobramentos de seu projeto inicial e do desenvolvimento de suas mostras, como a Bienal Nacional ou Pré-Bienal; a Bienal Latino-Americana; a Mostra de Cinema; a Bienal de Arquitetura; a grande exposição histórica de 1984, Tradição e Ruptura, etc. (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 16-17).

Nas palavras de Machado (1951, p. 13), “a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a Arte Moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vão contacto [*sic*] com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que [*sic*] para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial”.

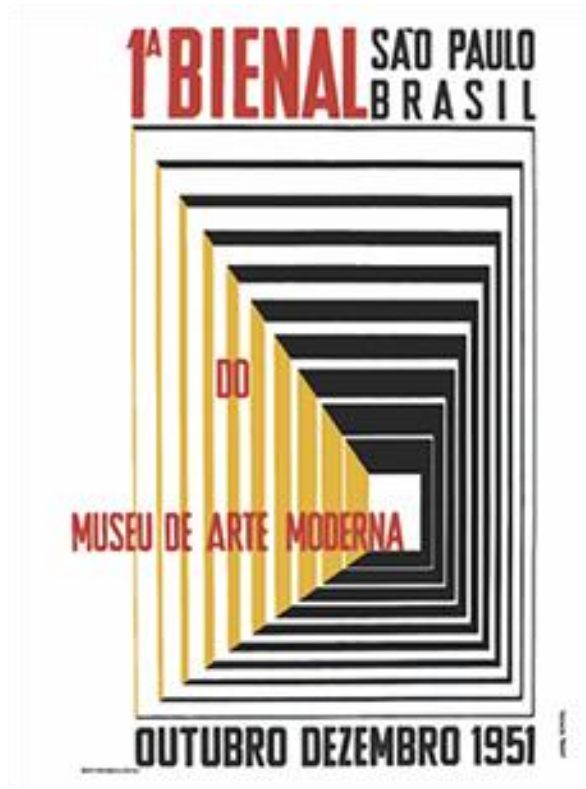
A colaboração e o empenho de Yolanda Penteado foram fundamentais. Ela negociou a presença de artistas provenientes de vários países na I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Penteado (1976, p. 178), a Bienal entrou em sua vida: “de uma maneira completamente imprevista”. Ciccillo pediu para que ela fizesse a mediação com os países e ela aceitou (BIVAR, 2004). Ela conseguiu

o apoio de amigos e também do Presidente Getúlio Vargas que “telegrafou às embaixadas todas do circuito que interessava à tal Bienal, ordenando que todas as atenções fossem dadas à Yolanda” (BIVAR, 2004, p. 226).

A França foi o primeiro país a aderir à Bienal de São Paulo e aos poucos ficou garantida a adesão de outros países com os quais Yolanda havia tratado: “Itália, Grã-Bretanha, Bélgica, Suíça e Holanda”. Em seguida, “Japão, Canadá, Estados Unidos, países da América Central e Meridional aceitaram os convites feitos pela Diretoria da Bienal” (PENTEADO, 1976, p. 182).

A 1ª edição da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorreu de 20 de outubro a 23 de dezembro de 1951 (Figura 7), na esplanada do Trianon, localizada na Avenida Paulista (Figuras 8 e 9). Foram apresentadas 1.854 obras. Clóvis Graciano e Ciccillo Matarazzo compuseram o júri de seleção e Sérgio Milliet e René d'Harnoncourt (MoMA), o júri de premiação. Foi a segunda exposição de arte no mundo do tipo Bienal, após a Bienal de Veneza (1895), na Itália. Algumas das personalidades que estiveram presentes na inauguração foram: Darcy Vargas, Yolanda Penteado, Maria Kareska, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Carlos Prado, Robert Tatin, Marcelo Grasmann, Bruno Giorgi, Frans Krajcberg e Paulo Rossi Osir (Figura 10).

Figura 7 – Cartaz da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo



Autoria de Antônio Maluf.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, [1951b].

Figura 8 – Pavilhão localizado na Esplanada do Trianon, na Avenida Paulista



© Fotografia: Autor não identificado.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, [1951b].

Figura 9 – Fachada do Trianon, onde foi inaugurada a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo



© Fotografia: Folhas.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, [1951b].

Figura 10 – Inauguração da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951



© Fotografia: Cav. Giov. Strazza.

No centro, Darcy Vargas, Yolanda Penteado e Maria Kareska. Em segundo plano, da esquerda para a direita: Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Carlos Prado, Robert Tatin, Marcelo Grasmann, Bruno Giorgi, Frans Krajcberg e Paulo Rossi Osir.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, [1951b].

A arte contemporânea brasileira não ocuparia hoje, no cenário internacional, o papel que foi da bossa nova e do cinema novo nos anos 60 não fosse o faro de Ciccillo - ele intuiu que um novo mundo estava nascendo após a Segunda Guerra, no qual a cultura substituíria a tecnologia como ferramenta de promoção das elites (CARVALHO, 2001, n.p.).

Alambert e Canhête (2004, p. 7) estabelecem três períodos para as Bienais de São Paulo: "A era do museu: das Bienais do MAM à autonomização da Bienal" (da I a IV Bienal), "A era Matarazzo" (da VII a XV Bienal) e "A era dos curadores" (da XVI a XXIV Bienal). Segundo eles, desde o seu início (em 1951) até os fins de 1960, a Bienal representou um processo de formação cultural; e os desafios de cada um dos períodos das Bienais resultaram em constantes modificações (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). É um trabalho contínuo, sempre em construção. Os cartazes de divulgação das bienais de 1951 a 2018 estão representados na Figura 11 a seguir.

Figura 11 – Cartazes de divulgação das Bienais de São Paulo de 1951 a 2018



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, [2021a, n. p.].

Apresentamos, a seguir, a cronologia das edições da Bienal de São Paulo³³.

1951-1959 – Realização das seis primeiras edições da Bienal de São Paulo (1ª Bienal – 1951; 2ª Bienal – 1953; 3ª Bienal – 1955; 4ª Bienal – 1957; 5ª Bienal – 1959 e 6ª Bienal – 1961), organizadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP.

1951 – Na 1ª Bienal de São Paulo, percebeu-se a necessidade de haver uma mediação entre o público visitante e as obras de arte.

1953 – Muitos artistas consagrados expuseram na 2ª Bienal de São Paulo. Pablo Ruiz Picasso (Espanha, 1881- França, 1973), por exemplo, apresentou a obra “Guernica”, 1937 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [1953]).

1957 – A 4ª Bienal de São Paulo ocorreu, pela primeira vez, no atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo Sobrinho, no Parque do Ibirapuera.

1962 – Nasceu a Fundação Bienal de São Paulo, instituição de natureza educacional e cultural. Portanto, a partir da 7ª edição da Bienal, a Fundação passou a ser responsável pela sua organização. A missão da Fundação é “apresentar e debater a arte contemporânea por meio de eventos” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [2021], n.p.).

1969 – A 10ª Bienal de São Paulo ficou conhecida como a “Bienal do Boicote” por ter “sofrido consequências do Ato Institucional nº 5 – decretado pelo governo em 1968 – que além de restringir as atividades políticas, também limitava a liberdade das manifestações culturais” (AMARANTE, 1989, p. 182). Uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi invadida e fechada

³³ Algumas informações foram obtidas durante a palestra da superintendente de projetos da Bienal de São Paulo, Dora Silveira Correa, (informação verbal, 2018), durante evento de difusão da 33ª Bienal de São Paulo “Afinidades Afetivas” ocorrido na Universidade de São Paulo – USP, em maio de 2018, outras, estão disponibilizadas no *site* da Bienal de São Paulo, disponível em: <http://www.bienal.org.br>. Também foram realizadas consultas a obras de diversos outros autores mencionados.

pela polícia. Dela participavam alguns artistas brasileiros que fariam parte da 6ª Bienal de Paris, mas foram proibidos. Como consequência, muitos artistas, intelectuais e críticos decidiram boicotar a 10ª Bienal. Apesar de “todos os problemas políticos e técnicos” (AMARANTE, 1989, p. 187), a Bienal foi inaugurada.

1977 – Faleceu Ciccillo Matarazzo, idealizador e fundador da Bienal de São Paulo. Foi criado o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo. Oscar Landmann assumiu a presidência da Bienal. Este foi o ano em que a Bienal deixou de ser um “local de consagração da arte” para ser um “local de experimentação da arte” (CONSELHO DE ARTE E CULTURA, 1977, p. 2).

1981 – A 16ª Bienal foi a primeira edição a ter um curador-geral: o crítico e ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), Walter Zanini (São Paulo, SP, Brasil, 1925-2013). Também fizeram parte os curadores: Petrônio França, Agnaldo Farias e Samuel Eduardo Leon (Cinema); Cacilda Teixeira da Costa (Video Art); Gabriela Suzana e Julio Plaza (Arte Postal); Annateresa Fabris, Victor Musgrave e Josette Balsa (Arte Incomum); e os curadores-adjuntos: Roberto Sandoval, Cida Galvão, Marília Saboya e Renata Barros.

“O surgimento da figura de um curador-geral da mostra transformaria por completo os rumos da Bienal” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, n.p.). Nessa edição, Zanini aboliu os espaços que dividiam as obras por países participantes e passou a reuni-las “por analogia e linguagem” (LAGNADO, 2001, n.p.), “técnicas e temas”. Essa bienal também foi um marco em relação às questões políticas, pois “marca [marcou] o fim do boicote à Bienal e a abertura política no país” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [1981], n.p.).

1983 – Walter Zanini assumiu novamente a curadoria da 17ª edição da Bienal que foi marcada pela inserção de linguagens cada vez mais presentes na “arte contemporânea global” como: “a performance, o vídeo, o videotexto, as instalações e o *happening*” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [1983], n.p.).

- 1985-1987 – 18ª e 19ª edições, respectivamente. Sheila Lerner (1948) foi a primeira mulher a assumir a curadoria-geral de ambas as Bienais.
- 1989 – A 20ª Bienal de São Paulo teve como curadores: Carlos von Schmidt (São Paulo, SP, Brasil, 1929-2010) (Internacional), Stella Teixeira de Barros (1942) (Nacional) e João Cândido Galvão (Eventos especiais). Destacou-se também por ter sido uma bienal sob a curadoria-geral de uma mulher. “Descontinuando as proposições das últimas Bienais, a equipe retomou as premiações e o arranjo das representações nacionais em salas separadas. A representação brasileira foi considerada uma das mais consistentes em muito tempo” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [1989], n.p.).
- 1991 – Desde a 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, até 21ª Bienal, em 1991, as bienais costumavam acontecer sempre em anos ímpares. Esse foi o último ano que ocorreu dessa forma. Além disso, esta Bienal retomou o sistema de inscrições abertas para todos os artistas do mundo (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [1991], n.p.).
- 1994 – “A Bienal rompe [rompeu] o calendário e passa [passou] a acontecer nos anos pares” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [1994], n.p.) “Nos anos 1990, as mostras são [eram] organizadas com base em grandes temas” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [1994], n.p.).
- 1998 – Essa Bienal foi reconhecida internacionalmente e ficou conhecida como a “Bienal da Antropofagia” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [1998], n.p.). Paulo Herkenhoff foi o curador-geral e Adriano Pedrosa, o curador-adjunto.
- 2000 – Por conta de uma grave crise institucional, nesse ano não ocorreu a Bienal que vinha tendo uma nova edição a cada dois anos (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).
- 2002 – A 25ª Bienal de São Paulo – “Iconografias metropolitanas” causou polêmica ao nomear o primeiro curador estrangeiro, o alemão Alfons Hug (1950). Ficou

“famosa pela presença numerosa de artistas brasileiros fora do eixo São Paulo/Rio de Janeiro” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [2002], n.p.).

2004 – 26ª Bienal de São Paulo – “Território Livre”, Alfons Hug assumiu novamente a curadoria da Bienal.

2006 – A 27ª Bienal de São Paulo – “Como Viver Junto”, sob a curadoria de Lisette Lagnado (República Democrática do Congo, 1961), foi marcada pelo fim das representações nacionais e pela “afirmação da arte como linguagem transnacional” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [2006], n.p.). Uma mudança que “exprime [expressiu] a sua atualização e o seu vigor num mundo globalizado, onde a arte rompe fronteiras e continua a propor uma leitura crítica dos acontecimentos contemporâneos” (GIL, 2006, p. 15).

2008 – Conhecida como a “Bienal do Vazio”. Ivo Mesquita foi o curador-geral. Foi uma exposição que apresentou uma metáfora para repensar o desempenho e o futuro da Bienal de São Paulo, num momento em que existia uma “crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam [organizavam]” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [2008], n.p.).

2011 – Implementação de uma equipe, em caráter permanente, para a organização e a produção das bienais e do educativo Bienal, também em caráter permanente (Entrevistada DSC, 2019; Entrevistado MDA, 2019).

2012-2021 – Sucessivamente, a Bienal selecionou para a curadoria-geral, curadores estrangeiros, apesar de alguns deles terem vivências no Brasil.

2021 – A 34ª Bienal de São Paulo “Faz escuro, mas eu canto”, sob a curadoria geral de Jacopo Crivelli Visconti, estava prevista para ser inaugurada em setembro de 2020, mas, devido à gravidade da pandemia do Coronavírus (2020/2021), a Fundação Bienal decidiu transferi-la para o período de 4 de setembro a 5 de

dezembro de 2021. Desta forma, novamente, a Bienal de São Paulo voltará a ocorrer em anos ímpares, como era costume desde a sua fundação, em 1951, até a 21ª edição, em 1991 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2020).

2023 – Data prevista para realização da 35ª Bienal de São Paulo (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2020).

3.2 SOBRE CURADORIA DE ARTE

A palavra 'curador' vem do verbo em latim '*curare*' que significa 'cuidar de'. Em meados do século XIV, era utilizada no sentido de 'supervisor', 'gerente' ou 'guardião' (GEORGE, 2015).

Entre os séculos XVIII e XX, "curadores eram eruditos que tomavam conta dos tesouros do passado. Eles montavam, catalogavam e preservavam coleções e interpretavam e exibiam os objetos nelas contidos" com a finalidade de educar o público em geral (HOFFMANN, 2017, p. 15).

No entanto, não se sabe ao certo quando surgiu o "ofício do curador" (RAMOS, 2010, p. 9). Refletindo sobre a história oficial que é apresentada nos livros e nos museus, é possível inferir que ela foi escrita por poucos e de acordo com determinados objetivos e narrativas. "[...] tais escolhas dependeram, na maioria das vezes, dos objetivos que motivaram eleger ou descartar determinadas produções artísticas. E o ofício do curador se refez todo o tempo, conforme a 'contação' dessa história da arte" (RAMOS, 2010, p. 9).

Bernard Berenson (1865-1959) disseminou o conceito de *connoisseurship*³⁴ (PREZIOSI, 2014) que estava muito associado à ideia de um curador de coleção. O curador de Arte Contemporânea, portanto, assemelha-se muito ao de *connoisseur* com formação heterogênea.

³⁴ "*Connoisseurship* – envolvia a capacidade de um investigador identificar o lugar (*locus*) no tempo, a origem e a personalidade de uma obra de arte, permitindo que o espectador situasse sua historicidade" (PREZIOSI, 2014, p. 93, tradução nossa).

Texto original: "*Connoisseurship* – entailed the ability of an investigator to identify the locus in time, place, and personality of the facture of an artwork, enabling the adept practioner to situate its historicity and by extension its calibrated stylistic identity" (PREZIOSI, 2014, p. 93).

O curador de arte ao pé da letra seria aquele que está incumbido de cuidar, zelar e defender os interesses do artista e dos trabalhos de arte. O curador, como se sabe, é o profissional que organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias comerciais. Essa função tem sido desempenhada em caráter temporário por artistas, críticos, jornalistas, professores, historiadores, galeristas ou, de modo mais sistemático, por profissionais especializados em curadoria (ALVES, 2010, p. 43).

Para Adrian George (2015, p. 2), “o curador é mais conhecido como o ‘seccionador’ ou o ‘intérprete’ das obras de arte para uma exposição. No entanto, o papel agora incorpora o de produtor, comissário, planejador de exposições, educador, gerente e organizador”. A exposição, por sua vez, é “o principal produto da curadoria. É um argumento discursivo que se faz por meio da apresentação de obras de arte” (HOFFMANN, 2017, p. 23). George (2015) enumera as várias atividades que um curador precisa desempenhar atualmente, que vai desde organizar a exposição, atender à imprensa e ao público, angariar patrocínios, até mesmo a estabelecer parcerias com a Academia, com o objetivo de recrutar estagiários ou potenciais profissionais.

Portanto, o campo da curadoria é interdisciplinar, envolve, segundo Cauê Alves (2010, p. 44), “noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, *design* de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação”. Por abranger diferentes habilidades e conhecimentos em áreas distintas, o trabalho precisa ser realizado de forma coletiva, por uma equipe curatorial.

A curadoria abarca um grande circuito da arte e o “ofício do curador exige o constante posicionamento em relação a trabalhos de arte, defesa de ideias e apostas que envolvem riscos quando feitas ao calor da hora” (ALVES, 2010, p. 45), tornando-se, dessa maneira, desafiador.

Atualmente, cabe ao curador “fornecer o contexto” (HOFFMANN, 2017, p. 17). Como são múltiplas as vozes e as narrativas e uma só exposição, cabe a ele “fazer com que as coisas interajam umas com as outras, posicionando-se com uma gama diversa de histórias, ficções e micro-histórias” (HOFFMANN, 2017, p. 17).

Com tantas e tão desafiadoras especificidades que envolvem o ofício do curador, Bhabha esclarece o porquê de se considerar também a curadoria uma obra de arte:

Uma obra de arte – e a curadoria é uma obra de arte – vive no limite da existência. Sua temporalidade é contingente e contextual; é iminentemente aberta a leituras revisionadas ou resistentes, traduções culturais imprevistas, ou ressignificações formais e ideológicas no processo de apropriação política ou institucional – ou, como disse o artista, deve estar sujeita a mudança sem aviso prévio (BHABHA, 2012, p. 23).

O ofício do curador adquiriu maior evidência por envolver múltiplos conhecimentos e atividades, como afirma Teresa Gleadowe (2003³⁵ apud GEORGE, 2015, p. 14, tradução nossa), “o curador de arte contemporânea agora se preocupa com toda a experiência física e intelectual de uma exposição”³⁶.

Segundo Rebouças (2019)³⁷, “o curador tem que achar um lugar para a ação, o agir. Há muitos curadores, mas, poucos espaços para agir”. As bienais de arte, que possuem um caráter mais experimental da arte (apesar de quem nem todas o possuem), são lugares que podem possibilitar essas práticas de ação.

3.2.1 As Práticas Curatoriais e os Formatos Bienais

De acordo com Obrist (2014, p. 157), “Bienais se tornaram um fenômeno global”. Na década de 1990, elas começaram a contribuir consideravelmente para as novas cartografias da Arte Contemporânea.

Para Barbieri (2012, p. 308), a Bienal é uma grande celebração,

[...] é um momento em que muitas pessoas se movimentam em uma ação convergente para esse grande acontecimento. Há muitos artistas envolvidos, obras, montadores, produtores, curadores, educadores,

³⁵ GLEADOWE, T. In: RATNAM, N. Hang it all. **The Guardian**. The Observer, Sunday, 9 mar. 2003. Disponível em: <https://www.theguardian.com/theobserver/2003/mar/09/features.magazine47>. Acesso em: 26 mar. 2021.

³⁶ Texto original: “*The curator of contemporary art is now concerned with the whole physical and intellectual experience of an exhibition*” (GLEADOWE, 2003, p. 14).

³⁷ Fala de Julia Rebouças durante o evento “Sobre curadoria”, organizado pelo Espaço Marieta, em São Paulo, em 2019.

enfim, muitas e muitas pessoas trabalhando para que essa grande celebração da arte, da vida, possa acontecer.

Um formato bienal pretende, na prática, sintetizar os últimos dois anos da produção da arte em uma exposição, apresentando a análise da Arte Contemporânea “internacional” ou “transnacional”³⁸ mais recente (JONES, 2016, p. 153). Segundo Hoffmann (2017, p.11), “ao longo das últimas décadas, as bienais se tornaram a superexposição por excelência, o formato definitivo de exposição em grande escala da era globalizada”. Por serem um formato expositivo onde experimentações, novos conceitos ou representações são bem-vindos em uma escala difícil para os museus, também os questionamentos da atualidade são trazidos à tona; o momento é trazido à tona, criando uma espécie de “rede discursiva” (HOFFMANN, 2017).

Sobretudo a partir da década de 1990, percebemos que as bienais “têm dado oportunidades para artistas das supostas margens do globo” (HOFFMANN, 2017, p. 12), contribuindo para globalizar o universo da arte contemporânea e inserindo novas geografias a esse universo. Nesse sentido, é importante esclarecer que a ênfase curatorial de algumas dessas exposições de Arte Contemporânea passaram a assumir uma mudança de conceito internacional para transnacional, quando, segundo D’Arcey (2019, p. 2, tradução nossa), muitos curadores procuraram utilizar práticas curatoriais menos excludentes como uma das tentativas para “superar e corrigir a narrativa da História da Arte”³⁹ que, até então, se concentrava nas narrativas estabelecidas pelos cânones europeu e norte-americano.

No final da década de 1980, houve uma mudança nas exposições internacionais de arte em direção a uma prática curatorial mais transnacional. A teoria transnacionalista trata de como existem conexões entre pessoas de culturas diferentes e busca apagar as

³⁸ Apoiamo-nos nas definições de Caroline A. Jones (2016, p. 153, tradução nossa) para internacional e transnacional. “O que ‘transnacional’ implica que ‘internacional’ não o implica? Internacional é uma pré-condição importante: modela relações de distribuição, definidas pelas fronteiras dos estados-nação com suas economias, comissários oficiais e ministros da cultura; o movimento ocorre ao longo de ‘frentes’ e além das fronteiras, negociado por meio de alianças e tratados. ‘Trans’ surge em várias formações para cortar ou dissolver essas unidades, mesmo que dependa de suas infraestruturas”. Texto original: “*What does ‘transnational’ imply that ‘international’ does not? International is an important precondition: it models relations of hubs and spokes, defined by the borders of nation states with their economies, official commissioners and cultural ministers; movement is along ‘fronts’ and across boundary lines, negotiated through alliances and treaties. ‘Trans’ emerges in various formations to cut across or dissolve these units, even as it depends on their infrastructures*” (JONES, 2016, p. 153).

³⁹ Texto original: “[...] *to overcome and correct the narrative of art history*” (D’ARCEY, 2019, p. 2).

fronteiras nacionais feitas pelo homem que nos separam. Anteriormente, as exposições internacionais consistiam principalmente de artistas brancos europeus e americanos, reforçando a narrativa da história da arte ocidental. O reposicionamento para uma estratégia de exibição transnacional foi alinhado a mudança na política global. Várias exposições importantes ilustram esse fenômeno, desde 1989 até os dias atuais (D'ARCEY, 2019, p. 2, tradução nossa)⁴⁰.

Dessa forma, as exposições de Arte Contemporânea "*Magiciens de la Terre*", "*The Other Story*" e "*Tercera Bienal de la Habana*", ocorridas em 1989 (CAPÍTULO 1), são exemplos do início desse redirecionamento das práticas curatoriais.

O *Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe* (ZKM) (Centro para Arte e Mídia Karlsruhe) localizado na cidade de Karlsruhe, na Alemanha, fundado em 1989 com a missão de "dar continuidade às artes clássicas, na era digital" (ZKM, [2021]), em 2012, organizou uma exposição intitulada "*The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*" [O Contemporâneo Global: Arte Mundial depois de 1989, tradução nossa] (Figura 12). O estudo realizado para essa exposição, dedicada a apresentar o contexto da Arte Contemporânea global a partir do cenário das exposições do tipo bienais, foi publicado em 2013.

⁴⁰ Texto original: "*In the late 1980s, there was a shift in international exhibitions of art toward a more transnational curatorial practice. Transnationalist theory is about how connections exist between people of differing cultures and seeks to erase manmade national borders that separate us. Previously, international exhibitions consisted of primarily white male European and American artists, reinforcing the narrative of Western art history. The shift toward transnational exhibition strategy aligned with a larger shift in global politics. Several key exhibitions illustrate this phenomenon, beginning in 1989 up to the present day*" (D'ARCEY, 2019, p. 2).

Figura 12 – *Trans_actions: The accelerated Art World: 1989-2011, 2011*



Detalhe da instalação apresentada na exposição *The Global Contemporary: Art Worlds After 1989* [O Contemporâneo Global: Arte Mundial depois de 1989].

Fonte: Belting; Buddensieg; Weibel, 2013, p. 2.

Diante de “um contexto no qual predominam a aceleração e o excesso”, dentre tantos desafios e mudanças, “reinventar-se” e “ressignificar-se” parecem características das Bienais do século XXI (LEITÃO, 2018, p. 6). Para investigarmos como a Bienal de São Paulo apresentou suas narrativas curatoriais de 2012 a 2018, diante do contexto apresentado, analisamos cada uma delas individualmente.

3.3 NARRATIVAS CURADORIAS DAS BIENAS DE SÃO PAULO DE 2012 A 2018

Neste subitem, concentramo-nos em investigar e analisar como aconteceram os processos curatoriais de cada uma das edições das Bienais de São Paulo objeto de nossa pesquisa para descobrir como cada qual apresentou suas narrativas curatoriais. Para tanto, como explicado anteriormente, os casos são apresentados individualmente, todos estruturados da mesma forma, a saber: introdução seguida de 3 (três) sessões: (1) Processo curatorial; (2) Análises; e (3) Exemplos de artistas participantes e suas respectivas obras.

Na introdução, apresentamos um quadro contendo os dados gerais de cada uma das edições das Bienais analisadas incluindo o título, a metáfora (quando mencionada), o número de artistas participantes, o número total de obras

apresentadas, o número de obras inéditas expostas (quando disponibilizados esses dados), o número de países participantes e o número de visitantes durante o período da mostra. Também citamos os curadores que compuseram a equipe curatorial, apresentamos uma fotografia ilustrando a exposição e discorremos brevemente sobre como foi desenvolvida a identidade visual de cada uma delas, apresentando, inclusive, uma ilustração do cartaz.

Na primeira seção, investigamos e analisamos como aconteceu o processo curatorial de cada uma das edições da Bienal de São Paulo que fazem parte deste estudo a partir de fontes secundárias. Cada um desses processos curatoriais inclui a concepção da curadoria de cada exposição, o discurso e as narrativas para que pudéssemos analisar como se deram esses fenômenos.

Na segunda seção, analisamos cada edição da Bienal, apoiando-nos nas evidências coletadas, provenientes de fontes primárias e secundárias. O processo de análise foi conduzido e ordenado pela pesquisadora em estágios (PONELIS, 2015): (1) Foram selecionadas as narrativas de cada um dos entrevistados, incluindo fragmentos das entrevistas, preservando os aspectos da linguagem oral; (2) Foram feitas as análises de cada uma das entrevistas a partir da narrativa da pesquisadora; e (3) Foram elaborados quadros demonstrativos organizados a partir das questões-chave da pesquisa. É relevante lembrar que, como já mencionamos no CAPÍTULO 2, a análise de cada estudo de caso foi norteada a partir dessas questões-chave (ou categorias), de maneira a facilitar a síntese posterior dos dados para o estudo de casos múltiplos.

Na terceira seção, apresentamos dois exemplos de artistas e suas respectivas obras que participaram de cada uma das exposições, os quais percebemos como narrativas que conversam com o cenário da Arte Contemporânea global.

Após a demonstração de cada caso individualmente, apresentamos as principais descobertas do estudo, respondendo à problemática levantada no início da pesquisa.

A Figura 13, a seguir, exhibe o conjunto de cartazes das Bienais de São Paulo que fazem parte do recorte da nossa pesquisa, ilustrando os casos analisados.

Figura 13 – Cartazes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018, respectivamente.



Fonte: Fundação Bial de São Paulo, [2021a, n. p.].

3.3.1 30ª Bienal de São Paulo – “A Iminência das Poéticas”, 2012

A 30ª Bienal de São Paulo, intitulada “A iminência das poéticas” (Figura 14), foi realizada de 7 de setembro de 2012 a 9 de dezembro de 2012, sob a curadoria geral de Luis Pérez-Oramas (Venezuela, 1960), dos curadores-adjuntos André Severo (Brasil, 1974) e Tobi Maier (Alemanha, 1976) e da curadora-assistente Isabela Villanueva (Venezuela, 1979).

Figura 14 – Vista geral da abertura da 30ª Bienal de São Paulo, 2012



Fonte: Fundação Bial de São Paulo, 2012c, p. 18-19.

O Quadro 4, abaixo, apresenta os dados referentes a esta mostra, que recebeu 516.953 visitantes, conforme o Relatório de Gestão e Contribuições à Sociedade 2011-2012 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012c, p. 41) e dela participaram 111 artistas (ANEXO B) – sendo que 62 deles criaram obras inéditas para a exposição –, totalizando 3.796 obras provenientes de 31 países.

Quadro 4 – Dados da 30ª Bienal de São Paulo, 2012

TÍTULO	METÁFORA	Nº DE ARTISTAS	Nº DE OBRAS	OBRAS INÉDITAS	PAÍSES PARTICIPANTES	Nº DE VISITANTES
A Iminência das Poéticas	Constelação	111	3.796	62	31	516.953

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012c, p. 41.

Luis Pérez-Oramas e sua equipe curatorial adotaram a metáfora da constelação como proposta curatorial dessa edição da Bienal, estabelecendo conexões que possibilitaram um diálogo entre “passado e presente; centro e periferia; objeto e linguagem” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012e, n.p.). Stolarski afirma que (2012, p. 315), “segundo a curadoria, o sentido da obra nunca é dado, mas iminente, e a operação que gera esse sentido é sempre uma relação constelar”.

A partir desta edição (30ª), a Bienal passou a ter uma equipe dedicada, “condição essencial para permitir que as bienais pudessem cumprir sua vocação experimental de forma mais aprofundada e aberta” (STOLARSKI, 2012, p. 314).

Para a 30ª Bienal surgiu a ideia de um concurso de cartazes voltado, inicialmente, para estudantes de *design*, mas, posteriormente, foi ampliado como chamada para todos os residentes no Brasil interessados em participar de um *workshop*. Das 250 pessoas interessadas, foram selecionadas apenas 30 para participar do *workshop* que ocorreu de 3 a 8 de outubro de 2011, nas instalações do Centro Universitário SENAC e contou com a colaboração da equipe curatorial, de um representante do Educativo da Bienal, de *designers* brasileiros que participaram de projetos de identidade visual da Bienal, como Chico Homem de Melo, Daniel Trench, Elaine Ramos, Jair de Souza e Rico Lins e da dupla de *designers* holandeses Armand Mevis e Linda van Deursen (STOLARSKI, 2012), indicados pelos curadores.

Embora essas 30 propostas tivessem sido selecionadas, elas ainda não eram o resultado final, pois caberia à equipe da Bienal finalizá-las. “Faziam parte deste

repertório um sinal composto por quatro linhas, que formavam o algarismo romano XXX, um estudo de conexões lineares e tipográficas, um cartaz e uma proposta de identidade baseada na aplicação radical de um algoritmo compositivo” (STOLARSKI, 2012, p. 316-317).

A identidade visual da 30ª Bienal foi desenvolvida por um princípio constelativo, “um ponto de partida para novas experiências”. Foram produzidos simbolicamente 30 cartazes, o mesmo número de edições da Bienal até aquele momento. A participação de 30 pessoas no *workshop* foi mera coincidência. A proposta de a Bienal ser representada por mais de um cartaz não foi inovadora: “na primeira Bienal, Antonio Maluf produziu um cartaz com algumas variações cromáticas; na 24ª, quatro cartazes foram produzidos com imagens de obras de Louise Bourgeois” (STOLARSKI, 2012, p. 318).

Apesar de a 30ª Bienal apresentar 30 diferentes versões de identidade visual, todas tinham um “único conceito visual, materializando as ideias de multiplicidade poéticas” (Figura 15). Além disso, houve a valorização do processo e as ações coletivas, aplicando o conceito da exposição nos seus códigos visuais.

Em termos institucionais, o projeto equivale a um manifesto sobre a importância de uma equipe permanente, não como autora privilegiada dos projetos visuais das bienais, mas como a estrutura necessária para que o caráter essencialmente experimental das bienais possa se aproveitar do que o pensamento metaprojetual pode oferecer (STOLARSKI, 2012, p. 318).

Figura 15 – Cartazes desenvolvidos para a 30ª Bienal de São Paulo, 2012



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012b, n.p.

3.3.1.1 Processo Curatorial da 30ª Bienal de São Paulo

“Bienal é Babel. Bienal é uma das encarnações de Babel, efêmera e teatral como as grandes festividades de arte: os fastos, as pompas, os esplendores para os quais artes e artistas foram convidados desde sempre” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 26). Pensando nisso, Pérez-Oramas (2012) questiona se muita coisa mudou em comparação com os tempos em que Florença preparava as festividades para receber Cristina de Lorena para o casamento com Fernando I da Toscana (Ferdinando de Medici, Grão-Duque da Toscana).

[...] a música, a dança, as ações; todos os registros – o profano e o sagrado; todas as classes sociais – militares, aristocratas e povo; todas as procissões – religiosas, mascaradas, justas, combates de homens e animais; todos os gêneros artísticos – a comédia, o balé e as sinfonias? (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 26).

Segundo Pérez-Oramas (2012), as celebrações eram tantas que a cidade transformava-se em um verdadeiro *Theatrum Mundi* do século XVI, ao que Pérez-Oramas (2012, p. 26) relaciona com o que se espera das Bienais de arte nos dias de hoje: uma celebração na qual “todas as artes se associavam”.

Entretanto, Pérez-Oramas (2012) deixa claro que há uma grande diferença entre o *Theatrum Mundi* e as bienais (“Babel”): a representação global em um espaço reduzido, “uma metonímia eloquente e harmônica”, num mundo que cada vez mais resiste “a ser objeto de reduções e se manifesta”. As bienais passaram a ser “cacofônicas” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 27), um lugar onde linguagens, formas e universos diferentes encontram-se, mas que, na maioria das vezes, não dialogam entre si, cabendo ao curador enfrentar este desafio (PÉREZ-ORAMAS, 2012).

Existe cada vez mais certa “urgência para sermos globais, quase uma obrigação de trabalharmos a partir de ‘slogans’ e de acordo com categorizações mercadológicas – as marcas, o *branding*” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 27). Segundo Pérez-Oramas (2012, p. 27), “é impossível ser global”, pois apesar de o mundo estar menos distante, está mais colapsado; e apesar de o mundo estar mais interconectado, está cada vez mais complexo, difícil de entender, de reduzir.

[...] nossa bienal não surgiu senão de nosso lugar, da nossa experiência, e de nosso (necessariamente) limitado conhecimento da arte e do mundo.
 Não pretende, pois, esta bienal, arrogantemente, dizer o que o mundo é nem como deve ser. Pretende trazer obras significativas, algumas vezes esquecidas, outras ignoradas, outras célebres, mas em cujo encontro com a diversidade e diferença se pode produzir uma alquimia do que ainda não sabemos. E é o que ainda não sabemos que nos interessa (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 27).

A 30ª Bienal firma, portanto, sua fidelidade à sua iminência, quando reconhece que “não ignora que também ignora”, quer dizer, que assume não ter conhecimento e domínio sobre tudo (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 27).

Muitos pensam que as bienais da América devem seguir os modelos das da Europa ou os das nações dominantes do Atlântico Norte, que convenientemente “esqueceram” das narrativas dos outros lugares do mundo e que agora, tomados pela culpa, pretendem ser “globais”. O mais importante seria “aprender a ser locais, a estar situados: a reivindicar um lugar no mundo, a pensar a partir de um lugar” e não “a

partir de outros lugares”, numa ilusão que “vencemos para sempre as distâncias, as diferenças e os tempos” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 28).

Pérez-Oramas (2012) reflete que sermos locais não significa sermos localistas ou regionalistas, pelo contrário, abrange uma perspectiva internacional, “além dos nacionalismos”. “Pensar a partir de um lugar é saber que somos diferentes, e não por isso superiores, ou inferiores, ou melhores ou privilegiados” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 28).

Em relação ao título da 30ª Bienal: “A Iminência das Poéticas”, na abertura do catálogo da exposição, o curador Luis Pérez-Oramas (2012, n.p.) esclarece que a ideia surgiu durante uma conversa com Homi Bhabha, que afirmou:

A iminência é atividade artística de posicionar o leitor ou o espectador no lugar do surgimento do significado ou da percepção de uma obra, cuja revelação está de algum modo além de si mesma, sempre prestes a acontecer, mas sem nunca ter cessado de acontecer (BHABHA, 2012, p. 23).

Pérez-Oramas (2012, p. 29) define o título desta exposição da seguinte maneira: “A iminência das poéticas: distância constelar entre as obras, distância em que se põe em jogo o jogo de semelhança e diferença que as relaciona”. Ele enfatiza que o discurso de uma exposição é tão importante quanto as obras que a compõe; que dessa articulação entre ambos acontece a materialização do sentido; e que se deve ter consciência que por detrás da percepção significativa da obra de arte há um texto, um cenário, um discurso que foram pensados.

Pérez-Oramas (2012, p. 35) explica que os artistas foram escolhidos pela distinção de suas vozes “porque falam, ou não falam, de uma coisa ou de poucas; não de tudo nem a todos: ou deles, para eles”.

A obra adquire “significado, forma e valor diferentes dos seus próprios, e em tempos e lugares diferentes dos seus” (BHABHA, 2012, p. 23), ou seja, há a constante ressignificação da obra de arte dependendo dos valores culturais, políticos e sociais do público em função do tempo e do lugar.

Pensando em cada obra de arte como potência de outras criações, num sistema curatorial que pretende “comportar hipóteses de sentido entre as obras” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 36), quando estão juntas, “significam de forma diferente de que se

estivessem sozinhas; ao estarem juntas, essas obras, no vínculo entre elas, produzem e propõem sentido – iminente e diferente – para além do que cada uma delas significa por si mesma” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 36). Pensando ainda nas distâncias ou nos espaços que separam as obras, como, por exemplo, nos andares do “Pavilhão da Bienal” – Pavilhão Ciccillo Matarazzo –, ou nos diferentes lugares da cidade de São Paulo, que também produzem sentidos que podem ser distintos quando observados em conjunto com as obras, podemos afirmar que novos cenários e diferentes configurações no espaço afetam a percepção das pessoas em relação às obras (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 36).

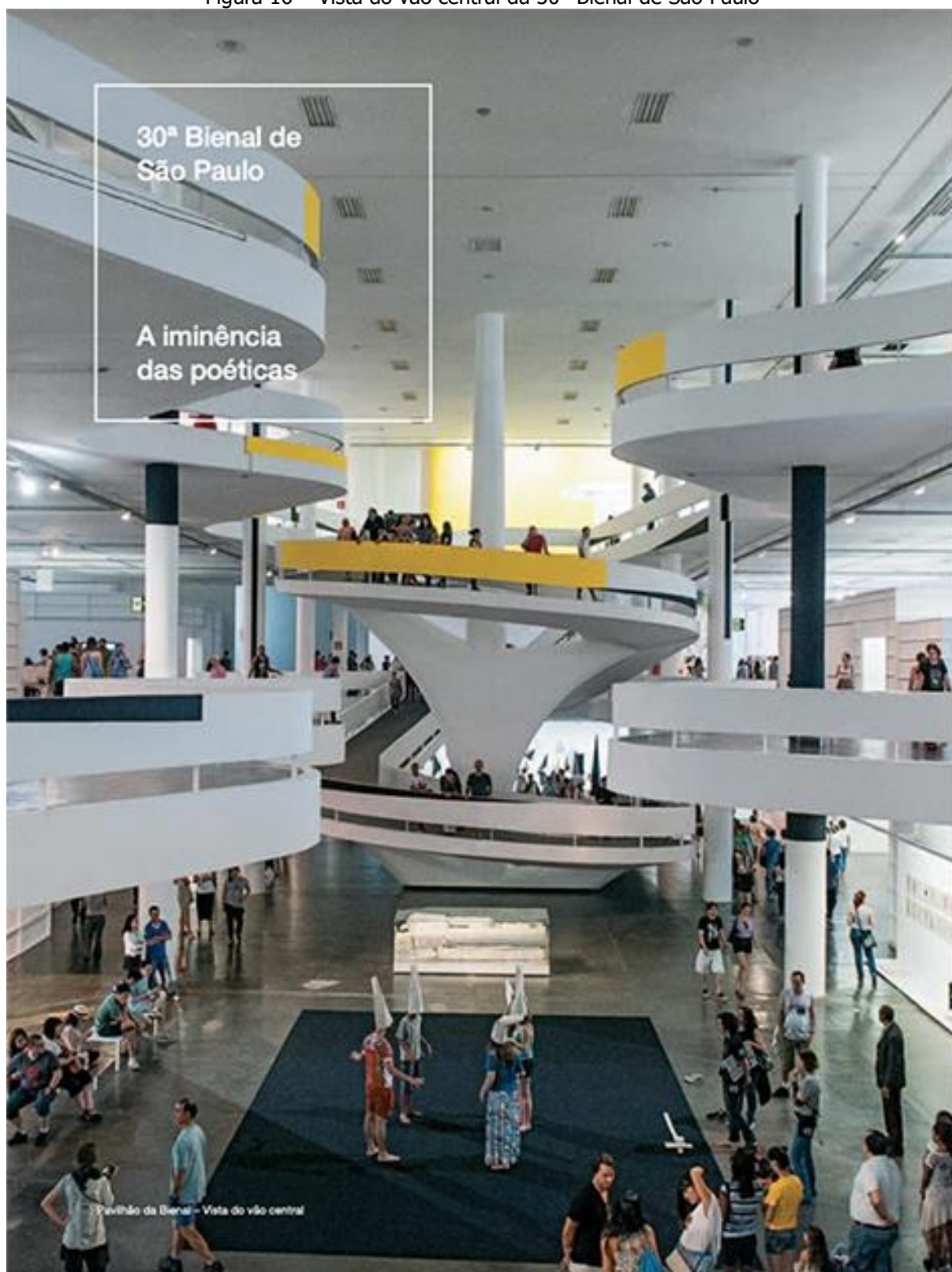
Outro termo chave da curadoria da 30ª Bienal é a analogia: “uma palavra que denomina e classifica vínculos a partir das semelhanças relacionais que eles geram” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 37); e a curadoria de “A Iminência das poéticas” pretendeu deixar explícitos estes vínculos “entre suas obras e seus artistas, sem impô-los como necessários e sem dissimular suas diferenças” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 37), permitindo “navegar entre as aparências” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 37).

Pérez-Oramas (2012, p. 38), baseado no conceito de Benveniste (1974), também explicita a intenção de pensar a curadoria dessa edição em termos de enunciação, como um “aparato que propõe vínculos, relações de proximidade ou de vizinhança, diferenças dentro das semelhanças, assim como distinções e semelhanças dentro das diferenças entre as obras e os artistas que constituem a bienal”, considerando as diferenças como vínculos e a bienal como um dispositivo.

Diante de todo este contexto, Pérez-Oramas (2012, p. 50) avalia que as obras e os artistas presentes na 30ª Bienal “não representam um tema, nem um grupo de nações, nem o mundo que é sempre inesgotável”, ao contrário, propõem o modo de pensar o mundo globalmente, em “incontáveis versões sem origens” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 46).

A 30ª Bienal nasceu de uma grande colaboração entre grupos e ações individuais com a intenção de formar uma grande constelação (BARBIERI, 2012): obras, *performances*, seminários e oficinas (Figura 16).

Figura 16 – Vista do vão central da 30ª Bienal de São Paulo



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012c, p. 46-47.

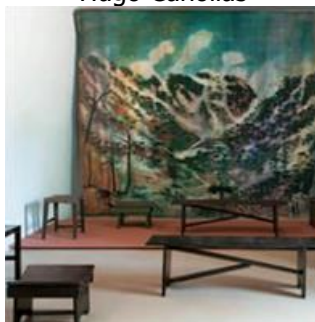
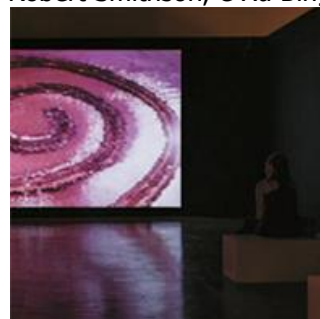
Além da rádio, essa Bienal teve um componente literário, o periódico de poesia OEI⁴¹, com um número especial dedicado a “A iminência das poéticas”, no qual foram documentadas as atividades conectadas à exposição e aos projetos literários com artistas participantes. Algumas obras literárias de renome foram traduzidas para o português, como: “Amores e outras imagens”, de Filóstrato (300 d.C.); “A arte de birlibirlique” (1930) e “A decadência do analfabetismo” (1974), de José Bergamin; “Frontão” (1995), de Pascal Quignard; “Ninfas” (2007), de Giorgio Agamben; e “Os Vínculos” (1589-91), de Giordano Bruno” (MAIER, 2012). Conseqüentemente, o impresso e a palavra falada na rádio entrelaçaram-se na exposição, expandindo os formatos da Bienal, numa tentativa de criar vínculos entre “as constelações de ideias, teorias e imagens entre as obras apresentadas” e a cidade, dando “margem para que o iminente se materialize [materializasse]” e indicando que a Bienal é “um processo de transformação em curso” (MAIER, 2012, p. 78).

Essa Bienal deu, portanto, a oportunidade ao público de “formar suas próprias constelações com obras expostas em diversas localizações e diferentes eventos”, possibilitando “ao espectador criar novas analogias e significados segundo valores especiais”. Esperou-se que houvesse a transformação de público passivo para um público que interagisse, que fosse engajado, que tivesse sua própria voz (MAIER, 2012, p. 76).

Além disso, vários lugares específicos foram utilizados para a realização da 30ª Bienal de São Paulo (Figura 17), expandindo a experiência da visita da mostra para a cidade de São Paulo, num diálogo com o conceito constelativo entre as obras, a saber: o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, a Casa Bandeirante, a Capela do Morumbi, a Casa Modernista, o Museu de Arte de São Paulo/MASP, o Instituto Tomie Ohtake, a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), a Estação Ferroviária da Luz, entre outros locais nas ruas, nos clubes e nos parques da cidade de São Paulo (MAIER, 2012).

⁴¹ OEI é a sigla do nome de um periódico suéco produzido por Cecilia Gronberg e por Jonas (J) Magnusson. Maiores informações disponíveis em: <https://www.oei.nu/w/1.html>. Eles participaram da 30ª Bienal (2012) no projeto “Residência Artística” em parceria com a FAAP. Maiores informações disponíveis em: <http://www.faap.br/residenciaartistica/parcerias-fundacao-bienal.asp>.

Figura 17 – Lugares de realização da 30ª Bienal de São Paulo

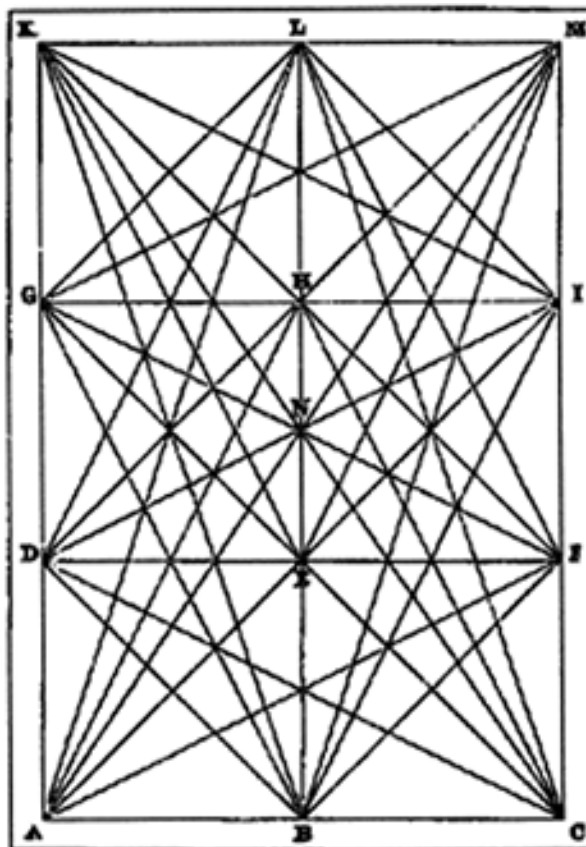
Pavilhão Ciccillo Matarazzo,
30ª Bienal, 2012Casa Bandeirante, 2012
Hugo CanoilasAvenida Paulista, 2012
Alexandre Navarro MoreiraCapela do Morumbi, 2012
Charlotte PosenenskeEstação da Luz, 2012
Charlotte PosenenskeMAB – FAAP, 2012
José Arnaldo Bello,
Robert Smithson, e Xu BingInstituto Tomie Ohtake, 2012
Bruno MunariMASP, 2012
Jutta Koetter e Benet RosellCasa Modernista, 2012
Sergei Tcherepnin e Ei Arakia

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012a, p. 46-47.

Tobi Maier (2012, p. 78) concluiu que “A iminência das poéticas”, envolvida num “campo de uma praça pública imaginativa”, convidava o visitante a conhecê-la para “transformar os construtos encontrados” em intercâmbios poéticos que “integra [integravam] a linguagem do não dito, do proibido e do ainda não imaginado”, assim como “as relações estruturadas, porém abertas e versáteis, transparecem [transpareciam] em um desenho esquemático feito por Giordano Bruno [1548-1600] do século 16” (MAIER, 2012, p. 78) (Figura 18), demonstrando possíveis encontros ou vínculos entre os pontos de um espaço retangular e a constelação descrita pelo

pioneiro da poesia concreta e crítico literário boliviano Eugen Gomringer (1925) (Figura 19). No âmbito da praça pública, “constitui a base para redes de interação” (MAIER, 2012, p. 76), lembrando que “o espectador é encarregado da poética iminente” (MAIER, 2012, p. 79).

Figura 18 – Giordano Bruno, “*De imaginum compositione*”, 1591



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012a, p. 79.

Outra importante consideração dessa Bienal foi, portanto, incorporar a ideia de constelação proposta por Eugen Gomringer (MAIER, 2012). Segundo Gomringer e Rothenberg⁴² (1968 apud MAIER, 2012, p. 74) “[...] [com] cada constelação algo novo surge no mundo. Cada constelação é uma realidade em si mesma e não um poema sobre alguma outra coisa. [...] A constelação é um desafio, é também um convite”. A ideia de constelação de Gomringer (1968), materializada em algumas de suas poesias

⁴² GOMRINGER, E.; ROTHENBERG, J. **The book of hours and constellations**. New York: Something Else Press Inc., 1968.

concretas, (Figura 19) ressoou na 30ª Bienal de São Paulo entre todos os elementos, espaços, lugares e pessoas que a visitaram (MAIER, 2012, p. 75).

Figura 19 – Eugen Gomringer, “‘Flow grow show blow’, von rand nach innen, die konstellationen”
[‘Flow grow show blow’, da borda para dentro, as constelações], [1951-1995]

```

o
bo
blow
blow blow
blow blow blow
blow blow
blow
bo
o
go
so
grow
show
grow grow
show show
grow grow grow o show show show
grow grow
show show
grow
show
go
so
o
o
lo
flow
flow flow
flow flow flow
flow flow
flow
lo
o

```

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012a, p. 74.

Algumas das impressões relevantes descritas durante a realização da mostra em periódicos de grande circulação destacaram que quase a metade dos artistas selecionados para a 30ª Bienal eram latino-americanos e, dentre eles, 23 (vinte e três) brasileiros, na maioria, participantes da Bienal pela primeira vez. Outro importante aspecto apontado foi a obsessão pela catalogação como registro e a ordenação da diversidade, identificada por Pérez-Oramas como um dos fortes eixos da exposição (HIRSZMAN, 2012).

Segundo Cypriano (2012, p. E3), Pérez-Oramas preferiu estruturar a exposição com “artistas ou pessoas comuns como Arthur Bispo do Rosário”, numa nova narrativa de olhar para a realidade, evitando assim, “o espetacular, no sentido apelativo, para revelar o espetacular nas ações cotidianas, recriadas por um intensão [*sic*] artística ou simplesmente paranoica”.

3.3.1.2 Análises da 30ª Bienal de São Paulo

Como ferramenta adicional de análise, apresentamos, nesta sessão, as narrativas curatoriais das entrevistas realizadas, que contribuíram com elementos significativos, assim como nossa interpretação das mesmas, em específico, a realizada com Luis Pérez-Oramas, identificado como Entrevistado LPO, curador geral da 30ª Bienal de São Paulo.

Como mencionamos anteriormente, organizamos a análise dos casos por questões-chave (ou categorias), as quais nortearam o roteiro de perguntas semiestruturadas elaborado para a realização das entrevistas, a partir da “Matriz de Amarração” de Mazzon (1981). Essa estrutura facilitou no momento da convergência dos dados coletados durante o estudo. Apesar de termos procurado responder a todas as questões-chave predeterminadas, nem sempre isso foi possível e, então, quando não o fora, simplesmente não incluímos a respectiva questão.

i) Pertencimento (identidade cultural)

Belting em um dos capítulos de seu livro *“Global art and minorities: a new geography of art history”* [Arte Global e minorias: uma nova geografia da história da arte, tradução nossa] (2003, p. 62-73) reflete sobre como se faz necessário “repensar sobre a noção de pertencimento” (ANJOS, 2005, p. 9) ao abordarmos as narrativas que a História da Arte nos apresentou durante muito tempo nos livros e nos museus de arte.

Nesse sentido, foi muito importante para o nosso entendimento, o esclarecimento que o entrevistado LPO (2019), Luis Pérez-Oramas, curador-geral da 30ª Bienal de São Paulo, compartilhou sobre identidade e pertencimento no contexto do mundo globalizado em que vivemos na atualidade. Ele não acredita em uma identidade fixa – uma perspectiva essencialista sobre identidade que sugere, como explica Kathryn Woodward (2014, p. 12): “um conjunto cristalino, autêntico, de características [...]” partilhadas por todos “[...] e que não se altera ao longo do tempo”. Ninguém tem uma identidade fixa e a arte, como “um instrumento de identificação” da “fluidez da vida”, está sempre em transformação (Entrevistado LPO, 2019). Com

isso, percebemos que a visão não essencialista “focalizaria as diferenças, assim como as características comuns ou partilhadas” (WOODWARD, 2014, p. 12), particularidade que identificamos no conceito curatorial proposto para a 30ª Bienal de São Paulo.

Referimo-nos a uma perspectiva não essencialista, no sentido de entender que a Arte Contemporânea global não pretende abraçar um conceito, uma identidade global ou “mundial” ou “universal”, muito pelo contrário, por meio das bienais de arte, apresenta a Arte Contemporânea local de diferentes geografias, contextos, gêneros, etnias e religiões e se torna visível em uma exposição, em um encontro de visibilidade global, no sentido de inserir e de estar aberta, de transformar esse espaço em um lugar de poder, seja dos curadores que enunciam um discurso, seja das instituições que selecionam os curadores, seja dos artistas que apresentam suas narrativas que serão interpretadas pelo público visitante a partir de suas próprias experiências de vida. Portanto, o público visitante é também um dos atores participantes do processo, por meio da leitura que faz dos objetos artísticos apresentados.

Foi nesse sentido que identificamos na exposição “A iminência das poéticas” um caráter plural, visto ter sido pensada e organizada a partir da ideia de constelação⁴³ de narrativas, que se transformava a partir de suas composições em um espaço físico compreendendo simultaneamente todas as obras da exposição e os espaços vazios. Dessa forma, a exposição pretendeu provocar o público visitante, por meio de diferentes histórias, pela possibilidade de estabelecer “hipóteses de sentido entre as obras” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 36).

Mesmo não intencionando ser uma exposição global, a curadoria da 30ª Bienal de São Paulo apresentou narrativas locais para uma exposição de visibilidade global.

ii) Similaridades nos formatos bienais

As bienais possuem muitos, mas não infinitos, formatos (Entrevistado LPO, 2019). Muitos acreditam que as bienais da América deveriam seguir os mesmos modelos das de outros lugares, como os da Europa ou os dos Estados Unidos, que

⁴³ A ideia de constelação partiu do conceito de um dos criadores da poesia concreta, Eugen Gomringer, como indicamos anteriormente (MAIER, 2012).

convenientemente “esqueceram” das narrativas de ‘outras’ geografias do mundo e agora pretendem ser ‘globais’.

Na visão de Pérez-Oramas (2012, p. 28), deveríamos “aprender a ser locais, a estar situados: a reivindicar um lugar no mundo, a pensar a partir de um lugar” e não “a partir de outros lugares”, numa ilusão que “vencemos para sempre as distâncias, as diferenças e os tempos” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 28). Entretanto, nos parece complicado “pensar a partir de um lugar”, num momento em que somos influenciados pelas informações que temos acesso pelas tecnologias comunicacionais atuais. Pelo menos mais da metade da população mundial, de acordo com as estatísticas apuradas pela ONU (UN NEWS, 2018), tem acesso à *Internet*, apesar de essa distribuição ainda nos dias de hoje ser desigual em relação ao acesso a essas ferramentas. Conscientes dessa desigualdade, ainda assim, consideramos improvável pensar a partir de apenas um contexto na atualidade.

Quando Pérez-Oramas (2012, p. 27) compara as bienais com as pompas antigas, notamos que o objetivo de ambas é/era gerar capital para um determinado lugar, legitimar um poder, gerar *status* para determinada classe ou comunidade ou para uma nação ou cidade ou mesmo para um conjunto de ideias, confirmando assim, o lugar de poder destes eventos. A representação global da arte em um espaço reduzido, num mundo que cada vez mais resiste “a ser objeto de reduções e a se manifestar”, as bienais passaram a ser “cacofônicas”, isto é, dissonantes, lugares onde linguagens, formas e universos diferentes encontram-se, mas que, na maioria das vezes não dialogam entre si. Cabe, então, ao curador enfrentar este desafio (PÉREZ-ORAMAS, 2012).

As exposições bienais, a nosso ver, na tentativa de serem ‘globais’ empoderam a posição e a atuação do curador, porque necessitam do trabalho desse mediador para estabelecer e articular os vínculos entre as diversas narrativas apresentadas.

iii) Organização da 30ª Bienal de São Paulo – mensagens/temáticas/discursos/metáforas curatoriais

A princípio, o curador-geral da 30ª Bienal, Luis Pérez-Oramas, não pretendeu, nessa edição, contemplar o contexto da Arte Contemporânea global. No entanto, ao

analisarmos o desenvolvimento do projeto curatorial, identificamos algumas narrativas dessa arte presentes na exposição.

A partir da metáfora “constelação”, foram estabelecidos vínculos entre os artistas e as obras e um diálogo entre “passado e presente; centro e periferia; objeto e linguagem” (STOLARSKI, 2012, p. 315). Neste sentido, uma ação em forma de *workshop* foi adotada para a criação da identidade visual e dos cartazes da 30ª Bienal, um trabalho coletivo, aspirado na concepção de constelação. Foi a partir dessa ação que foram produzidos simbolicamente 30 (trinta) cartazes com as 30 (trinta) identidades visuais mencionadas anteriormente (Figura 15), a partir do conceito de poéticas múltiplas.

Diante das características da metáfora, ou da mensagem curatorial dessa edição da Bienal, constatamos que, quando foi admitida uma condição de múltiplas poéticas, isso representou uma evidência de abertura no discurso curatorial, apesar de que claramente não houve intenção, por parte da curadoria, de mostrar o que não conhecia ou “dizer o que o mundo é e como deveria ser” ou ainda “como a arte deveria ser” (Entrevistado LPO, 2019).

A curadoria da mostra deu grande relevância à concepção poética da arte contemporânea sem muita preocupação com a representatividade ou, como se referiu Pérez-Oramas (2012, p. 32-33), com a “banalização dos discursos das ciências sociais”, numa crítica às temáticas das obras dos artistas que indicam “sem grande elaboração”, ou que enunciam e reivindicam questões como: “o desmantelamento de hierarquias recebidas ou tradicionais, os novos espaços públicos ou virtuais, os direitos das minorias, os conflitos religiosos ou tensões pós-coloniais e as novas estruturas de relacionamento familiar”.

Nesse sentido, discordamos e questionamos. Não seria essa apenas uma justificativa para não dar visibilidade às questões que fazem parte do momento em que vivemos? A arte, por ter um caráter experimental, revela questões que em outras áreas do conhecimento seria mais difícil de fazê-lo. Segundo Giorgio Agamben (2009, p. 71), percebemos ‘o contemporâneo’ quando identificamos uma falha, ou um ponto de quebra no seu tempo, fazendo “dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações”. Apoiados na perspectiva de Agamben (2009), entendemos que também cabe à Arte Contemporânea refletir sobre questões

do momento, que muitas vezes não são agradáveis de pensar, mas que são importantes de serem apresentadas no cenário da arte.

Percebemos “A iminência das poéticas” como o processo de surgimento das poéticas, a formação dos sentidos que acontecem a qualquer momento em relação às obras de arte. Considerando-se que, pelo fato de em uma exposição a obra de arte estar em um lugar e em um tempo diferentes dos seus, e/ou em conjunto com outras obras, é possível estabelecer outras relações e, por consequência, manifestar outros “significados” aos observadores.

No catálogo da 30ª Bienal de São Paulo, Pérez-Oramas (2012, p. 27) afirma que existe urgência em “sermos globais” e, ao mesmo tempo, “que é impossível ser global”. Na atualidade, apesar de termos ferramentas tecnológicas que nos permitem estar “interconectados”, o excesso de informações pode dificultar a compreensão e a capacidade de avaliarmos a veracidade dos fatos e de sintetizá-los. Segundo o Entrevistado LPO (2019), no século XXI, a humanidade já produziu “a maior quantidade de dados na história do mundo”, porém, ainda não somos capazes de processá-los, logo, por enquanto nada temos além da opacidade.

24 (vinte e quatro) horas por dia, durante 7 (sete) dias por semana, informações, acontecimentos, problemáticas, conhecimentos, explicações, opiniões e visões são compartilhadas via tecnologias comunicacionais atuais, mas, os receptores dessas informações não têm a vivência de todas essas circunstâncias e contextos. Portanto, não seria possível termos uma visão única a respeito (até porque existem situações em que podem ter alguns aspectos globais, mas não o são inteiramente, porque existem diferenças e particularidades locais). Mas, será que precisamos ter uma visão global única? Talvez sim em determinadas circunstâncias, por exemplo, como a que estamos vivendo atualmente, no momento em que finalizamos esta tese uma crise global está acometendo a todos, a crise do Coronavírus. Ironicamente, apesar da desigualdade pelo mundo afora quanto ao acesso à infraestrutura básica de saneamento, de condições de saúde, de moradia, de dignidade, de educação, etc., a crise é global, pois atinge praticamente toda a humanidade. Porém, as realidades sociais e econômicas de cada geografia são diferentes.

É fundamental entendermos que, como Pérez-Oramas (2012) expõe, sermos locais não significa sermos localistas ou regionalistas, muito pelo contrário, pois

abrange uma perspectiva “além dos nacionalismos”, por significar que “pensar a partir de um lugar é saber que somos diferentes, e não por isso superiores, ou inferiores, ou melhores ou privilegiados” (Entrevistado LPO, 2019).

Outra evidência que demonstrou a preocupação em mostrar as diferentes narrativas foi a obsessão dos curadores pela catalogação, forte eixo da exposição que registrou e arrolou a diversidade das narrativas da exposição (HIRSZMAN, 2012), “identificada por Pérez-Oramas como uma característica central da Arte Contemporânea” (HIRSZMAN, 2012, p. 129).

Pérez-Oramas (2012) admitiu as limitações de uma bienal como a impossibilidade de apresentar uma metonímia do mundo em uma só mostra. Seu discurso curatorial focou em diferentes poéticas e em suas relações, enfatizando as semelhanças e as diferenças entre as obras.

iv) Organização da 30ª Bienal de São Paulo – seleção dos artistas e das obras

O projeto curatorial dessa mostra levou em consideração não somente cada obra em si, mas a relação entre elas e o espaço físico, apoiado na convicção da importância tanto do discurso apresentado quanto das obras que compunham a exposição, haja vista a articulação entre ambas que possibilitou a materialização do sentido e quem sabe o despertar de que por detrás da apresentação de cada obra de arte, existiu a composição de um texto, de um cenário e de um discurso previamente pensados.

Quanto à seleção dos artistas para a 30ª Bienal de São Paulo, primeiramente, ela foi feita pela curadoria e, a partir desta, foram estabelecidas algumas “regras metodológicas” (Entrevistado LPO, 2019), a saber:

- “O critério fundamental seria a ressonância, a qualidade das obras” (Entrevistado LPO, 2019). Entendemos o termo ressonância no sentido da importância da obra em relação às demais, no contexto da exposição.
- Todos os artistas deveriam ser visitados pessoalmente em seus estúdios por pelo menos um membro da equipe curatorial. Seria necessário estabelecer um

diálogo, um vínculo entre a curadoria e os artistas. No caso de artistas já falecidos, seria necessário conhecer os estágios de seus trabalhos.

- “Não se colocariam artistas que já tivessem participado das Bienais de São Paulo”, apesar de que houve exceções, como Waldemar Cordeiro, que já tinha participado da 1ª Bienal de São Paulo (1951) e outros.
- “Não haveria uma importante representação da arte da América Latina”.
- Os artistas não seriam selecionados “em termos de representação global [...] como tantos africanos, tantos asiáticos, tantos europeus, tantos negros, tantos brancos, tantos amarelos e tantas mulheres” (Entrevistado LPO, 2019). Neste sentido, não houve cálculos para selecionar os artistas.

Esses foram os critérios seguidos para selecionar os 111 (cento e onze) artistas, sendo que cada um deles apresentou uma ou mais obras para que o público pudesse entender o sentido das mesmas. Por essa razão, pode ter sido uma Bienal de “pequenas monografias”, com exceção de alguns artistas. Percebemos, assim, a tentativa da equipe curatorial de estabelecer vínculos entre as obras de cada artista e também entre as obras de todos os artistas em geral, o que se tornou “um trabalho de museografia bastante complexo” (Entrevistado LPO, 2019).

v) ‘Minorias’ na 30ª Bienal de São Paulo

No início da nossa investigação, reconhecemos as ‘minorias’ na Arte Contemporânea como uma das narrativas da arte global, que de alguma maneira foram silenciadas, ignoradas ou invisibilizadas por questões referentes ao gênero, à etnia, à religião, à classe social, entre tantos outros pontos, apesar de suas produções artísticas.

Ao analisarmos o Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo pelas lentes das minorias, observamos uma das críticas de Pérez-Oramas (2012, p. 32-33) quanto ao caráter enunciativo apresentado na Arte Contemporânea. Segundo ele, “se apropria das ciências sociais”, tornando-se uma “arte comentarista”, um “simulacro”, que não consegue ir além das denúncias, na maioria dos casos. Discordamos de algumas das críticas do curador a esse respeito, pois acreditamos que a partir do momento em que a arte passa a ter uma maior representatividade e uma maior abertura para apresentar

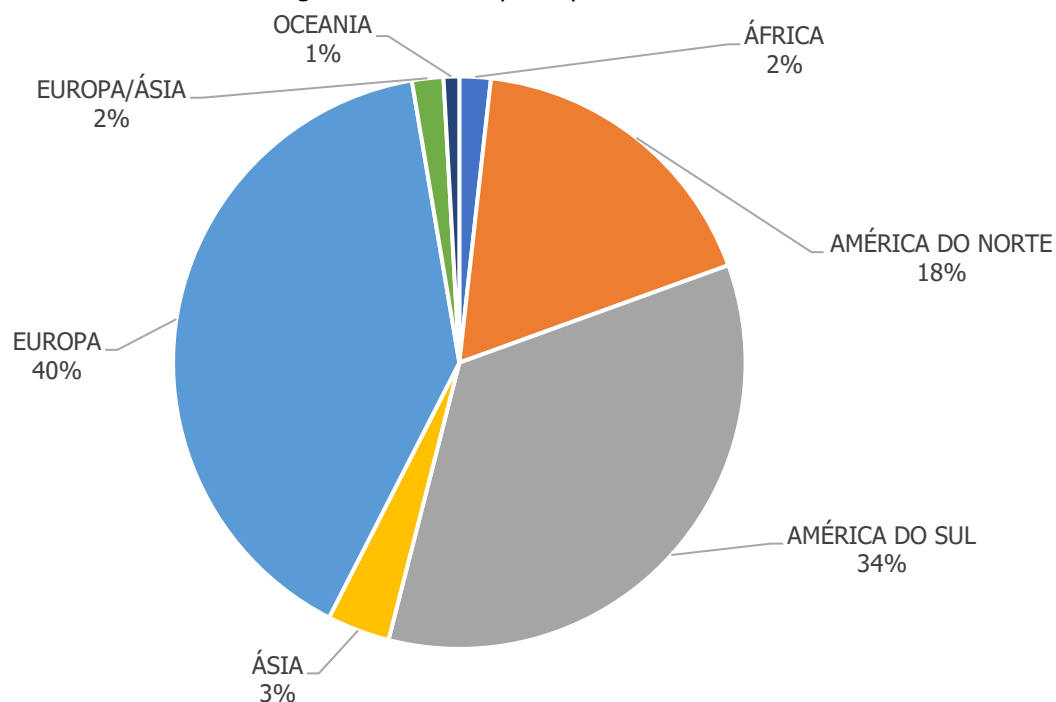
diferentes narrativas da arte para o público, ela já estará cumprindo o seu papel no sentido de fazer o público refletir sobre diferentes perspectivas.

Em outros momentos, no entanto, Pérez-Oramas nos provocou a fazer importantes reflexões. Por exemplo, percebemos que focar em diversidade e não somente em “minorias” poderia ser mais eficiente para abranger as grandes “maiorias” no contexto da Arte Contemporânea global. O Entrevistado LPO (2019) destacou que a “arte sempre foi um assunto de minorias” e, assim, talvez possa ser compreendida como um “assunto de minorias”. Nesse sentido, captamos como todos poderiam ser minorias e não apenas no sentido que estávamos pretendendo analisar inicialmente ao longo desta tese.

Para se ter noção da abrangência geográfica da 30ª Bienal de São Paulo, investigamos as nacionalidades dos artistas participantes e concluímos que eram: 34% sul-americanos; 40% europeus; 18% norte-americanos; 3% asiáticos, apenas 2% africanos, 2% de países classificados como pertencentes aos continentes Europeu e Asiático e 1% à Oceania (Figura 20).

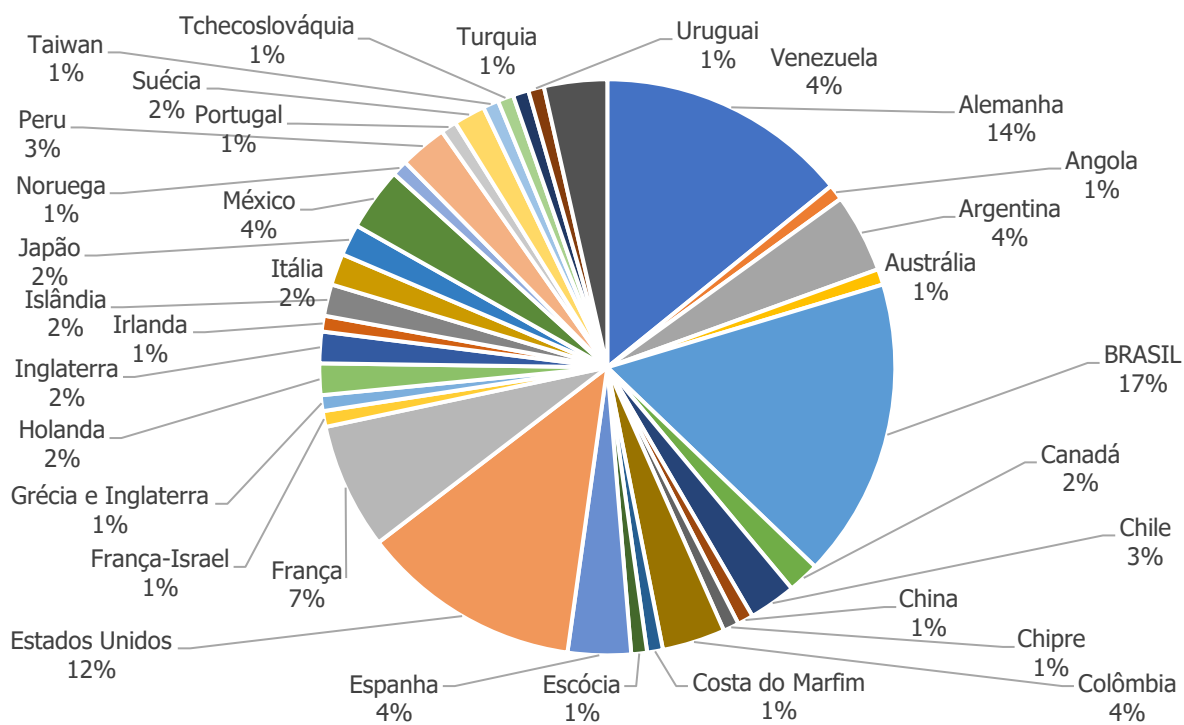
Os países de origem destes artistas podem ser visualizados na Figura 21. Destacamos que 17% eram brasileiros, sendo que os provenientes do eixo Rio de Janeiro – São Paulo tiveram maior participação, 21% e 32%, respectivamente (Figura 22). Também houve participações dos seguintes Estados: Amazonas (6%), Espírito Santo (5%), Minas Gerais (5%), Paraíba (5%), Pará (5%), Paraná (5%), Rio Grande do Sul (11%) e Sergipe (5%).

Figura 20 – Continentes de origem dos artistas participantes da 30ª Bienal de São Paulo



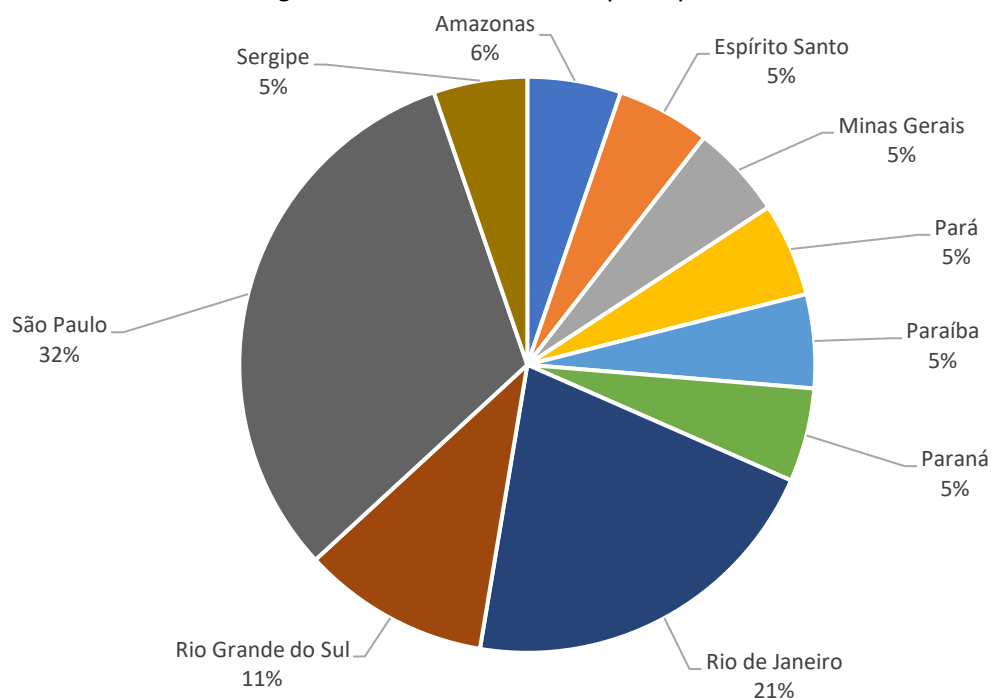
Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Figura 21 – Países de origem dos artistas participantes da 30ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Figura 22 – Estados de origem dos artistas brasileiros participantes da 30ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

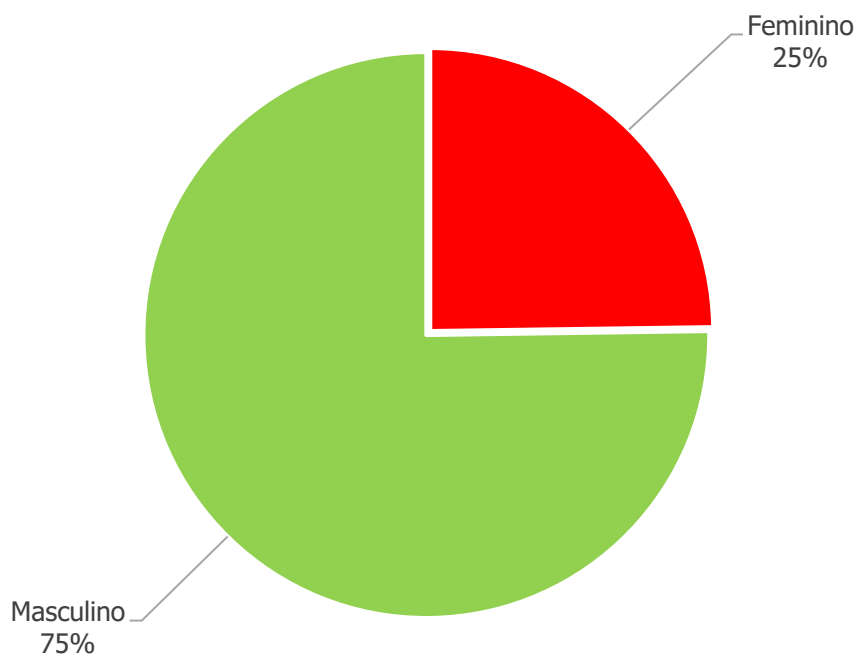
Ao analisarmos as publicações do período em que ocorreu a 30ª Bienal de São Paulo, chamou-nos a atenção o artigo de Maria Hirszman (2012, p. 129) que afirmou que o curador-geral Pérez-Oramas “procura [procurou] anular as hierarquias históricas e geopolíticas entre os artistas representados”. No entanto, tal afirmativa não se confirmou em nossa pesquisa, pois constatamos que o total de artistas europeus somados aos norte-americanos equivaleu a 57%, enquanto os sul-americanos, 35%; e os dos continentes africano, asiático, da Oceania e de países pertencentes a Eurásia, apenas 7% (Figura 20 e 21). Nesse sentido, não foi uma exposição que tenha conseguido anular as hierarquias históricas e geopolíticas.

A maioria dos artistas participantes não tinha participado anteriormente de nenhuma outra bienal, o que foi um ponto forte dessa edição: a inserção de novos nomes. Este foi um aspecto importante quando se pensa na inclusão de novas narrativas no cenário da Arte Contemporânea. Um exemplo foi o artista Arthur Bispo do Rosário, que além de estar participando pela primeira vez da mostra também era portador de transtornos mentais, portanto, uma “minoridade” inserida na exposição.

Quando analisamos os artistas participantes em relação ao gênero (Figura 23), percebemos que a participação feminina foi de apenas 25%, enquanto a masculina,

75%. Logo, a evidência demonstrou que, nessa edição, não houve nenhuma preocupação em equilibrar as narrativas dos artistas quanto a esse quesito.

Figura 23 – Gênero dos artistas participantes da 30ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

vi) Tecnologias comunicacionais atuais na 30ª Bienal de São Paulo

Um dos destaques dessa Bienal foi a presença de uma estação de rádio no Pavilhão, o projeto Mobile Radio BSP, dos artistas Sarah Washington e Knut Aufermann, com a colaboração de Leandro Nerefuh. Esse foi um projeto participativo que trouxe uma mídia um pouco esquecida pelas novas gerações (MOLINA, 2012). A tecnologia comunicacional do rádio foi, portanto, inserida, afirmando mais uma vez o conceito “constelativo” da mostra, já que conseguia, por meio dela, reverberar vozes também pelas “ondas de rádio”, como mencionou Tobi Maier (2012, p. 775).

vii) A Bienal de São Paulo no contexto da Arte Contemporânea Global

Segundo o Entrevistado LPO (2019), a Bienal de São Paulo foi muito importante para sua experiência curatorial porque foi “a mais marcante, determinante e emocionante”, trazendo reflexões que marcaram e determinaram sua vida profissional.

A Bienal de São Paulo é uma Bienal de “dimensões monumentais”. Na opinião do Entrevistado LPO (2019), poucas são as que possuem esta dimensão, com “uma audiência tão variada”, como a da cidade de São Paulo, não se referindo apenas às pessoas “do mundo internacional da arte” que visitaram a Bienal durante uma semana, mas, ao público da cidade de São Paulo.

O Entrevistado LPO (2019) enfatizou também o fato de essa bienal ocorrer em uma “cidade real como São Paulo” e não em “uma cidade-museu como Veneza” ou em “uma cidade-vitrine do pós-capitalismo e das contradições entre a arte e o capital como Nova Iorque”. As particularidades da Bienal de São Paulo são, portanto, a sua dimensão como formato, o seu lugar geográfico e o seu público local.

3.3.1.3 Exemplos de artistas participantes da 30ª Bienal de São Paulo e algumas de suas obras

Feita a análise preliminar, selecionamos alguns artistas participantes desta exposição e algumas de suas obras que julgamos representar os aspectos curatoriais no cenário da Arte Contemporânea global. Foram eles: Arthur Bispo do Rosário e Anna Oppermann.

Apesar de originários de espaços geográficos e de gerações distintas, o que esses artistas possuem em comum é a forma como resolveram representar a desconstrução de suas narrativas, caracterizadas por muitos elementos e detalhes diversos, o que nos levou, como observadores, a ter uma visão difusa a princípio desses objetos. Os discursos, a representatividade, o objeto filosófico e as poéticas das obras desses artistas foram justamente o que nos conduziram a essas escolhas.

- a) Arthur Bispo do Rosário (Japaratuba, SE, Brasil, 1909 [1911] – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1989)

Mesmo na “invisibilidade” da sociedade, Arthur Bispo do Rosário desenvolveu a sua narrativa por meio de uma linguagem artística. Frederico de Moraes (1936) tentou organizar uma exposição desse artista enquanto ele ainda estava vivo, no MAM do Rio de Janeiro, mas não obteve sucesso, pois Bispo do Rosário não aceitou se separar de suas coleções e criações (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012e).

Postumamente, Bispo do Rosário ocupou na 30ª Bienal de São Paulo (2012) um merecido lugar de destaque, uma sala especialmente elaborada para expor as suas obras (Figura 24). Foi a primeira vez que participou do evento.

Figura 24 – Sala dedicada ao artista Arthur Bispo do Rosário na 30ª Bienal de São Paulo
À esquerda, destaca-se, em primeiro plano, o “Manto de apresentação”, n.d.



© Fotografia: Leo Eloy.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012d, n.p.

Foi por meio de bordados, colagens e outras técnicas que Bispo do Rosário externalizou a sua urgência em apresentar o mundo. Seus trabalhos procuravam revelar significados e sonhos, uma missão de vida. Muitas das organizações das suas coleções de objetos eram por ele chamadas de “vitrinas” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012e, n.p.).

Com diagnóstico de esquizofrenia paranoide, Arthur Bispo do Rosário viveu recluso em um hospital psiquiátrico por mais de meio século. Transitando entre a realidade e o delírio, a arte e chamamento divino, Bispo de Rosário procurou cumprir a missão – que lhe foi revelada por uma voz – de inventariar o universo e entregá-lo restituído a Deus (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012a, p. 104).

Bispo do Rosário utilizou, como matéria-prima, objetos de uso cotidiano como plástico, tecido, botões, linhas e sucatas, muitas vezes descartados pela Colônia Juliano Moreira, hospital psiquiátrico onde vivia internado, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, e que hoje comporta o “Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea – mBrac”.

Bispo retratou o seu universo e as suas narrativas, construindo obras criativamente com os materiais que conseguia. Esses objetos eram colecionados e organizados e algumas vezes desconstruídos para construir suas narrativas, como demonstram suas obras “Retentor de Óleo”, “Canecas” e “Confetes”, todas não datadas, por exemplo (Figura 25).

Desfiando uniformes e lençóis para obter a matéria dos seus bordados, comprando ou trocando objetos e utilizando-se das sobras de materiais dispensados no hospital, suas peças trazem ao mundo uma linguagem nova, capaz de unir significados, sonhos e símbolos (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012a, p. 104).

“Bordados, *assemblages*, mantos, estandartes e objetos de impressionante potência plástica e poética” (Figura 26) foram utilizados por Bispo de Rosário em seus trabalhos e “são hoje consagrados como obras referenciais da arte contemporânea” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012a, p. 104).

Figura 25 – Da esquerda para a direita, Arthur Bispo do Rosário, "Retentor de Óleo", n.d., 108x43x11cm; "Canecas", n.d., 110x47x12cm; e "Confetes", n.d., 115x47x13cm



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012e, n.p.

Figura 26 – Arthur Bispo do Rosário, "Estandarte", n.d.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012a, p. 104-105.

b) Anna Oppermann (Alemanha, 1940-1993)

Oppermann demonstrou sua “visão do mundo e as relações humanas” com trabalhos complexos e complicados, compostos por tantas informações que chegam a causar certo desconforto ao observador. Suas obras são combinações de *ensembles* – como ela as denominava (MoMA, 1999), em um momento (1960) em que “a palavra *environment* (ambiente) dava lugar à instalação” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012a, p. 102). A artista fez uma combinação de dois termos: *environment* (ambiente) e *assemble* (montar). Montagens e o ambiente – *ensembles* eram instalações que combinavam fotografias, textos, frases, palavras, desenhos, pinturas, elementos do cotidiano, objetos do dia a dia, flores e plantas, enfim, uma série de documentações apresentada em diferentes mídias, todas formando uma composição, como podemos perceber em suas instalações (Figuras 27 e 28). A artista “parte de temas existenciais para tratar de questionamentos sociais” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012a, p. 102). Cada *ensemble* de Oppermann falava de “uma temática, como a conexão entre religião e sexualidade, ou entre ser artista e um estranho à sociedade” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012a, p. 102).

As representações artísticas de Oppermann levaram-nos a traçar um paralelo entre o excesso de informações ao qual somos expostos todos os dias e as que temos acesso por meio das tecnologias comunicacionais da atualidade, mas que, no entanto, acabam nos causando certa opacidade por não as conhecermos profundamente. Ao mesmo tempo, elas nos possibilitam termos consciência de outras existências, de outros contextos, importantes para que possamos pensar fora da nossa zona de conforto.

Oppermann “acreditava no valor do complexo, criando essas constelações caleidoscópicas, visualmente complicadas e propositalmente nunca desvendadas por inteiro aos olhos do espectador”. Mas, ela provocava o público a desvendar o desconhecido ou aquilo que ainda não estava visível a seus olhos (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012a, p. 102).

Figura 27 – Anna Oppermann, “Anders Sein, Irgendwie ist sie soe anders..” [Ser Diferente (“De alguma forma ela é tão diferente..”)],n.d.



© Fotografia: Leo Eloy.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012d, n.p.

Figura 28 – Vista parcial das obras de Anna Oppermann na 30ª Bienal de São Paulo



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012a, p. 103.

3.3.2 31ª Bienal de São Paulo – “Como (...) coisas que não existem”, 2014

A 31ª Bienal de São Paulo, intitulada “Como (...) coisas que não existem”, (Figura 29) foi realizada de 6 de setembro/2014 a 7 de dezembro/2014, sob a curadoria de: Charles Esche (Inglaterra, 1962), Pablo Lafuente (Espanha, 1975), Nuria Enguita Mayo (Espanha, 1967), Galit Eilat (Israel, 1965) e Oren Sagiv (Israel, 1969) e dos curadores associados: Benjamin Seroussi (França, 1980) e Luiza Proença (São Paulo, SP, Brasil, 1985).

Figura 29 – Vista geral da 31ª Bienal de São Paulo, 2014
Obras de Yochai Avrahami, Voluspa Jarpa e Prabhakar Pachpute



© Fotografia: Leo Eloy.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014b.

O Quadro 5 a seguir apresenta os dados referentes a esta mostra, que recebeu 472.000 visitantes em 80 dias de exposição e contou com a participação de 69 artistas (ANEXO C). De acordo com o Relatório de Gestão e Contribuições à Sociedade 2013-2014 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014c, p. 45 e 68), foram publicadas, nos meios de comunicação de massa, 1.310 matérias sobre essa mostra.

Quadro 5 – Dados da 31ª Bienal de São Paulo, 2014

TÍTULO	CONCEITO	Nº DE ARTISTAS	Nº DE OBRAS	Nº DE PROJETOS COMISSIIONADOS	PAÍSES PARTICIPANTES	Nº DE VISITANTES
"Como (...) coisas que não existem"	Projeto (trabalhos coletivos)	69	81	48	34	472.000 em 80 dias de exposição

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014c, p. 45-46.

Os trabalhos da edição – intitulada "Como (...) coisas que não existem" – foram concebidos dentro do conceito de "projeto", muitos realizados em colaboração entre dois ou mais indivíduos: artistas e profissionais de outras disciplinas, como pedagogos, sociólogos, arquitetos ou escritores. Firmou-se como uma exposição profundamente conectada com alguns temas centrais da vida contemporânea: identidade, sexualidade e transcendência (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014b, n.p.).

O artista indiano Prabhakar Pachpute (Índia, 1986), que residiu no Brasil no primeiro semestre de 2014, criou a ilustração do cartaz da 31ª Bienal. Trata-se de uma estrutura semelhante a uma torre de Babel, sendo carregada por um amontoado de corpos humanos (Figura 30).

O aspecto fantástico dessa figura, que lembra um organismo composto por muitas pernas, remete também a um coletivo inventado e à transformação mental e física, crucial para a abordagem curatorial dessa Bienal. O movimento deste organismo destaca a necessidade de nos unirmos para andar em uma mesma, ainda que incerta, direção (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014a, p. 18).

Figura 30 – Cartaz da 31ª Bienal de São Paulo



Cartaz de Autoria de Prabhakar Pachpute, Aninha de Carvalho e Felipe Kaizer.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014e, n.p.

“Espirais e nós são recorrentes na identidade visual da 31ª Bienal, bem como outras formas intrincadas, incluindo figuras orgânicas advindas de sociedades pré-modernas” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014e, n.p.).

Nas primeiras páginas do catálogo/livro dessa mostra nos deparamos com as frases: “Como pensar coisas que não existem”; “Como imaginar coisas que não existem” e “Como falar coisas que não existem” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014a, p. 7-9), dando a impressão de parecer “à primeira vista, um tema abstrato” como destaca Luis Terepins (2014, p. 11), Presidente da Fundação Bienal de São Paulo:

[...] talvez valha a pena pensar no título da 31ª Bienal de São Paulo como um dilema contemporâneo: como viver em um mundo em transformação permanente, onde as velhas formas – de trabalho, de comportamento, de arte – já não cabem e as novas formas ainda não estão claramente delineadas?

Luis Terepins (2014, p. 11) também comenta que, com esse projeto curatorial, a 31ª Bienal abriu espaço para renovar o seu olhar “em prol de novas abordagens e considerações”, deixando um pouco de lado a sua herança modernista.

3.3.2.1 Processo curatorial da 31ª Bienal de São Paulo

O título “Como (...) coisas que não existem” – é uma espécie de clamor poético ao potencial da arte e à sua interferência em locais e comunidades onde ela se externaliza. Com o intuito de antecipar as interferências e as ações que a Arte promove, decidiu-se suprimir o verbo do título da 31ª Bienal de São Paulo, substituindo-o por “(...)” para promover a abertura para uma leitura sem fim sobre a Arte Contemporânea e os distintos modos de pensar e de atuar “com uma gama de possibilidades de ação e intervenção presentes na forma variável do título” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014d, n.p.; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO 2014a, p. 54).

A vida e a condição contemporâneas foram o foco desta mostra, manifestadas por meio de obras que se aproximaram de questões sobre religião, conflito social, sexualidade, ecologia e identidade.

A 31ª Bienal foi concebida a partir de um conceito de “projetos”, pensando na “capacidade da arte de refletir e intervir nos processos de mudança social”, ferramenta capaz de provocar inquietações para que as pessoas possam imaginar diferentes caminhos ou pensar “na reformulação de possíveis futuros”. A curadoria pretendeu provocar o público, levando-o a refletir sobre como a “existência pode ser repensada coletivamente”, já que muitas vezes o panorama político não nos permite identificar e nem colocar em prática outras possibilidades (SEROUSSI et al., 2014, p. 52).

“A prática artística contemporânea se estende aos diversos espaços da vida” (SEROUSSI et al., 2014, p. 53). Se, por um lado, essa expansão das artes pode ser devastadora, por outro, também abre “espaços para a experimentação que sugere ou instiga outros modos de intervir em nosso presente” (SEROUSSI et al., 2014, p. 53).

A utilização de imagens na arte convida-nos a sermos mais críticos, conectando contextos diversos – uma vez que muitos deles, em geral, são mantidos

separadamente – possibilitando construções com significados até então imprevisíveis. As técnicas e os processos utilizados para a reprodução destas imagens podem ser distintos como: desenhos, gravuras, digitalização, repetição, cortes e outros. Apesar de não serem novidades, ainda são muito eficazes (SEROUSSI et al., 2014).

Os pilares dessa Bienal não foram simplesmente os objetos de arte, mas as pessoas que trabalham com “projetos colaborativos com outros indivíduos e grupos” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014d, n.p.).

Um exemplo desta temática proposta foi o trabalho do artista indiano Prabhakar Pachpute, que além de ter criado a ilustração para o cartaz da mostra, como mencionamos anteriormente, também criou a obra intitulada “*Dark Clouds of the Future*” [Nuvens Escuras do futuro], 2014 (Figura 31), que ganhou um lugar de evidência no vão central do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Pachpute, que pertence a uma família de três gerações de trabalhadores em minas de carvão em Chandrapur, na Índia, desenvolveu obras que “tratam das vidas dos mineiros de carvão e de suas questões e lutas trabalhistas em geral e procuram transmitir o trauma sublime e o impacto psicológico de se trabalhar nas entranhas da terra” (MURARI, 2014, n.p.). A partir de sua narrativa, ele criou uma representação da vida dos mineiros de carvão de Ouro Preto, em Minas Gerais, local onde desenvolveu seus estudos no período em que residiu no Brasil (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014), dos impactos e dos traumas que este trabalho acarreta na vida deles (CARVALHAES, 2014).

Figura 31 – Vista do vão central da 31ª Bienal de São Paulo, com a obra de Prabhakar Pachpute, "*Dark Clouds of the Future*", 2014



© Fotografia: Leo Eloy.

Carvão sobre parede e vídeo de 8'06". A apresentação deste projeto foi produzida em parceria com o SESC SP.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014b.

Para desenvolver e criar o projeto curatorial da 31ª Bienal foram organizados “Encontros abertos” (Figura 32). Foi uma ferramenta de pesquisa e de avaliação crítica utilizada no processo curatorial constituída por reuniões organizadas pela equipe curatorial e pelo educativo da mostra: Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente e Oren Sagiv. O objetivo foi realizar discussões em formato de diálogo aberto, nos locais onde “pessoas envolvidas com arte, cultura e militância” compartilhavam suas prioridades e preocupações com um público, incluindo “artistas, críticos, curadores, organizadores culturais e outros em atividades que se prestam a abrir a organização da 31ª Bienal” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014a, p. 44).

Esses encontros contribuíram para que o projeto curatorial não se limitasse ao eixo Rio de Janeiro – São Paulo e partisse em busca de projetos para a construção coletiva de um argumento para a mostra sobre “Como falar das coisas que não existem?”⁴⁴ Foram jornadas de expedições por 11 (onze) cidades brasileiras, 2 (duas) latino-americanas, 2 (duas) europeias e 1 (uma) israelense (Figura 32).

Cada um dos encontros adotou um formato distinto, conforme podemos constatar no Quadro 6, para que fosse possível explorar novas possibilidades, de acordo com as distintas prioridades, questões e intenções propostas para esta edição da bienal.

⁴⁴ Um das variações do título da 31ª Bienal “Como (...) coisas que não existem”, proposto para os “Encontros Abertos” (2013-2014).

Figura 32– Locais e datas de realização dos Encontros Abertos

Encontros abertos

LIMA, Peru
22 NOV 2013 – El Galpón Espacio
em colaboração com: Miguel A. López
relatos: Florencia Portocarrero e Horacio Ramos

LONDRES, Inglaterra
10 JUN 2014 – Galeria Whitechapel
em colaboração com: Sofia Victorino
relato: Helena Vilalta

MADRI, Espanha
20 FEV 2014 – Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia (MNCARS)
em colaboração com: Jesús Carrillo
relatos: Francisco de Godoy e Laura Vallés

BOGOTÁ, Colômbia
31 JAN 2014 – FLORA ars + natura
em colaboração com: Jose Roca

HOLON, Israel
20 FEV 2014 – The Israeli Center for Digital Art

SANTIAGO, Chile
12 MAR 2014 – Museo de Arte Contemporáneo
(MAC), Facultad de Artes, Universidad de Chile



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014a, p.44-45.

Quadro 6 – “Encontros Abertos”, 2014

LOCAL	DATA	RELATORES CRÍTICOS	TEMAS
Porto Alegre, RS – Santander Cultural	11/10/2013	Michelle Sommer e Luísa Kiefer	“Sobre a arte do encontro: processos de distensões em partilhas sensíveis” “Encontro ou desencontro?”
Fortaleza, CE – UNIFOR	07/11/2013	Luciana Eloy	“Conversas sobre uma Bienal”
Recife, PE – Espaço Fonte	13/11/2013	Olívia Mindêlo	“Novas tentativas de reduzir as distâncias”
Lima, Peru – El Galpón Espacio	22/11/2013	Florencia Portocarrero e Horacio Ramos	[Informação não encontrada]
São Paulo, SP – Casa do Povo	30/11/2013	Daniela Gutfreund e Sabrina Moura	“Dos muitos mundos possíveis” “Em/sobre/com arte”
Belém, PA – Instituto de Artes do Pará	19/12/2013	Maria Christina Barbosa	“Um grau ao Sul”
Salvador, BA – MAM-BA	23/01/2014	Ludmila Brito e Rosa Gabriella de Castro Gonçalves	“Sobre arte, ficções e estereótipos” “A curadoria como etnografia”
Bogotá, Colômbia	31/01/2014		[Informação não encontrada]
Belo Horizonte, MG – Museu Mineiro	06/02/2014	Francisca Caporalli	“Relato crítico”
Madri, Espanha – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/MNCARS	20/02/2014	Francisco Godoy Vega	“Coisas que sim, existem”
Holon, Israel – The Israeli Center for Digital Art	20/02/2014		[Informação não encontrada]
São Paulo, SP – SESC Pompéia	22/03/2014	Lígia Nobre e Joana Zatz Mussi	“A cidade e seus espaços: múltiplas mediações” “Não vai ter copa! Não vai ter eleição! Não vai ter Bienal!”
Sorocaba, SP – SESC Sorocaba	26/04/2014	Ellen Nunes	“Onde estamos agora?”
São Carlos, SP – SESC São Carlos	24/05/2014	David Sperling	“Estado da arte”
Rio de Janeiro, RJ – Largo das Artes	07/07/2014	Icaro Ferraz Vidal Junior	“Escuta e profanação”
Londres, Inglaterra – Galeria Whitechapel	10/06/2014	Helena Vilalta	[Informação não encontrada]
São Paulo, SP – SESC Belenzinho	26/07/2014	Isabelle Rjeille	“A produção do discurso no Brasil”
Rio Preto, SP – SESC Rio Preto	21/11/2014	Juny Kp	“A arte no meio do caminho”

Fonte: Elaborado pela autora, com base nos dados da Fundação Bienal de São Paulo, 2014a.

Alguns dos relatos dos “Encontros Abertos”⁴⁵ foram disponibilizados no *site* da 31ª Bienal (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014b) e, a nosso ver, foram bastante relevantes para o desenvolvimento da proposta curatorial.

Michelle Sommer (2014, n.p.), por exemplo, sobre o “Encontro Aberto” ocorrido em novembro/2013, em Porto Alegre (RS), que teve como temática “Sobre a arte do encontro: processos e distensões em partilhas sensíveis”, registrou que “é destino no campo da arte romper fronteiras, [...] questionar o presente, ir além”. Sommer (2014) acrescentou que as forças da arte no processo de construção de eventos expositivos estão mais voltadas para um trabalho colaborativo, em conjunto até mesmo com os espectadores e não somente centralizadas nos curadores.

Deste encontro em Porto Alegre também afloraram a relação entre as crises de representações políticas e as de representações na Arte – principalmente as institucionalizadas – nas quais estão inseridos os modelos de bienais.

No encontro relatado por Luísa Kiefer (2014), também realizado em Porto Alegre (RS), ao darem início ao evento, os curadores destacaram que a intenção deles era mais ouvir do que falar. Percebe-se que houve o nítido desejo por parte deles de conhecer melhor o contexto nacional para pensar o projeto curatorial. No decorrer do encontro, os participantes questionaram como seria possível criar algo diferente se já existia um sistema bienal estabelecido? Segundo Marieke van Hal⁴⁶ (2008 apud KIEFER, 2014, n.p.), então diretora e fundadora da Biennial Foundation, surgiram “nos últimos 20 anos cerca de 100 bienais ao redor do mundo, principalmente em países emergentes” e grande parte delas já havia sido criada como um “sistema bienal” estabelecido e estruturado por um “mercado neoliberal da novidade”.

Diante disso, como fugir então deste modelo das grandes mostras bienais? Cabe lembrar que a Bienal de São Paulo não nasceu deste “boom” de bienais, pois foi a segunda do mundo, criada em 1951, com o compromisso de “pensar e propor novos caminhos”.

Os curadores da 31ª Bienal, com a proposta de ouvir o público de diferentes contextos e regiões do Brasil, demonstraram estar abertos a pensar diferente. “No

⁴⁵ Para obter os relatos dos “Encontros Abertos” da 31ª Bienal de São Paulo, acessar <http://www.bienal.org.br/post/411>.

⁴⁶ HAL, Marieke van. Bienais, bienais, bienais, “Bienais do Mundo”. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **28ª Bienal de São Paulo**. Ciclo de conferências, 22 nov. 2008.

fundo estamos sempre esperando por algo arrebatador, que nos tire do lugar” (KIEFER, 2014, n.p.).

Sobre o “Encontro Aberto” ocorrido em Fortaleza (CE), em 7 de novembro/2013, Luciana Eloy (2014) relata que as discussões foram sobre a situação desfavorável para as produções artísticas periféricas do Brasil em relação ao eixo Rio de Janeiro – São Paulo, que age como um sistema hegemônico e globalizado no modo como eleger a representação da Arte a ser vista no Brasil. Foi questionado aos curadores da 31ª Bienal: “como a equipe de curadores se propõe a conhecer essa produção periférica que não circula fora do Ceará e, portanto, não se iguala à produção da superfície hegemônica e globalizada?” A discussão atentou ao próprio sistema que sustenta a Bienal de São Paulo, que nasceu “com o interesse de consolidar e divulgar a arte moderna brasileira na cena artística internacional e inserir São Paulo na esfera dos grandes centros artísticos mundiais” (ELOY, 2014, n.p.). A partir dessa crítica, surgiu o interesse em saber como a instituição Bienal, considerada produto do sistema dominante, entende ser possível produzir Arte de outra maneira. Apesar de os curadores presentes demonstrarem preocupações e estarem dispostos a dialogar, não pareceram ter respostas para enfrentar esta assimetria.

Também foram mencionados outros problemas enfrentados no Ceará, “como a falta de incentivos financeiros, o mercado incipiente e as poucas galerias, insuficientes para absorver o mercado local”. Algumas questões suscitadas foram: “como construir uma mensagem para uma Bienal levando em consideração a produção de um país de múltiplas fronteiras internas, que é hegemônico, mas também periférico? E principalmente: como questionar estando dentro desse mesmo sistema?” (ELOY, 2014, n.p.).

Além de criticar as políticas culturais locais, a discussão foi deslocada para outra geografia: “a situação da produção brasileira em relação ao resto do mundo”. Esche (2014) esclarece que até a década de 1980, a produção artística brasileira não era reconhecida no exterior, mas que há outra dimensão e que “se procura ouvir o que o Brasil tem a dizer” (ELOY, 2014, n.p.).

Pensar como o local reflete no global já se inicia como um paradoxo dentro do próprio país, pois o Brasil não possui um mecanismo de arte que dê conta da multiplicidade de coisas que estão acontecendo. São

questões difíceis de entender a partir de São Paulo, pois nem São Paulo entende o Brasil (ELOY, 2014, n.p.).

A equipe de curadores presentes mencionou que é a insolubilidade desta questão entre o “local e o global” que potencializa este paradoxo.

Durante o encontro que teve como a temática das “Novas tentativas de reduzir distâncias”, que ocorreu em Recife, em novembro/2013, Olívia Mindêlo (2013) comentou uma fala de Pablo Lafuente sobre o conceito de “turista aprendiz”, termo apropriado de Mário de Andrade (1976): “Queremos falar com gente, não só com artistas e curadores”, no contexto de visitas e encontros que a curadoria realizou em várias cidades. Pelo relato de Mindêlo (2014, n.p.), “o formato do encontro dialogou com o ‘método da pesquisa’ [...]: uma roda na qual os curadores, querendo ou não, são figuras de poder no campo da arte, que estavam mais dispostos a ouvir e a dialogar do que a palestrar – ou levar uma dada verdade”. A pergunta é: quais foram as mudanças da Bienal desde a sua primeira edição? No encontro, os curadores da 31ª Bienal – que conhecem o distanciamento que existe na realidade entre a obra de arte, o seu discurso e os pilares sacralizadores, hierárquicos e extremamente excludentes da Arte, sendo os museus os agentes de validação – deixaram transparecer que “o formato da Bienal de São Paulo ainda não condiz com o mundo contemporâneo – e [nem com] suas experiências artísticas, políticas, cotidianas” (MINDÊLO, 2014, n.p.).

No “Encontro Aberto” ocorrido no Museu Reina Sofia, em Madri, na Espanha, em fevereiro/2014, sob o tema “Coisas que sim, existem”, apresentado por Pablo Lafuente e Nuria Enguita e relatado pelo pesquisador chileno, Francisco Godoy Vega (2014), a discussão iniciou-se sobre qual deveria ser o local de origem dos membros selecionados por Charles Esche para fazer parte do grupo de curadoria da 31ª Bienal de São Paulo.

O título variante da 31ª Bienal: “Como (...) coisas que não existem?” quer expressar “a capacidade de romper as travas do existente e articular o utópico” (VEGA, 2014, n.p.). ‘As coisas sim existem’, mas contra-argumentando “que o interesse reside em sublinhar a diversidade de modos de existência negada pelo modelo hegemônico da classe média consumista” (VEGA, 2014, n.p.). Os demais eixos desta Bienal, segundo Vega (2014, n.p.), foram “pensados em termos de transformação (*turn*), conflito e imaginação de formas diferentes de mundos”.

Outra proposta da curadoria foi apresentar acontecimentos políticos na exposição e, para que isso fosse possível, apostaram em um “modelo colaborativo entre agentes artísticos e não artísticos e coletivos ou organizações” (VEGA, 2014, n.p.) que trabalharam a coletividade como o segundo eixo da exposição sendo a base para os 70 projetos selecionados. Para a equipe curatorial dessa edição da Bienal, esses projetos comunicariam o que acontece nas ruas na vida real (VEGA, 2014).

Segundo Vega (2014), o debate acabou gerando uma conversa abstrata sobre o que seria a Bienal, visto que os curadores não esclareceram qual seria a “dinâmica geopolítica na seleção dos artistas e não artistas”, os nomes dos coletivos envolvidos ou até mesmo os caminhos que seriam tomados pelos projetos que fariam parte da exposição.

Outro “Encontro Aberto” interessante foi o ocorrido no SESC Pompéia, em São Paulo (SP), em março/2014. Lígia Nobre (2014, n.p.) relata que, num primeiro momento, sob a temática “A cidade e seus espaços: múltiplas mediações”, foi aberta uma discussão entre os curadores da 31ª Bienal, os artistas, os arte-educadores e as lideranças de movimentos sociais, que apresentaram diferentes experiências referentes às ações educativas de arte e cultura, “principalmente em favelas, nas periferias, em ocupações ou em canteiro de obra de construção civil” (NOBRE, 2014, n.p.). Discutiu-se sobre a cidade de São Paulo, “marcada historicamente por segregações, assimetrias e desigualdades em seus espaços e territórios”, segundo Lígia Nobre (2014, n.p.), destacando a diferença brutal ao acesso de serviços, infraestruturas e recursos.

O segundo momento desse encontro, sob o tema “Não vai ter Copa! Não vai ter eleição! Não vai ter Bienal!”, foi relatado por Joana Katz Mussi (2014). Uma das curadoras, Nuria Enguita Mayo, iniciou explicando que o objetivo daqueles encontros seria compreender e vivenciar a realidade social, política e cultural de diferentes cenários do Brasil, uma vez que os curadores eram todos estrangeiros. A discussão foi tensa porque diferentes universos de atuação estavam reunidos tentando construir um coletivo. Contrastes foram apresentados entre a arte e a política e ficou evidente a intenção dos curadores de levar para aquela Bienal questões referentes às tensões urbanas, espaço social sempre em negociação (MUSSI, 2014).

A pergunta dos curadores para o público foi: “Qual a relação que as ruas podem ter com a Bienal?” O público respondeu da seguinte forma, conforme relata Joana Zatz Mussi (2014, n.p.):

[...] não consigo imaginar formas, algo formatado que possa acontecer, ser levado das ruas para o evento [fala de um público que parecia ser mais ligado à arte];

[...] na periferia tem crime, política, mas ‘não tem cultura’ [integrante do Movimento Sem Teto do Sacomã/MTTS];

[...] Em Heliópolis, temos o interesse de fazer uma reflexão a respeito da relação entre ético e estético, porque morar em um lugar que fazemos ser bonito é uma discussão ética também. Me interessa, em relação à Bienal, ver os jovens frequentarem a Bienal sem pudor, sem vergonha [coordenadora do Centro Educativo e Cultural de Heliópolis]; Como fazer com que um projeto que é, originalmente, de elite, seja um projeto de todos e para todos? E isso deve ser feito com o comprometimento e a colaboração de todos, senão não faz sentido nenhum [Charles Esche, curador desta Bienal];

Como promover transformação, ressignificação real de uma Instituição, dos artistas que estão lá, para um público que não é educado para isso? Como dialogar com um público que não é o de interesse? [...] Será que vamos conseguir criar ‘isso que não existe’ nesse contexto? [jovem estudante e artista];

Penso que a periferia não precisa da Bienal, mas a Bienal precisa desses outros universos [curadora adjunta da X Bienal de Arquitetura]; A Bienal pensa que a arte colocada dentro de uma Instituição pode levar à transformação. Mas o brasileiro não acredita mais nas Instituições [artista];

Nós também não acreditamos na Instituição, mas acreditamos na potência de transformação a partir da Instituição [curadora Nuria Enguita Mayo].

Para Mussi (2014), esse encontro possibilitou um grande confronto de ideias, questionando, inclusive, como permitir que o risco e a dimensão de negociação do espaço social se apresentassem durante essa Bienal: Imprevisível.

O “Encontro Aberto” ocorrido no SESC Sorocaba, em Sorocaba (SP), em abril/2014, que teve como temática “Onde estamos agora?”, foi relatado por Ellen Nunes. Participaram desse encontro a curadora da 31ª Bienal, Galit Eilat, o curador associado, Benjamin Seroussi, alguns membros da equipe do educativo da Bienal, artistas e acadêmicos da cidade ou de seu entorno, artistas membros do Ateliê de Pesquisa em Poéticas Visuais – primeira ação do Projeto Frestas idealizado pelo SESC Sorocaba –, o coordenador do projeto, o crítico e curador Josué Mattos e a equipe do SESC Sorocaba.

O encontro iniciou com a apresentação da ilustração criada pelo artista indiano Prabhakar Pachpute, responsável pelo desenvolvimento da identidade visual da 31ª Bienal (Figura 30), que parecia indicar um caminho incerto movido por um corpo coletivo (NUNES, 2014).

Como a equipe curatorial estava se propondo a analisar a relação entre o centro e a periferia no decorrer de sua jornada, nesse encontro, foi possível conhecer um pouco do Projeto Frestas – uma Trienal de Artes que ocorreu no Sesc Sorocaba, em 2014, concomitantemente à 31ª Bienal de São Paulo, com a temática “O que seria o mundo sem as coisas que não existem?” (NUNES, 2014). A curadoria geral foi de Josué Mattos. O projeto transdisciplinar de artes visuais e a reincidência de propostas curatoriais pretenderam gerar impacto social ou político, como esclarece Ellen Nunes (2014, n.p.).

O “Encontro Aberto” ocorrido no SESC São Carlos, em São Carlos (SP), em maio/2014, que teve como temática o “Estado da arte”, foi relatado por David Sperling. Ele avalia que a edição dessa Bienal propôs uma “cartografia de mundos”, partindo da definição de Suely Rolnik (1989) que “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que [*sic*] os movimentos de transformação da paisagem”. Essa proposta provocou práticas colaborativas – nas quais “coletivo, imaginação, transformação e conflito estão [estiveram] na pauta do dia, fora e dentro da Bienal” (SPERLING, 2014).

O “Encontro Aberto” ocorrido no Rio de Janeiro (RJ), no Largo das Artes, em junho/2014, que contou com a participação dos curadores da 31ª Bienal: Charles Esche, Galit Eliat e Benjamin Seroussi, foi relatado por Icaro Ferraz Vidal Junior (2014), para quem a curadoria dessa edição da bienal buscou “coletivizar a Bienal como um processo”. Apesar de a proposta dessa Bienal não contemplar itinerâncias concomitantes à exposição, elas poderiam ocorrer posteriormente.

O programa “Ferramentas para Organização Cultural” foi um *workshop* de três semanas ocorrido ao longo de 10 meses em 2014, que ofereceu a oportunidade para 16 (dezesseis) participantes, entre eles, curadores, artistas, escritores, educadores e/ou ativadores culturais – “selecionados após uma chamada aberta” que teve mais de 300 inscrições – para participarem de um “intercâmbio crítico sobre a organização e intervenção em contextos artísticos e culturais”. Participaram a equipe curatorial da 31ª Bienal, alguns convidados nacionais e internacionais e os 16 selecionados: “Ana

Maria Maia, Andrés Ennen, Carolina Vieira, Caroline Menezes, Daniel Jablonski, Florencia Portocarrero, Gabriela Motta, Júlio Martins, Lígia Afonso, Lorenzo Sandoval, Lucas Oliveira, Michelle Sommer, Mónica Amieva, Renan Araujo, Rodolfo Andaur e Sabrina Moura” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014a, p. 45). O primeiro módulo aconteceu no Centro Cultural São Paulo (SP), em janeiro/2014, quando foram discutidos aspectos sobre a temática “Escrevendo histórias” em “A História das Bienais” e a floração de cada uma das bienais; o segundo módulo – “Zonas de conflito” aconteceu no SESC Vila Mariana (SP), em maio/2014, quando foram discutidas diferentes temáticas durante os cinco dias de encontro, tais como: “Código éticos em zonas de conflito”; “Instituições progressivas”; “A negociação da cena brasileira”; “Dinâmicas coletivas” e “Iraque, 2006”. Para o terceiro módulo, as atividades desenvolvidas foram decididas pelos participantes (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014a, p. 45).

O projeto curatorial da 31ª Bienal ficou marcado pelo empenho em desenvolver uma temática que apresentasse ao público o que se vê nas ruas, contemplando mais vozes de artistas brasileiros de diversas localidades. Foi por essa razão que foram realizados os “Encontros Abertos”, que percorreram diversas cidades brasileiras e do exterior, como mencionamos anteriormente, para que pudessem ser discutidos contextos locais de cada região e as relações desses espaços com a Bienal de São Paulo. A ideia de projetos foi incorporada à Bienal, apresentando trabalhos de coletivos que mostraram contextos da vida contemporânea relacionados com as várias crises e conflitos políticos, sociais, religiosos, econômicos, ecológicos e ideológicos que vivenciamos e/ou confrontamos.

3.3.2.2 Análises da 31ª Bienal de São Paulo

Como ferramenta adicional de análise, apresentamos, nesta sessão, as narrativas curatoriais das entrevistas realizadas, que contribuíram com elementos significativos, assim como nossa interpretação das mesmas, em específico, as realizadas com Charles Esche e Pablo Lafuente, identificados respectivamente como Entrevistados CE e PL, ambos curadores da 31ª Bienal de São Paulo.

Como mencionamos anteriormente, organizamos a análise dos casos por questões-chave (ou categorias), as quais nortearam o roteiro de perguntas semiestruturadas elaborado para a realização das entrevistas, a partir da “Matriz de Amarração” de Mazzon (1981). Essa estrutura facilitou no momento da convergência dos dados coletados durante o estudo. Apesar de termos procurado responder a todas as questões-chave predeterminadas, nem sempre isso foi possível e, então, quando não o fora, simplesmente não incluímos a respectiva questão.

i) Pertencimento (identidade cultural)

Quanto ao pertencimento e à identidade cultural no contexto da Arte Contemporânea global, experimentamos e vivemos múltiplas identidades e sentidos, fluídos e mutáveis. Ao mesmo tempo em que fazemos parte de uma comunidade, não pertencemos a ela completamente. “A comunicação e as mídias globais nos permitem na atualidade, ter mais consciência sobre outras existências” (Entrevistado CE, 2019), podendo nos tornar mais empáticos ou mais recuados em nossos próprios territórios, fragmentando-nos, interrompendo a comunicação, como se outros grupos não tivessem nada para compartilhar conosco.

Identidades locais, em diferentes geografias, são processos complexos porque envolvem, muitas vezes, opressão e não só emancipação. Cada lugar precisa ser observado a partir dos reflexos que se vive no momento, porque eles interferem diretamente nas transformações do contexto cultural, muito específicos de cada localidade (Entrevistado PL, 2019).

Há que se pensar ainda que não é porque uma pessoa se origina de determinada etnia, ou de determinado lugar, como os indígenas, é que ela precise necessariamente produzir obras com uma linguagem indígena (Entrevistado PL, 2019).

A abertura que o sistema da arte proporciona influência na produção e nos olhares dos artistas no momento em que vivenciam cada experiência.

ii) ‘Minorias’ no contexto da Arte Contemporânea global

Todos nós podemos nos enquadrar como minorias, dependendo da perspectiva que olhamos. Muitas vezes, 'maiorias' populacionais são tratadas como 'minorias' (Entrevistado PL, 2019).

No sistema da arte brasileira, o número de curadores e de artistas negros ainda é ínfimo. Apesar de a maioria da população do Brasil não ser branca⁴⁷, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, nota-se que os artistas e seu respectivo público são, na maioria, brancos, o que nos leva a refletir sobre "qual trabalho está sendo feito para falar com a população" (Entrevistado PL, 2019).

No que se refere às classes sociais, a classe média na Europa é maior do que no Brasil e, mesmo assim, "o contexto de produção das artes visuais quase nunca é o da maioria das pessoas, é um contexto elitista, então, de novo é a minoria que fala, mas uma minoria muito específica", a elite (Entrevistado PL, 2019).

Quanto às representações de gênero na arte, têm ocorrido mudanças. A presença feminina tem sido cada vez maior, mas a ênfase dada a essa questão pode variar dependendo do lugar e do país, sendo maior em uns do que em outros (Entrevistado PL, 2019).

Tanto o "sistema branco", como o da arte, quando questionado sobre 'minorias', responde com fragmentações – divisões estas que mais separam do que unem. No Brasil, "a maioria é diversa", mas a sociedade não funciona de um jeito orgânico, é desigual. "Algumas posições têm poder, e um poder de exercer violência contra outros de um jeito muito assimétrico". Operar arte nesse contexto baseado em estruturas sociais de elite é muito difícil. "Fica difícil ter posições políticas complexas no mundo das artes visuais que [...] não quer trocar as estruturas, o conselho da Bienal em São Paulo é assim [...]" (Entrevistado PL, 2019).

iii) Tecnologias comunicacionais atuais no contexto da Arte Contemporânea Global

⁴⁷ A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua) 2016, divulgada hoje (24 nov. 2017) pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), revela que, no critério de declaração de cor ou raça, a maior parte da população brasileira residente é parda: são 95,9 milhões de pessoas, representando 46,7% do total (CAMPOS, 2017, n.p.).

As tecnologias comunicacionais atuais possibilitam o acesso às informações globais sem precedentes e geografias que até então não tinham visibilidade, tornando-se, então, visíveis (Entrevistado CE, 2019).

Apesar de as mídias sociais permitirem debates abertos, elas causam a falsa sensação de que conhecemos e compreendemos diferentes culturas e vivências das quais não fazemos ideia por não as termos experienciado em seu contexto real. Por estas razões, as contextualizações no tempo e no lugar são tão importantes (Entrevistado PL, 2019).

É fundamental entendermos que no encontro comunicacional entre as pessoas, ou seja, no diálogo, as tecnologias não acrescentaram qualidade. É a educação que nos proporciona fundamentos para usar essas ferramentas de maneira inteligente. Para que haja trocas no contexto de comunicação global – não só por conta do idioma falado, mas no entendimento sobre o que está sendo falado a partir de diferentes narrativas e contextos locais –, é preciso manter profundidade, envolver pensamentos, ideias, sentimentos, emoções, elementos que nos distinguem como humanos e nos permitem sensibilizar as pessoas de uma forma mais profunda (Entrevistado CE, 2019).

Seria bom refletirmos e admitirmos que não entendemos tudo, temos limitações. Quando pretendemos entender as maiorias, as diversidades do mundo, só podemos imaginá-las a partir das nossas próprias narrativas, seja por questões linguísticas, nossas ferramentas de interpretação e de comunicação, nem sempre tão sofisticadas, seja pelo fato de não escutarmos como deveríamos e, por consequência, fazermos “leituras rasas das coisas da vida e da arte também” (Entrevistado PL, 2019).

iv) Similaridades nos formatos bienais

Existem instituições culturais como museus e bienais que criam “agendas de globalização” (Entrevistado PL, 2019). A maioria das bienais atuais é composta por um indivíduo ou um grupo de curadores que decidem quais serão os artistas e as obras exibidas (Entrevistado CE, 2019). Essas bienais explodiram em número entre as décadas de 1990 e 2000 (Entrevistado PL, 2019).

Quando esse formato de bienal surgiu, ainda não havia tanta arte que se encaixasse nesse padrão. Muitos trabalhos foram (ou ainda são) comissionados para que se encaixem nesse formato (Entrevistado CE, 2019).

- v) Organização da 31ª Bienal de São Paulo – mensagens/temáticas/discursos/metáforas curatoriais

Os trabalhos da 31ª Bienal de São Paulo foram concebidos a partir do conceito de “projeto” e trabalho coletivo. O título “Como (...) coisas que não existem” focou em temáticas da vida contemporânea como: identidade, sexualidade e transcendência (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014a), questões consideradas importantes nas narrativas da arte global apresentadas por Belting (2003, 2007, 2012).

A ilustração para o cartaz da 31ª Bienal, criada pelo artista indiano Prabhakar Pachpute (2014), mencionada anteriormente (Figura 30), dialogou perfeitamente com o conceito de projetos e de coletividade, remetendo à ideia de caminhar juntos numa mesma direção, apesar das dificuldades, representadas por espirais e nós. A união foi fundamental nesse processo, ainda que a direção fosse incerta pelos diferentes esforços do corpo coletivo, que, em determinado momento, encontra uma direção em comum.

Apesar de terem acontecido em geografias diferentes e distantes, a interpretação do sofrimento dessas existências apresenta em comum a experiência de vida materializada em um objeto filosófico.

O “dilema contemporâneo” foi o destaque, questionando “como viver em um mundo em transformação permanente, em que as velhas formas – de trabalho, de comportamento, de arte – já não cabem e as novas formas ainda não estão claramente delineadas?” (TEREPINS, 2014, p. 9).

O projeto curatorial foi uma tentativa de renovar os olhares por meio da arte, enfatizando a importância do trabalho coletivo frente a essas novas perspectivas e desafios da sociedade. Ele também reforça o panorama político que não nos permite identificar e colocar em prática outras possibilidades (SEROUSSI et al., 2014, p. 52).

Foram poucas as ocasiões em que a Bienal teve um grupo curatorial com uma relação horizontal e composta majoritariamente por estrangeiros, “considerando que

a equipe era formada por dois espanhóis, um inglês e dois israelenses” (VEGA, 2014, n.p.), além dos curadores associados: o francês Benjamin Seroussi e a brasileira Luiza Proença. Por isso, buscaram como referência o livro de Mário de Andrade “O turista aprendiz” (1976) – um diário de viagens pela Amazônia e pelo nordeste do Brasil – sustentando e assumindo a proposta de “escutar o contexto e não codificar teoricamente”, o que determinou o primeiro eixo da exposição (VEGA, 2014, n.p.). Os curadores tinham uma visão de quem está de fora e, por esta razão, procuraram conhecer o que não estava inserido no circuito nacional de arte, demonstrando um desejo que os diálogos das falas dos “Encontros Abertos” fossem caminhos possíveis para encontrar as respostas para a curadoria da 31ª Bienal de São Paulo (ELOY, 2014, n.p.).

Para cada “Encontro Aberto” foram feitos relatos por um responsável como já mencionado. Apoiados nesses relatos, alguns deles já discutidos anteriormente, destacamos a seguir os pontos que consideramos mais significativos para a construção das narrativas da curadoria da 31ª Bienal de São Paulo (2014), a saber:

- A Bienal de São Paulo não nasceu do “boom” das bienais, entre as décadas de 1990 e 2000; foi criada em 1951, com o compromisso de “pensar e propor novos caminhos”. Daí suscitou o questionamento: Como fugir do modelo das grandes mostras bienais? (KIEFER, 2014, n.p.)
- A construção da exposição estava mais voltada para o trabalho colaborativo, acolhendo “[...] o outro olhar das instâncias locais, que possibilita o cerceamento das inquietudes e tensões do nosso tempo” (SOMMER, 2014, n.p.).
- O questionamento que prevaleceu foi: “Como construir uma mensagem para uma Bienal levando em consideração a produção de um país de múltiplas fronteiras internas, que é hegemônico” (em relação ao Brasil e ao eixo Rio de Janeiro – São Paulo), “mas também periférico”? (ELOY, 2014, n.p.).
- A 31ª Bienal disponibilizou “a situação da produção [artística] brasileira em relação ao resto do mundo”. “Como ativar reflexões e produzir significados que partem do local e se refletem no global?” (ELOY, 2014, n.p.).

- A finalidade da 31ª Bienal foi “desenvolver mais projetos do que levar centenas de obras prontas ao pavilhão”, sem importar se a autoria seria “de um artista visual consagrado, um coreógrafo ou um pipoqueiro” (MINDÊLO, 2014, n.p.).
- A intenção para a curadoria da 31ª Bienal foi trabalhar o momento e não as memórias (MINDÊLO, 2014, n.p.).
- A preocupação da curadoria da 31ª Bienal foi com a “[...] dessacralização da arte e de sua aproximação com a vida [...]” (MINDÊLO, 2014, n.p.).
- O público visitante pertence à elite: Na 30ª Bienal (2012), “86% dos visitantes espontâneos eram graduandos ou pessoas acima do nível superior no grau de escolaridade”, justamente o que se opõe à arte contemporânea (MINDÊLO, 2014, n.p.). “A Bienal ainda está erguida sob o símbolo do ‘museu’, [...] haja vista a maioria dos visitantes da Bienal tratar-se de um público privilegiado” (MINDÊLO, 2014, n.p.).
- A Arte Contemporânea, mesmo com discursos inclusivos, ainda está sujeita à legitimação semelhante ao contrassenso da Arte Moderna: “quer consagração ao mesmo tempo em que deseja ser acessível”. Os curadores da 31ª Bienal buscaram romper com essas “distâncias a partir de uma organização diferente. Não querem [quiseram] ver o mundo representado na Bienal, mas a Bienal inserida no mundo, dentro dele” (MINDÊLO, 2014, n.p.).
- A complexidade e a ambiguidade da proposta e título para os “Encontros Abertos” (2013-2014) “Como (falar de) coisas que não existem?” possibilitou concluir que “as coisas sim existem”, e que existiu o interesse por parte da curadoria da 31ª Bienal em evidenciar “a diversidade de modos de existência negadas pelo modelo social hegemônico da classe média consumista” (VEGA, 2014, n.p.).
- Essa edição apresenta acontecimentos políticos na exposição por meio de um “modelo colaborativo entre agentes artísticos e não artísticos e coletivos ou organizações” (VEGA, 2014, n.p.).
- Considerando-se que São Paulo tem assimetrias, os curadores apontaram os desafios: “O que a arte pode fazer em relação à cidade? Como fazer da Bienal um dispositivo que permita a transformação, que crie possibilidades, que permita imaginar o mundo de outras maneiras [...]”? (NOBRE, 2014, n.p.).

- A ideia de coletivo de artistas pode refletir a sociedade plural: “Como fazer com que um projeto que é originalmente de elite seja um projeto de todos e para todos?” (MUSSI, 2014, n.p.).
- A 31ª Bienal propôs uma “cartografia de mundos” (ROLNIK, 1989) por meio de práticas colaborativas (SPERLING, 2014, n.p.).

vi) Organização da 31ª Bienal de São Paulo – seleção dos artistas e das obras

Podemos afirmar que a seleção dos artistas foi uma mistura de processos: parceiros de viagem que surgiram do contato com a realidade brasileira e de artistas próximos da equipe curatorial; aconteceu a partir dos encontros realizados em diferentes lugares do Brasil, como: Belém, Recife, Porto Alegre, Fortaleza, Salvador e São Paulo. Esses encontros possibilitaram o entendimento de questões no Brasil e, a partir daí, foram convidadas “pessoas de todo o Brasil”, numa tentativa de prestigiar a questão geográfica, apresentando assim o Brasil “com questões da vizinhança” (Entrevistado PL, 2019). Para isso, foram organizados encontros também em Santiago (Chile), Lima (Peru) e Bogotá (Colômbia) e, conseqüentemente, foram convidados para esta Bienal, artistas provenientes destes países e também do México (Entrevistado PL, 2019).

Também foram convidados artistas de Viena e do Senegal para que apresentassem um projeto sobre o Brasil.

Uma das problemáticas apontadas nos “Encontros Abertos” da 31ª Bienal questionava quem o sistema da arte “estará [estava] disposto a exhibir”?

Muitas instituições culturais não dão lugar a questões que não sejam as formuladas pelas instituições de arte e, então, as questões importantes para determinados grupos deixam de ser exibidas? (Entrevistado PL, 2019). O projeto “*Ymá Nhandehetama*” [Antigamente fomos muitos]⁴⁸, 2009, é um exemplo. Trata-se de um documentário que fez parte dos projetos apresentados na 31ª Bienal como uma obra coletiva de Almiros Martins, Armando Queiroz e Marcelo Rodrigues. Almiros Martins,

⁴⁸ Para assistir ao documentário, acessar: <https://vimeo.com/117503392>.

indígena guarani e advogado, apresenta a narrativa a partir da invisibilidade dos povos indígenas.

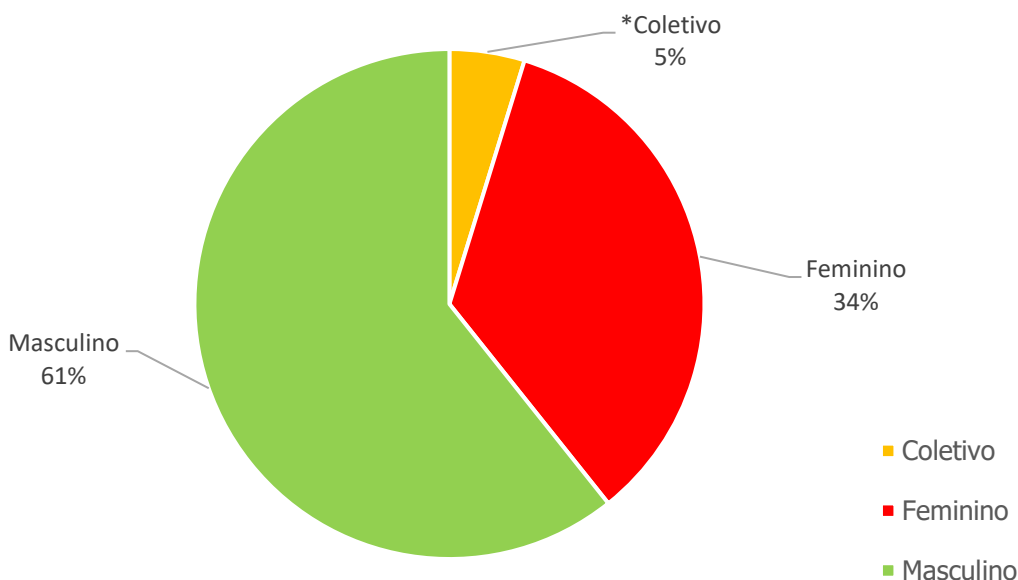
vii) 'Minorias' na 31ª Bienal de São Paulo

As obras selecionadas para a mostra aproximaram-se de aspectos sobre religião, conflito social, sexualidade, ecologia e identidade. Houve a preocupação por parte da curadoria da 31ª Bienal em "apresentar equilíbrio entre os gêneros e geografias" (Entrevistado CE, 2019), manifestando a tentativa de promover a diversidade. Além disso, houve também o esforço de apresentar diferentes contextos sociais e políticos, distintas faixas etárias, sempre pensando na pluralidade do mundo da arte (Entrevistado PL, 2019).

Demonstramos a seguir, como, em alguns casos, os projetos artísticos para a 31ª Bienal de São Paulo materializaram suas ideias curatoriais em termos de representatividade e de inserção de diferentes narrativas seja por questões de gênero, de classes sociais e de diferentes geografias até mesmo as do próprio contexto brasileiro.

Vale destacarmos a iniciativa de apresentar a Arte Contemporânea por meio de "colaborações de coletivos": "dos 81 projetos ou 82 projetos, um terço era composto por homens, um terço por mulheres e um terço por coletivos" (Entrevistado PL, 2019). Verificamos, no entanto, que, nessa Bienal, a distribuição por gênero dos artistas é bem distinta, com prevalência do gênero masculino, quando observados todos os participantes. Não identificamos, como mencionou o Entrevistado PL (2019), as porcentagens equitativas de coletivos, de homens e de mulheres. Apenas destacamos como coletivos quando não tínhamos o número e os dados detalhados dos participantes (Figura 33).

Figura 33 – Gênero dos artistas participantes da 31ª Bienal de São Paulo



(*) Os trabalhos em grupo, que não obtivemos os dados detalhados por terem números maiores de participantes, estão identificados como coletivos.

Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

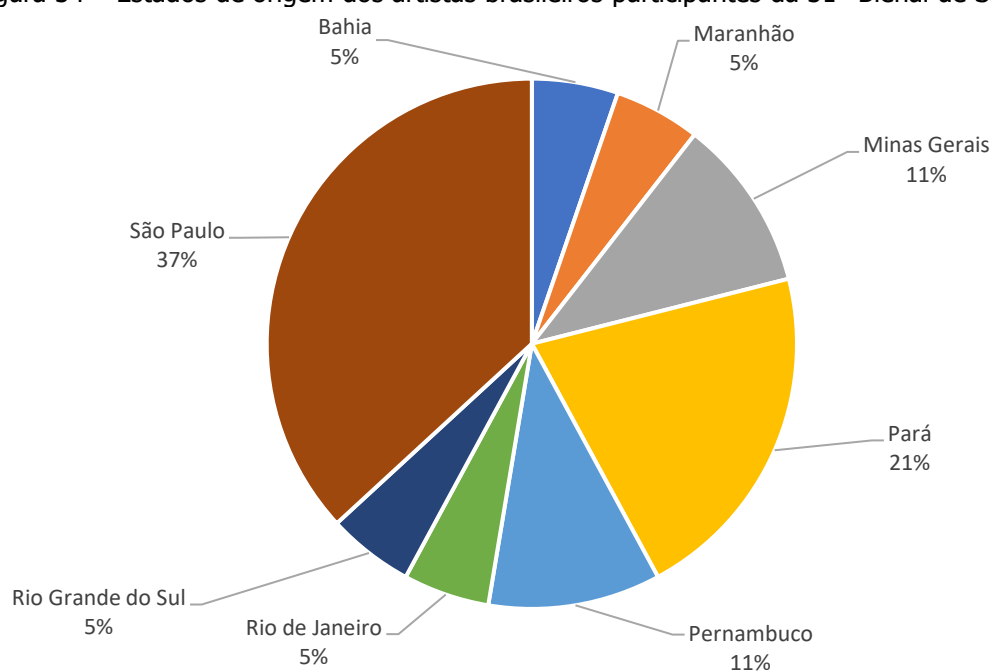
Sobre contextos sociais, Pablo Lafuente conheceu em São Paulo regiões da periferia que geralmente não são mostradas para aqueles que visitam a cidade. Nesses lugares periféricos, Lafuente conheceu pessoas envolvidas com a articulação cultural da periferia, que desenvolvem trabalhos bastante significativos.

A partir dessa experiência, a equipe curatorial convidou-as para fazer “a curadoria do programa público”, que aconteceu aos domingos e às quartas-feiras alternadamente (quinzenalmente). Era um espaço dedicado a “apresentações de coletivos da periferia, saraus, batalhas de MCs, teatro, coletivos guaranis, toda programação com curadoria dessas pessoas” (Entrevistado PL, 2019), convidadas como coletivos, para falar e apresentar ao público um contexto que também faz parte da cultura brasileira da atualidade e merecia visibilidade no contexto da Bienal. Infelizmente, essa programação não teve repercussão na mídia. Os críticos não se preocuparam em comentar essa iniciativa, apesar de ela ter sido pública. Ficou evidente a falta de visibilidade que se dá para as artes das periferias de São Paulo, lembrando que a Bienal durante sua temporada, costuma receber a visita de inúmeras escolas das periferias da cidade e esses estudantes poderiam se ver nela representados (Entrevistado PL, 2019).

Essa foi uma Bienal globalmente representativa. A equipe curatorial conseguiu cumprir o seu objetivo inicial de não apresentar “uma bienal sobre o mundo”, mas a existência brasileira em relação à realidade latino-americana (Figuras 35 e 36). Surgiram, ao longo do processo, questões sobre a invisibilidade das pessoas em relação à religião, à violência policial, aos processos de organização indevidos e aos processos políticos (Entrevistado PL, 2019). Ao mesmo tempo, essa Bienal procurou ser globalmente representativa, trazendo trabalhos que questionaram o momento contemporâneo (Entrevistado CE, 2019).

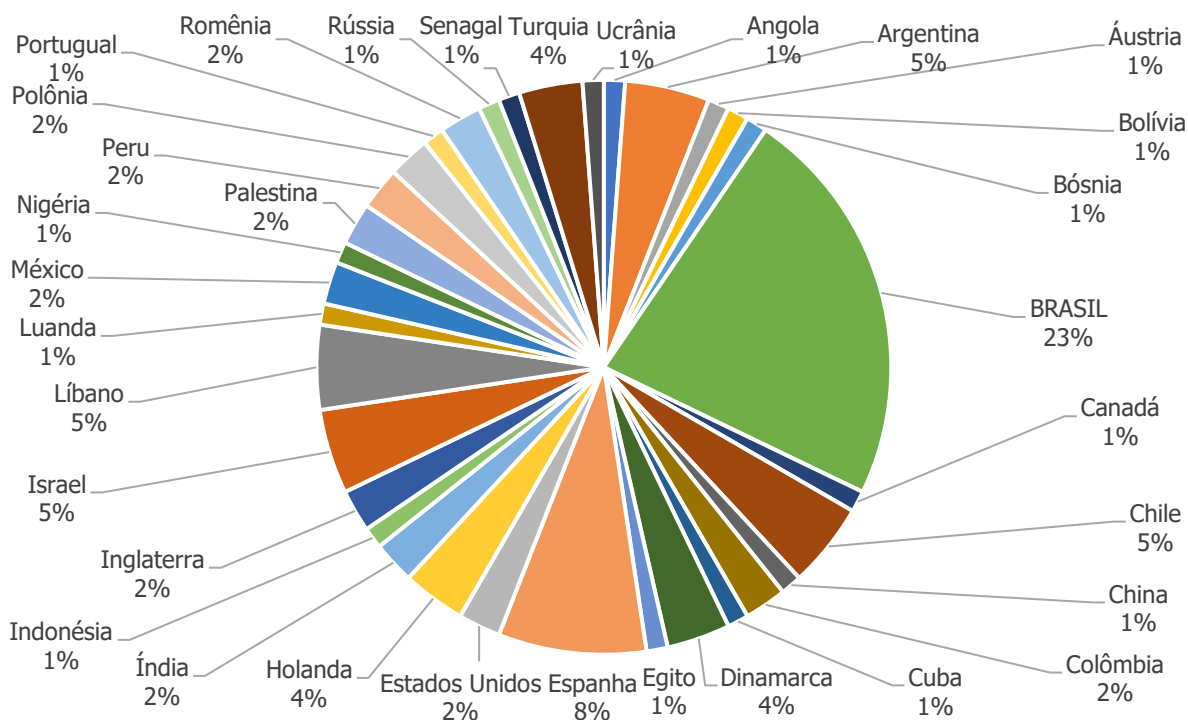
Nessa perspectiva, podemos afirmar que a seleção dos artistas foi uma mistura de processos: parceiros de viagem que surgiram do contato com a realidade brasileira e artistas parceiros da equipe curatorial; aconteceu a partir dos encontros realizados em diferentes lugares do Brasil, os quais possibilitaram o entendimento das questões locais, e, a partir disso, foram convidados artistas de várias localidades (Figura 35), numa tentativa de prestigiar outras geografias e diversidades, apresentando assim, um Brasil “com questões da vizinhança”. Os encontros realizados em Santiago (Chile), Lima (Peru) e Bogotá (Colômbia) possibilitaram à equipe curatorial conhecer e convidar artistas provenientes da América do Sul e também do México (Entrevistado PL, 2019) (Figuras 34 e 35).

Figura 34 – Estados de origem dos artistas brasileiros participantes da 31ª Bienal de São Paulo



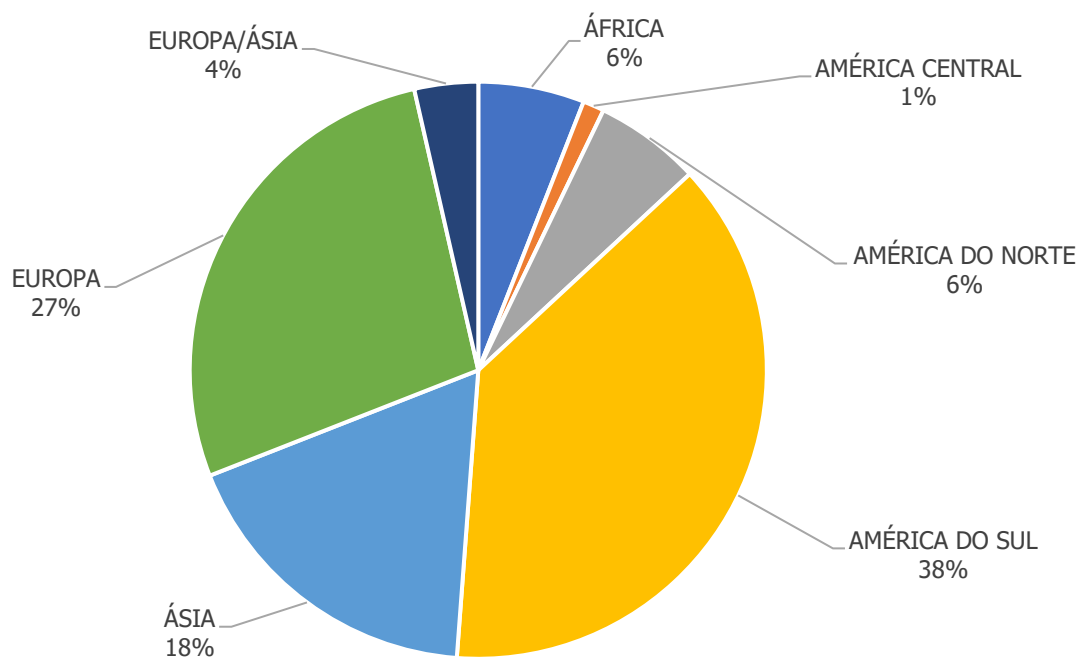
Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Figura 35 – Países de origem dos artistas participantes da 31ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Figura 36 – Continentes de origem dos artistas participantes da 31ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Apesar de Pablo Lafuente considerar difícil abordar os contextos sem vivenciá-los, alguns artistas de diferentes geografias (Figuras 34 e 35) desenvolveram trabalhos coletivos para a 31ª Bienal, acreditando que seria possível uma pessoa vir para o Brasil por três semanas, ter uma ideia, voltar para o seu país, desenvolver essa ideia e em quatro ou oito semanas apresentar algo referente ao país (Entrevistado PL, 2019).

A América do Sul teve 38% de representatividade, sendo o país de origem da maioria dos participantes da 31ª Bienal de São Paulo (Figura 36). Destes, 23% eram provenientes do Brasil e os demais 15%, da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia e Peru. A soma dos artistas da Europa, Europa/Ásia e América do Norte representava 37%. A Ásia foi o continente com 18% de representação, a África com 6% e América Central, com apenas 1% (Figura 36).

viii) Tecnologias comunicacionais atuais na 31ª Bienal de São Paulo

Para a 31ª Bienal de São Paulo, as tecnologias comunicacionais foram pensadas como instrumento, sem preocupação de incluir (ou não) algumas delas em função de outras (Entrevistado CE, 2019). Não era uma questão prioritária, apenas uma preocupação de tornar a exposição agradável ao visitante. Optou-se por vídeos, não muito longos, por exemplo, para possibilitar que a visita em apenas um dia não fosse tão cansativa, já que muitos não teriam a oportunidade de visitar a exposição novamente. Houve uso de tecnologias arquiteturais diversas para criar espaços sociais. O térreo foi um "espaço público"; o segundo andar, "mais fechado, com mais salas"; também teve um espaço para as tecnologias mais contemporâneas (Entrevistado LP, 2019).

ix) A Bienal de São Paulo no contexto da Arte Contemporânea Global

Histórica e simbolicamente, a Bienal de São Paulo é importante porque consegue superar obstáculos, mantendo-se como referência até a atualidade. Além de conseguir mobilizar verba para a sua produção, enfatiza o apelo público e a mediação com o público visitante em geral, destacando que a preocupação educacional é algo incomum em muitas bienais pelo mundo afora (Entrevistado PL, 2019).

O grande diferencial desta edição foi, inclusive, o envolvimento do Departamento de Educação da Bienal com as crianças de escolas da cidade de São Paulo que agendaram visitas. Nesse sentido, a curadoria poderia ter pensado mais em como receber melhor esse público (Entrevistado CE, 2019). O público espontâneo do Parque Ibirapuera, que vai à Bienal, é também muito interessante. Muitos comentaram que se sentiram representados na exposição, experiência bastante significativa para o curador (Entrevistado CE, 2019).

3.3.2.3 Exemplos de artistas participantes da 31ª Bienal de São Paulo e algumas de suas obras

Elegemos as obras de Éder Oliveira e as de Ana Lira como exemplos de Arte Contemporânea global apresentados na 31ª Bienal de São Paulo. Apesar de aplicarem em suas obras diferentes técnicas e conceitos, os retratos são, de alguma maneira, um ponto em comum. Éder Oliveira desenvolve retratos baseados em imagens de pessoas que aparecem estampadas de maneira sensacionalista nos jornais de Belém do Pará, cidade onde reside, por terem se envolvido em crimes; Ana Lira, por sua vez, com seus arquivos fotográficos, apresenta uma releitura das campanhas eleitorais do Recife, refletindo sobre elas a ação do tempo e seus significados.

a) Éder Oliveira (Timboteua, PA, Brasil, 1983)⁴⁹

Éder Oliveira provoca uma reflexão com as suas pinturas murais de tamanhos monumentais (Figura 37) e olhares profundos (Figura 38). São personagens inspirados nas fotos de pessoas envolvidas em crimes que estamparam as “páginas de jornais policiais paraenses” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014f, n.p.).

⁴⁹ Para conhecer o *site* do artista, acessar: <http://www.ederoliveira.net>.

Figura 37 – Éder Oliveira, "Sem Título", 2014 (I)



© Fotografia: Pedro Ivo Trasferetti.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014g, n.p.

Figura 38 – Detalhes da obra de Éder Oliveira, "Sem Título", 2014



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2014.
 Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2014.

As paredes da Bienal deram destaque a anônimos que, na realidade, viviam à margem da sociedade, eram invisíveis. Foram retratos que destoaram "dos padrões socioeconômicos dominantes" de São Paulo, mas que foram centro de atenção na mostra. Os retratos foram produzidos pelo artista no Pavilhão Ciccillo Matarazzo (2014), local da exposição (Figura 39).

Figura 39 – Éder Oliveira, “Sem Título”, 2014 (II)
 (O artista trabalhando em seu mural, no primeiro pavimento do Pavilhão Ciccillo Matarazzo)



@ Fotografia: Fundação Bienal de São Paulo.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014c, p. 47.

b) Ana Lira (Caruaru, PE, Brasil, 1977)

Ana Lira apresentou “Voto!”, iniciada em 2012 como “metáforas do esgotamento das formas políticas” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014h, n.p.). Trata-se de um projeto com imagens, a partir de sobras de panfletos de propagandas políticas em Recife (Figuras 40, 41 e 42), documentando a ação do tempo sobre elas, como rasgos (Figuras 40 e 41), intervenções (Figura 42) e cores desbotadas, que provocam a reflexão sobre os *slogans* e as promessas das campanhas políticas já desacreditadas pela população, assim como a imagem dos políticos desgastada pelas falsas promessas.

Lira mapeou esses materiais de campanha política e observou que as suas sobras, ou resquícios, estavam mais presentes no centro ou nas periferias da cidade. A narrativa de uma artista fora do eixo tradicional traz um olhar sobre os contextos políticos de Pernambuco, mas também reflete a realidade do Brasil e do mundo.

Figura 40 – Ana Lira, Voto!, 2012-2014, detalhes da obra (I)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014a, p. 64.

Figura 41 – Ana Lira, Voto!, 2012-2014, detalhes da obra (II)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014a, p. 64.

Figura 42 – Ana Lira, Voto!, 2012-2014, detalhes da obra (III)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014i, n.p.

3.3.3 32ª Bienal de São Paulo – “Incertezas Vivas”, 2016

A 32ª Bienal de São Paulo, intitulada “Incertezas Vivas” (Figura 43), foi realizada de 7 de setembro/2016 a 11 de dezembro/2016, sob a curadoria geral de Jochen Volz (Alemanha, 1971) e a cocuradoria de: Gabi Ngcobo (África do Sul, 1974), Júlia Rebouças (Aracaju, SE, Brasil, 1984), Lars Bang Larsen (Dinamarca, 1972) e Sofía Olascoaga (México, 1980).

Figura 43 – Abertura para convidados da 32ª Bienal de São Paulo, 2016



© Fotografia: Leo Eloy.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2016f, n.p.

O Quadro 7 abaixo apresenta os dados referente à 32ª Bienal de São Paulo, 2016. De acordo com o Relatório de Gestão e Contribuições à Sociedade 2015-2016 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016c, p. 41), 81 artistas (ANEXO D), provenientes de 33 países, expuseram nesta edição, que recebeu 898.000 (oitocentos e noventa e oito mil) visitantes em 83 (oitenta e três) dias de exposição.

Quadro 7 – Dados da 32ª Bienal de São Paulo, 2016

TÍTULO	CONCEITO	Nº DE ARTISTAS	Nº DE OBRAS	PAÍSES PARTICIPANTES	Nº DE VISITANTES
"Incerteza Viva"	Incerteza	81	415	33	898.000 em 83 dias de exposição

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2016c, p. 41.

Com público de aproximadamente 900 mil visitantes, maior visitação da última década, a edição sob a curadoria de Jochen Volz procurou focar noções de "incerteza" a fim de refletir sobre as condições atuais da vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para habitá-la. O aquecimento global, a perda da diversidade biológica e cultural, a crescente instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição dos recursos naturais da Terra foram questões em discussão. Mulheres e artistas nascidos após 1970 formaram mais da metade dos artistas selecionados. Uma pista de skate, uma oca para conversas e rituais e um restaurante de comida orgânica estiveram entre as obras da exposição (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016b, n.p.).

A identidade visual da 32ª Bienal de São Paulo partiu do conceito de incerteza e teve como referência dois grupos de elementos: sinalizações "comuns em trilhas (*hikings*) e desenhos [manuais] de seres vivos" (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016h, n.p.). Os elementos orgânicos e vivos significaram "movimento e possibilidade de vida" e foram desenhados manualmente em traços pretos (Figura 44). Os sinais foram representados com as cores primárias por serem as cores recorrentes na sinalização urbana. Optou-se pelo uso de 2 (duas) fontes tipográficas: a *knockout* e a *sabom*, representando respectivamente tradição e inovação, natureza e urbano (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016h, n.p.)⁵⁰.

⁵⁰ Para assistir ao vídeo explicativo, acessar: <http://www.bienal.org.br/post/2519>.

Figura 44 – Cartazes da 32ª Bienal de São Paulo, 2016



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2016g, n.p.

3.3.3.1 Processo curatorial da 32ª Bienal de São Paulo, 2016

A temática da curadoria de Jochen Volz (2016) da 32ª Bienal de São Paulo enfoca nas incertezas que conduzem à maneira como “sentimos ou não a vida”. Nas palavras de Volz (2016, p. 21), “vivenciamos nossa época como extremamente perturbadora, sem perspectiva clara de futuro”. Eventos como “degradação ambiental, violência e ameaças às comunidades e à diversidade cultural, aquecimento global, colapsos econômicos e políticos, catástrofes naturais, vida devastada por atrocidades, doenças e fome são as matérias que nos circundam” (VOLZ, 2016, p. 21) e tornam o momento em que vivemos uma espécie de caos, tamanha é a desordem que nossa mente não consegue acompanhar.

Boaventura de Souza Santos, para explicar a incerteza (2016, p. 37), cita Espinosa (1632-1677) e menciona duas emoções básicas dos seres humanos: o medo e a esperança. “A incerteza é a vivência das possibilidades que emergem das múltiplas relações que podem existir entre o medo e a esperança”. Entretanto, Santos (2016, p. 37) pondera que “medo e esperança não estão igualmente distribuídos por todos os grupos sociais ou épocas históricas”. Há casos em que o medo prevalece à esperança, por exemplo, nos grupos sociais que “alimentam os filhos hoje, mas não sabem se os

poderão alimentar amanhã”. Eles vivem uma “incerteza descendente, o mundo lhes acontece de modo que poucos dependem deles”. Se o medo passa a superar a esperança inteiramente, a “incerteza descendente” torna-se tão grande, “abissal” que se converte na certeza de um destino, mesmo que injusto. Há casos de “grupos sociais em que a esperança sobrepuja de tal modo o medo de que o mundo lhes é oferecido como um campo de possibilidades que podem gerir a seu bel-prazer”. Neste caso, eles vivem uma “incerteza ascendente”. No caso de a esperança ser absolutamente excessiva, anulando por completo o medo, a incerteza transforma-se na certeza da “missão de apropriar o mundo por mais arbitrária que seja” (SANTOS, 2016, p. 37).

Para Santos (2016, p. 39), as incertezas “não estão igualmente distribuídas, nem quanto ao tipo nem quanto à intensidade, entre os diferentes grupos e classes sociais que compõem as nossas sociedades”. O autor alerta sobre a importância de identificarmos os “campos em que tais desigualdades mais têm impacto na vida das pessoas e das comunidades”. “A incerteza do conhecimento”, “a incerteza da democracia”, “a incerteza da natureza” e “a incerteza da dignidade” são exemplos de incertezas citados por Santos (2016, p. 39-43).

Pensando na “incerteza do conhecimento”, a maioria das pessoas desenvolve atividades por meio de conhecimentos não científicos, num momento em que estamos vivendo “a época da modernidade eurocêntrica”, que prioriza o “conhecimento científico e as práticas diretamente derivadas dele: as tecnologias” (SANTOS, 2016, p. 39). Portanto, Santos (2016, p. 39) infere que a distribuição do medo e da esperança tende “a beneficiar aos que têm mais acesso ao conhecimento científico e à tecnologia”. Para esses grupos, a incerteza será sempre ascendente, já que “o progresso científico” é um argumento forte para elevar a esperança frente ao medo “sobre as limitações do conhecimento atual”. Neste caso, os grupos sociais com menor acesso ao conhecimento científico sentem-se amedrontados pela incerteza de compreender qual “o lugar deles num mundo definido e legislado com base em conhecimentos simultaneamente poderosos e estranhos que os afetam de modos sobre os quais têm pouco ou nenhum controle” (SANTOS, 2016, p. 40).

No caso da “incerteza da democracia liberal”, Santos (2016, p. 40) afirma que ela foi estabelecida pela “incerteza de [dos] resultados e na [pela] certeza dos processos. A certeza dos processos garantia que a incerteza dos resultados fosse

igualmente distribuída por todos os cidadãos”. Os processos, neste caso, ofereciam a oportunidade para que diferentes interesses fossem confrontados “em pé de igualdade” e que os resultados desse confronto fossem considerados como justos, “princípio básico da convivência democrática” (SANTOS, 2016, p. 40). Uma teoria que na prática é bem diferente. Por muito tempo, somente uma minoria da população tinha direito ao voto, portanto, dificilmente os interesses da maioria da população seriam confrontados de maneira justa. Por essa razão, na realidade, os resultados dos processos eram injustos, pois apenas contemplavam os interesses de classes e grupos dominantes da sociedade.

Por isso, por muito tempo as maiorias estiveram divididas: entre os grupos que queriam fazer valer os seus interesses por outros meios que não os da democracia liberal (por exemplo, a revolução) e os grupos que lutavam por ser incluídos formalmente no sistema democrático e assim esperavam que a incerteza dos resultados viesse no futuro a favorecer os seus interesses (SANTOS, 2016, p. 41).

Sobre a “incerteza da natureza”, Santos (2016, p. 41) destaca que, desde a expansão europeia, no final do século XV, a natureza passou a ser considerada como um recurso sem valor essencial e por essa razão era “disponível sem condições nem limites para ser explorada pelos humanos”. Uma concepção que se tornou dominante no mundo, “à medida que o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado (este último reconfigurado pelos anteriores) foram se impondo no mundo considerado moderno”. Muitas vezes, “a natureza ofereceu resistência à exploração”, mas a esperança acabou prevalecendo ao medo.

Por outro lado, segundo Boaventura de Souza Santos (2016, p. 42), os povos indígenas nunca se consideraram externos à natureza, à “mãe-terra, um ser vivente que englobava a eles e todos os seres vivos presentes, passados e futuros. Por isso, a terra não lhes pertencia; eles pertenciam à terra”, uma concepção muito mais aceitável do que a eurocêntrica. Porém, nada conveniente aos interesses colonialistas europeus da época. A maneira que os europeus encontraram para combater esta concepção foi eliminando os povos indígenas, como se eles fossem “obstáculos da natureza”. Nas palavras de Santos (2016, p. 42), “a certeza dessa missão era tal que as terras dos povos indígenas eram consideradas terras de ninguém, livres e desocupadas, apesar

de nelas viver gente de carne e osso desde os tempos imemoriais". Essa concepção foi adotada no "projeto capitalista, colonialista e patriarcal", tornando-o "natural".

Nos últimos tempos, muitas destas certezas vêm sendo questionadas. Um dos fatores que causam esses questionamentos são os grupos sociais que foram "naturalmente" classificados como "inferiores" e que apesar das dificuldades não se deixaram por vencer (SANTOS, 2016). "Sobretudo a partir da segunda metade do século passado, conseguiram fazer ouvir a sua plena humanidade de modo suficientemente alto e eficaz a ponto de a transformar num conjunto de reivindicações que entraram na agenda social, política e cultural" (SANTOS, 2016, p. 43). O que era então classificado como "natural" passou a ser altamente criticado e "se desfez", criando "incertezas novas e surpreendentes aos grupos sociais considerados superiores", que a partir desse [daquele] momento não tinham como justificar "seus privilégios senão enquanto não contestados pelas vítimas deles" (SANTOS, 2016, p. 43).

A agressão à natureza pelo homem, contínua e indiscriminada, deve ser levada em consideração, pois ao longo do tempo vem provocando graves alterações climáticas, colocando em risco a vida humana no planeta Terra. Nas palavras de Santos (2016, p. 43), "essas são incertezas cada vez mais abissais do nosso tempo".

Há também a "incerteza da dignidade". Considerando que "todo o ser humano aspira ser tratado com dignidade" e que "todos os Estados e organizações internacionais proclamam a exigência dos direitos humanos e propõem defendê-los", a realidade ainda é inquietante. Nas palavras de Santos (2016, p. 44), "a maioria dos seres humanos não são sujeitos de direitos humanos, são antes objetos de discursos estatais e não estatais de direitos humanos; há muito sofrimento humano injusto que não é considerado violação dos direitos humanos".

Refletindo sobre as incertezas entre o medo e a esperança, Santos (2016, p. 44) conclui que "são tantas as incertezas do nosso tempo, e assumem um caráter descendente para tanta gente, que o medo parece estar a triunfar sobre a esperança". Mas, apesar dos desafios, o autor acredita e conclui que "a luta terá mais êxito, e a revolta, mais adeptos, na medida em que mais e mais gente for se dando conta de que o destino sem esperança das maiorias sem poder é causado pela esperança sem medo das minorias com poder" (SANTOS, 2016, p. 45).

Diante disso, o projeto da 32ª Bienal, de 2016, teve início em 2014, “ano que assistiu à publicação de uma quantidade extraordinariamente grande de livros e trabalhos científicos enunciando o fim do mundo como o conhecemos”. Dentre tantos autores que escreveram sobre a temática, Volz (2016, p. 22) cita: James Lovelock (2014)⁵¹ e Naomi Klein⁵², que divulgaram suas pesquisas sobre as mudanças climáticas; Keller Easterling (2014)⁵³, que tratou da “exaustão do capitalismo e da governança tradicional em oposição à crescente dominação da infraestrutura como as geografias ocultas da globalização e como o novo fio condutor social e políticos”; Timothy Morton (2013)⁵⁴, que “introduz[iu] o termo ‘hiperobjetos’ em seu livro sobre filosofia e ecologia após o fim do mundo”; Elizabeth Kolbert (2014)⁵⁵, que abordou a “chamada ‘sexta extinção’, resultado da população crescente de seres humanos cada vez mais exigente de recursos, cada vez mais dotada de poder pela tecnologia e ascensão do termo ‘antropoceno’”; e, ainda, Déborah Danowski e Eduardo Viveiro de Castro que resumiram que: “estamos prestes a entrar – se já não entramos, e essa própria incerteza ilustra a experiência de caos temporário – em um regime do Sistema Terra totalmente diferente de tudo o que conhecemos” (DANOWSKI; CASTRO, 2014⁵⁶ apud VOLZ, 2016).

Enfim, quanto às contradições referentes ao futuro do planeta, são muitos os pensadores que vêm alertando sobre a necessidade urgente de agir para efetivamente enfrentarmos os desafios do planeta. Foi a partir desse contexto que teve início a pesquisa para a realização da 32ª Bienal de São Paulo, intitulada provisoriamente

⁵¹ LOVELOCK, James. A Rough ride to the future. Londres: Penguin, 2014. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva**, 2016, p. 22.

⁵² KLEIN, Naomi. This changes everything: capitalism vs. the climate. Londres: Simon & Schuster, 2014. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva**, 2016, p. 22.

⁵³ EASTERLING, Keller. Extrastatecraft: The power of infrastructure space. Londres: Verso, 2014. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva**, 2016, p. 22.

⁵⁴ MORTON, Timothy. Hyperobjects: philosophy and ecology after the end of the world. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva**, 2016, p. 22.

⁵⁵ KOLBERT, Elizabeth. The sixth extinction: an unnatural history. Londres: Bloomsbury, 2014. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva**, 2016, p. 22.

⁵⁶ DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros. Hea mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014, p. 23. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva**. São Paulo, 2016, p. 22.

“Medidas de incerteza’ salientando o desejo quixotesco⁵⁷ de superar um paradoxo: descrever o indescritível, mensurar o imensurável” (VOLZ, 2016, p. 23).

Volz (2016, p. 23) enfatiza que “as artes sempre trabalham com o desconhecido. Historicamente a arte insistiu em um vocabulário que levasse em conta a ficção e que qualificasse a incerteza”. A arte “pode descrever o sistema que somos parte” apontando “para sua desordem” e “pode fazer isso porque junta pensar e fazer, reflexão e ação”. “A arte está fundada na imaginação” e “somente” por meio da “imaginação seremos capazes de conceber outras narrativas para o nosso passado e novos caminhos para o futuro”.

O artista tem a capacidade de se expressar por meio da arte e de apresentar uma narrativa ao público. No entanto, cada espectador, ao observar a obra produzida pelo artista, terá a sua própria interpretação, a sua própria narrativa.

Em determinado momento, a palavra “medidas” que traz “referência tanto a escalas, dimensões e pesos como em relação a possíveis planos de ação” passa a ser utilizada na mídia e na política “para afirmar alguma coisa que precisa mudar, mas sem implicar necessariamente propostas de projetos ou estratégias alternativas”. Isto é, “a conotação da palavra, em poucos meses, passou de ativa para passiva, de inovadora para reacionária” (VOLZ, 2016, p. 24).

Entretanto, “Incerteza Viva” refere-se a “abraçar e habitar a incerteza” (VOLZ, 2016, p. 24). Por esse viés, a temática “reconhece as incertezas” e as distingue do medo.

[...] para enfrentar objetivamente as questões do nosso tempo, tais como aquecimento global e seu impacto sobre nossos habitats, a extinção de espécies e perda de diversidade biológica e cultural, a instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição de recursos naturais do planeta, a migração global e a assustadora disseminação xenofóbica, entre outras, é necessário separar a incerteza do medo (VOLZ, 2016, p. 24).

Para Volz (2016, p. 24), a “Incerteza Viva” está conectada “ao corpo e à terra” como “organismos e ecossistemas”. Mesmo “relacionada à palavra crise, não lhe é equivalente”. A incerteza é “uma condição” que está em tudo e em todos os lugares.

⁵⁷ Quando Jochen Volz (2016, p. 23) relata sobre o “desejo quixotesco”, ele refere-se ao que já havia comentado anteriormente: “tal como Dom Quixote, vivenciamos nossa época como extremamente perturbadora, sem uma perspectiva clara de futuro” (2016, p. 21).

Quando se pensa na incerteza na arte, ela nos traça um desafio, sempre presente neste meio de criação, alimentando-se “do acaso, da improvisação, da especulação e do acontecimento” (VOLZ, 2016 p. 25). “Os princípios da incerteza podem propor outros meios de ação” (VOLZ, 2016 p. 25). A incerteza instiga a criatividade para a solução dos problemas e, por essa razão, Jochen Volz (2016, p. 25) questiona se “não faria sentido tomar os inúmeros métodos de raciocinar e de fazer da arte e aplicá-los a outros campos da vida pública?”

Dessa maneira, considerou-se importante para a equipe curatorial da 32ª Bienal vivenciar encontros, “Dias de Estudos” para aprofundar os conceitos sobre a incerteza não só “a partir de São Paulo e em São Paulo”, mas em outras localidades onde fosse possível compreender noções de incerteza baseadas em “urgência e relevância locais”. Esse processo de expansão da Bienal além das “fronteiras temporais e territoriais” possibilitou discussões “sobre ecologias, cosmologias de princípios e fins, extinção, conhecimento coletivo, narrativas evolutivas, práticas de vida, formas de linguagem e modelos de educação” (VOLZ, 2016, p. 25).

Para cada “Dia de Estudo”, um “experimento específico” era proposto com o objetivo de diversificar e de abrir os horizontes nos modos de “escutar, aprender e viver juntos” (VOLZ, 2016, p. 25). Foram práticas que contribuíram para ampliar os olhares frente a situações diversas e para isso, ao longo deste processo, foram desenvolvidos diversos tipos de atividades, tais como:

Viagens de campo até centros culturais, comunidades tradicionais, reservas ecológicas, paisagens, ateliês de artistas e centros de referência e pesquisa, bem como conferências abertas ao público, das quais participavam palestrantes convidados e profissionais locais de diferentes formações e campos (VOLZ, 2016, p. 25).

As experiências dos “Dias de Estudo” determinaram a definição do projeto da 32ª Bienal de São Paulo, proporcionando, sob diferentes narrativas ou perspectivas, a abertura de diferentes espectros na maneira de “pensar e criar juntos” para a pesquisa curatorial (VOLZ, 2016, p. 26).

Nas palavras de Volz (2016, p. 26), a “Incerteza Viva é construída como um jardim, onde temas e ideias se tecem livremente em um todo integrado, estruturado em camadas”. Desse modo, o curador procura envolver e relacionar o Parque

Ibirapuera à 32ª Bienal: “a exposição vê a si mesma como extensão do jardim dentro do pavilhão”. Desenvolvida com o auxílio do escritório Álvaro Razuk Arquitetura⁵⁸, a expografia da Bienal foi elaborada tendo como base a “lógica espacial do parque” (VOLZ, 2016, p. 26).

Questões políticas sociais e culturais fizeram parte das temáticas consideradas para a exposição. “O papel da Bienal hoje é ser uma plataforma que promova ativamente a diversidade, a liberdade e a experimentação e, ao mesmo tempo, o exercício do pensamento crítico e a proposição de outras realidades possíveis” (VOLZ, 2016, p. 27). A curadoria da 32ª Bienal procurou proporcionar ao público a diversidade, o pensamento crítico e a reflexão para pensar todas essas possibilidades. Jochen Volz (2016), em “Incerteza Viva”, procurou defender “um espaço pluralista”, onde diferentes perspectivas e narrativas pudessem ser discutidas. “Acreditamos vivamente no papel transformador da arte e no potencial performativo da cultura” (VOLZ, 2016, p. 27). “É um dos grandes privilégios da arte, portanto, desenvolver imaginários para além das certezas” (VOLZ, 2016, p. 27).

No Quadro 8 a seguir, detalhamos alguns locais, tópicos e atividades desenvolvidos no decorrer dos “Dias de Estudo” da 32ª Bienal de São Paulo.

⁵⁸ “Em atuação desde 1989, o escritório desenvolve projetos museográficos, cenográficos e arquitetônicos, tendo realizado trabalhos no Brasil e em diversos países”. Disponível em: <http://www.alvarorazuk.com.br/sobre>. Acesso em: 10 mar. 2020.

Quadro 8 – Locais, tópicos e atividades desenvolvidas durante os “Dias de Estudo”

Localidades	Tópicos/Atividades desenvolvidas
Santiago, Chile	“Falamos sobre ‘onipessoas’ na cosmologia Rapa Nui, da magia e do imaginário pré-hispânico na literatura latino-americana contemporânea, sobre o reino dos fungos, sobre castores canadenses na Terra do Fogo e sobre xenocronia e o supercomputador Synco encomendado por Salvador Allende (1908-1973)” (VOLZ, 2016, p. 25).
Acra, Gana	“A relação profunda e difícil da costa africana ocidental com o Brasil”. “Dançamos ao som de ‘ <i>High Life</i> ’ e refletimos sobre ideias de renovações de laços, projeções e sonhos coletivos” (VOLZ, 2016, p. 26).
Comunidades Quechua Lamas de Alto Pucalpilllo, Naranjal e Anak Churuyaku-Valisho, Alto do Amazonas peruano	“Tradição, costumes, conhecimento e diversificação como estratégia de sobrevivência”. “Conhecemos o trabalho da ONG Waman Wasi, que desenvolveu uma prática abrangente de preservação e divulgação do conhecimento indígena nas comunidades tradicionais em San Martín” (VOLZ, 2016, p. 26).
Mato Grosso, Brasil	“Caminhamos pela Chapada dos Guimarães, onde estivemos em contato com a rica, porém frágil, biodiversidade do cerrado brasileiro”. “Em Cuiabá investigamos os princípios da monocultura, de espécies desaparecidas e culturas perdidas, de extinção e preservação, de abundância e seca” (VOLZ, 2016, p.26).
São Paulo, Brasil	“Estudos de caso sobre arte, arquitetura, ativismo oriundos da bacia do Rio Xingu, das terras das nações Terena e Krenak, de Matera e Atenas, da avenida Paulista, de Jamestown e do projeto ‘A cidade que queremos’” (VOLZ, 2016, p. 26).

Fonte: Elaborado pela autora, baseado em VOLZ (2016).

A seguir, apresentamos alguns registros fotográficos de obras pertencentes à 32ª Bienal de São Paulo⁵⁹, momento em que tivemos a oportunidade de observar e vivenciar a exposição, motivados não só pelo gosto pela arte, mas também pela busca de um sentido para as obras que ilustravam a Arte Contemporânea. No momento do registro, tínhamos um olhar atento, observador, tanto em relação às obras, quanto em relação ao público visitante.

⁵⁹ Naquele momento ainda não tínhamos consciência que iríamos trabalhar com o estudo de casos sobre as temáticas das curadorias das Bienais. O gosto pela arte, a busca de um sentido às obras que ilustravam a Arte Contemporânea, aliados à atividade de investigação do curso de doutorado, que nos desafiava a escolher uma técnica que auxiliasse a metodologia de pesquisa em arte, justificam as motivações de tais registros fotográficos.

Ao observarmos o trabalho de Rita Ponce de León (2016) (Figuras 45 e 46), por exemplo, nos sentimos convidados à experimentação da sua obra "*En forma de nosotros*" [Na forma de nós mesmo] (2016). Primeiramente, observamos o público visitante. Percebemos que algumas pessoas chegavam acanhadas, mas curiosas para vivenciar a obra e, ao iniciarem o percurso, participavam, tocavam na obra e sorriam. Ao vivenciarmos essa experiência, sentimos uma aproximação do elemento terra, tanto pelo tato, quanto pelas cores da natureza. A sensação da experiência nos afetou positivamente e, assim como os demais participantes, sorrimos.

Figura 45 – Vista da instalação de Rita Ponce de León, "*En forma de nosotros*" [Na forma de nós mesmos], 2016

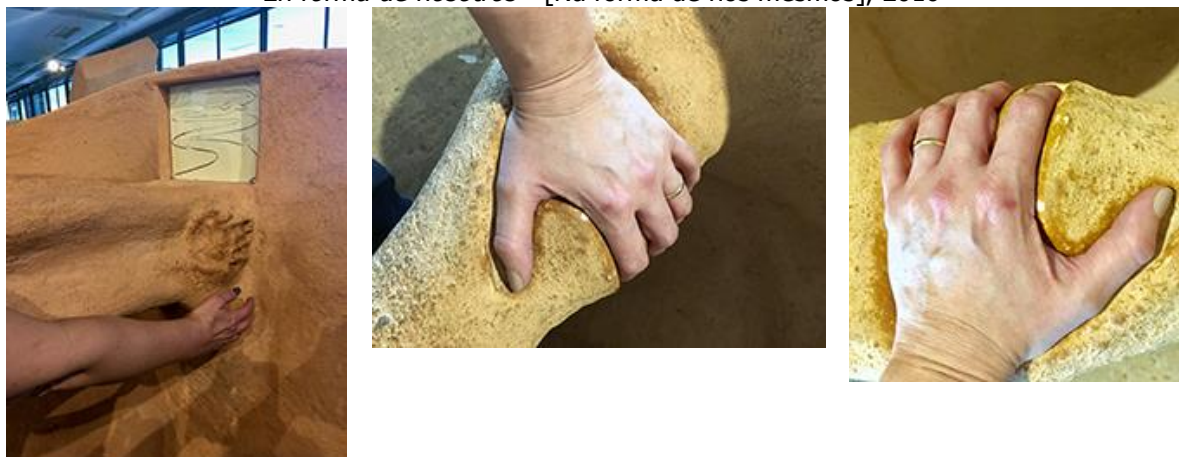


© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2016.

Instalação composta por esculturas de chapas de compensado, argamassa armada de cimento e areia, tela metálica, papel kraft, gesso estruturado com estopa e tela de juta, acabamento em cimento, argila, cola, áudios e 8 desenhos nanquim e lápis sobre papel. Dimensões totais: 1650x800cm (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO 2016d, p. 14).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2016.

Figura 46 – Detalhes da instalação e experimentação pela autora na obra de Rita Ponce de León, "En forma de nosotros" [Na forma de nós mesmos], 2016



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2016.

Vivenciado pela autora, 2016.

Instalação composta de esculturas de chapas de compensado, argamassa armada de cimento e areia, tela metálica, papel kraft, gesso estruturado com estopa e tela de juta, acabamento em cimento, argila, cola, áudios e 8 desenhos nanquim e lápis sobre papel. Dimensões totais: 1650x800cm (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016d, p. 14).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2016.

O vídeo "O Peixe", de Jonathas de Andrade, 2016 (Figura 47), chamou a atenção por um gesto tocante, a relação entre o homem pescador (predador) e o peixe (presa). Como espectadores, entendemos que a relação entre a natureza e o homem precisa ser repensada: até que ponto tiramos da natureza somente o que precisamos para sobreviver?

Figura 47 – Cenas do vídeo "O Peixe", de Jonathas de Andrade, 2016



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2016.

"O peixe" (2016). Filme 16mm transferido para HD digital. 38'. Apoio: Funcultura; Governo do Estado de Pernambuco (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016d, p. 8-9).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, 2016, acervo pessoal.

Na instalação "*Psychotropic House: Zooetics Pavilion of Ballardian Technologies*" [Casa psicotrópica: Pavilhão Zooético de Tecnologias Ballardianas], 2015-2016 (Figura 48), Nomeda (Lituânia, 1968) e Gediminas Urbonas (Lituânia, 1966), dois artistas que atuam como "pesquisadores, educadores e agentes socioculturais" (MATOS, 2016, p. 286), contemplam uma pesquisa interdisciplinar na qual "investigam o papel da imaginação – política, cultural e científica – como ferramenta para transformação social e discussão do espaço público". Em 2014, eles iniciaram o projeto *Zooetics* (Zooética) com o objetivo de "conectar o conhecimento humano com o de outras formas de vida" (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016e, n.p.). Essa obra, parte desse projeto, foi inspirada no livro de ficção científica: "*Vermilion Sands*" (1971), do autor inglês J. G. Ballard – uma narrativa que idealiza um mundo com "dispositivos tecnológicos vivos".

Os artistas aplicaram essas ideias à obra utilizando "dinâmicas específicas de biodiversidade" – no caso, o cultivo de fungos, como um "aparato tecnológico e construtivo" (MATOS, 2016, p. 286). Para isso, foi construído um espaço na exposição para experimentação da obra, o que possibilitou ao público visitante, com auxílio de mediadores, criar "seus próprios artefatos biotecnológicos (micomorfos), promovendo a interação desse fungo com, por exemplo, casca de café, bagaço de cana-de-açúcar, etc." (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016e, n.p.).

Figura 48 – Vista da instalação de Nomeda & Gediminas, "*Psychotropic House: Zooetics Pavilion of Ballardian Technologies*" [Casa psicotrópica: Pavilhão Zooético de Tecnologias Ballardianas], 2016



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2016.

Da série *Mycomorph Laboratory* – Laboratório *Mycomorph*. Câmaras climáticas, séries de oficinas, micélio, resíduos agrícolas, metal e PVC. Dimensões variáveis (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016d, p. 12).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2016.

As obras de Frans Krajcberg (Figura 49) apresentadas na 32ª Bienal foram “três conjuntos de esculturas produzidas de troncos de árvore” instalados no térreo do Pavilhão Ciccillo Matarazzo em contraste com a paisagem do Parque Ibirapuera, uma vez que as grandes vidraças do prédio permitiam esta interação do ambiente interno da exposição com o externo. O artista utilizou como material para suas obras a própria “matéria-prima da natureza extraída ou maltratada pelo homem”, como afirma Digo Matos (2016, p. 166).

Figura 49 – Vista da 32ª Bienal de São Paulo – À esquerda, Frans Krajcberg, “Sem Título” [Bailarinas], s.d. e à direita, “Sem Título” [Coqueiros], s.d.



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2016.

À esquerda, “Sem título” (Bailarinas), s.d. Esculturas de madeira de queimada e pigmentos naturais. 10 peças, dimensões variadas. À direita, “Sem título” (Coqueiros), s.d. Esculturas de madeira de queimada e pigmentos naturais. 62 peças, dimensões variadas. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016d, p. 6)

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2016.

A 32ª Bienal de São Paulo foi avaliada, naquele momento, como uma das melhores exposições de arte, conforme demonstra o ANEXO F (FOLHA DE S. PAULO, 2016, p. GF16).

3.3.3.2 Análises da 32ª Bienal de São Paulo, 2016

Como ferramenta adicional de análise, apresentamos, nesta sessão, as narrativas curatoriais das entrevistas realizadas, que contribuíram com elementos significativos, assim como nossa interpretação das mesmas, em específico as realizadas com Jochen Volz, identificado como Entrevistado JV, e com Julia Rebouças, identificada como Entrevistada JR, respectivamente curador e cocuradora da 32ª Bienal de São Paulo.

Como mencionamos anteriormente, organizamos a análise dos casos por questões-chave (ou categorias), as quais nortearam o roteiro de perguntas semiestruturadas elaborado para a realização das entrevistas, a partir da “Matriz de Amarração” de Mazzon (1981). Essa estrutura facilitou no momento da convergência dos dados coletados durante o estudo. Apesar de termos procurado responder a todas as questões-chave predeterminadas, nem sempre isso foi possível e, então, quando não o fora, simplesmente não incluímos a respectiva questão.

i) Pertencimento (identidade cultural)

A ideia de pertencimento a um grupo identitário envolve um contexto mais amplo que vai além das individualidades e é fundamental para compreender a produção contemporânea (Entrevistada JR, 2019).

A “dissonância” das vozes é o que compõe um grande coletivo e todas elas importam. Um exemplo disso está no Catálogo do 36º Panorama da Arte Brasileira, a exposição Sertão (2019) que ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) sob a curadoria de Julia Rebouças. Os textos que compõem o catálogo “são textos em primeira pessoa. São os artistas que falam, não é a voz do curador que legitima, que dá valor, que consagra a produção de um artista” (Entrevistada JR, 2019). O artista é quem fala de onde ele vem, suas referências, experiências, identificações, colocações, enfim, ele se consagra (Entrevistada JR, 2019).

Na atualidade, é impossível pensar em uma produção de arte sem levar em consideração “as múltiplas formas de saberes, identidades, gêneros, modos de existir, [...] contextos sociais” (Entrevistada JR, 2019), enfim, não relacionar as questões do mundo com as produções artísticas.

Existem muitos jeitos de atuar, mas, no momento, interessa agir “a partir de vozes dissonantes” (Entrevistada JR, 2019).

ii) ‘Minorias’ no contexto da Arte Contemporânea global

O termo ‘minorias’ em relação à Arte Contemporânea global pode dar a entender que poucas pessoas reclamam de uma condição, quando na verdade elas representam maiorias populacionais. Muitos padrões estabelecidos pela sociedade como verdades não estão em conformidade com outras existências, e estas, por estarem fora destes padrões, sofrem tentativas de discriminação. Portanto, olhar para a produção de arte é olhar para existências muito potentes de criação, não de medo, mas de coragem, pois elas trazem um novo olhar, o que as torna fundamentais. Não tem como entender o contexto contemporâneo e a produção artística sem olhar para “a arte negra, para a arte trans, para a arte feminista e feminina, para a arte indígena, para toda essa arte desses lugares”. “São muitas as maneiras de se pensar nesse lugar da não conformidade” (Entrevistada JR, 2019).

O sistema de Arte Contemporânea compreende diferentes mecanismos: acadêmicos, políticos, jurídicos e familiares e em muitos casos de representatividade. Por conseguinte, é quase uma obrigação aos que trabalham com cultura, em especial aqueles que ocupam lugares de poder, tratar de questões difíceis de serem abordadas. Sem contar que sempre houve produções artísticas importantes de mulheres, de negros, de indígenas e de outros que muitas vezes não se chamaram ou se chamam de artistas e nem mesmo são minorias, são grupos que foram silenciados e invisibilizados na História e no sistema da Arte.

Se as pessoas que ocupam os espaços de poder na Arte Contemporânea promovessem o reconhecimento dessas produções, um espaço se abriria na cultura para dar visibilidade a elas e refletiria a arte a partir de outras narrativas. Entendemos que, talvez, o que nos foi contado sobre a História da Arte até o momento, pelo menos no Brasil, foi uma perspectiva europeia e masculina que olhou certas produções de arte, como as indígenas, ou as etnográficas, ou as artesanais ou as vinculadas à religião e as classificou em um nível inferior da arte europeia e da norte-americana. Agora, é papel das instituições de arte tornar visível tudo o que foi excluído dessa

História da Arte até os dias atuais, e questionar a maneira de apresentar a arte como se ela tivesse uma só narrativa quando, na realidade, são muitas as narrativas possíveis (Entrevistado JV, 2019).

Às instituições de arte, cabe o papel de apresentar programações que falem a partir de “muitos lugares e muitas histórias em paralelo”, sem serem excludentes umas das outras. Este é o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP), instituição que vem construindo suas narrativas curatoriais com diferentes narrativas da História da Arte, em exposições ao público visitante (Entrevistado JV, 2019).

iii) Tecnologias comunicacionais atuais no contexto da Arte Contemporânea global

Quanto às tecnologias, há uma falsa sensação por parte dos usuários de que o acesso a elas garante a inclusão digital, o que vem ocorrendo principalmente pelos dispositivos móveis (*smartphones*). É um acesso desigual, pois há muita manipulação por detrás de alguns discursos. Na verdade, as operadoras de telefonia exploram os dados compartilhados voluntaria e gratuitamente pelos usuários em troca da ilusão de “democratização de acesso à informação”. Quando não se tem “infraestrutura básica de saneamento, alimentação, mas se possui um celular com um chip na mão, WhatsApp, etc., qual a possibilidade real de se ter acesso e inclusão?” A manipulação de interesses não seria mais uma forma de aumentar a desigualdade, alastrando mentiras, ao contrário de “emancipação cultural e social”? (Entrevistada JR, 2019).

Na arte, tecnologia não é linguagem, é ferramenta, outro meio da contemporaneidade, fragmentado e complexo (Entrevistada JR, 2019). Tema amplo e interessante para os artistas explorarem, tentando dar forma a algo que ainda não entendemos completamente (Entrevistado JV, 2019). Cabe lembrar que cada tempo e cada cultura têm e sempre tiveram suas tecnologias, e que a arte é um campo de experimentação que procura entender essas ferramentas e visualizar suas possibilidades (Entrevistado JV, 2019).

iv) Similaridades nos formatos bienais

As bienais pelo mundo afora possuem a característica da grandiosidade: “desejo meio megalomaniaco de dar conta de uma produção, que se sabe, muito diversa”. Mesmo em espaços físicos menores, existe esse desejo de dar conta “de um *report* internacional, global”. A similaridade entre as bienais talvez seja a intenção de apresentar muitos movimentos do nosso tempo (Entrevistada JR, 2019).

O espaço institucional da Bienal de São Paulo, em relação a outros espaços, concede a possibilidade de experimentação na arte, o que a valida em outros espaços de criação, exibição ou circulação da arte, isto não acontece nos museus de arte, por exemplo. Portanto, reconhecer limitações possibilita avanços já que muitas vezes o próprio projeto ou o formato são instrumentos de perpetuação da desigualdade e, às vezes, de elitização dos processos artísticos. Mas, se esses projetos questionarem esse lugar de poder e se colocarem “abertos a outras formas de existência”, podem se tornar mais interessantes. O complicado é quando se fecham e pretendem por eles mesmos determinar “qualidades e características” do que seria uma produção artística.

Apesar de cada bienal ter sua própria história, muitas delas ainda replicam o formato introduzido pela primeira bienal de Veneza em 1895, como um festival, uma competição de artes que não serve mais para muitas outras bienais do mundo, uma vez que, atualmente, as bienais já nascem a partir da necessidade específica do local. A Bienal de São Paulo, por exemplo, nasceu de um desejo de trazer uma grande potência para a cultura brasileira e a trienal de Nagoia de Aichi, no Japão (2010), foi idealizada a partir de um desejo político ou de uma operação de *marketing* justificável, na época, como possibilidade de estabelecer uma nova imagem para a região como lugar de cultura.

É importante, então, não tratar todas as bienais da mesma forma. É preciso considerar que cada qual tem sua própria história, que pode ser diferente uma da outra. “Artistas de fora e de dentro de um país, conversando sobre a volta de um tema, ou a volta de uma cidade, ou a volta de um assunto” (Entrevistado JV, 2019), é um chamariz que desperta interesse e discussões para marcar a importância da cultura dentro da sociedade. A Bienal de Havana é outro exemplo, pois acontece em um país que censura as artes, mas, por outro lado, consegue atrair atenção internacional em relação às circunstâncias do silenciamento da cultura artística (Entrevistado JV, 2019).

- v) Organização da 32ª Bienal de São Paulo – mensagens/temáticas/discursos/metáforas curatoriais

No Catálogo da 32ª Bienal, Jochen Volz (2016, p. 21) expôs que “vivenciamos nossa época como extremamente perturbadora, sem perspectiva clara de futuro”, com situações de caos e desordem. “Degradação ambiental, violência e ameaças às comunidades e à diversidade cultural, aquecimento global, colapsos econômicos e políticos, catástrofes naturais, vida devastada por atrocidades, doenças e fome são as matérias que nos circundam”. Naquele momento, tudo isso justificou a escolha do título para essa Bienal. Ao ler as descrições sobre a mensagem curatorial dessa exposição, notamos como o tema é pertinente às incertezas que vivemos ainda hoje, em 2021, com uma pandemia assolando o mundo inteiro. Aliás, esse tema vem acompanhando a humanidade desde sempre.

Na atualidade, é impossível pensarmos numa produção de arte sem considerarmos “múltiplas formas de saberes, identidades, gêneros, modos de existir, [...] contextos sociais”. Pertencer a um grupo identitário, envolve um contexto além das individualidades. É fundamental para a compreensão da produção artística contemporânea perceber a “dissonância” das vozes que compõem um grande coletivo, no qual todas elas importam (Entrevistada JR, 2019).

A arte, de certo modo, sempre foi contemporânea, dá espaço ao inesperado, tematiza ideias difíceis de serem colocadas em outras ciências. As bienais, por serem equipamentos culturais, são focos de atenção por certo período; possibilitam aos artistas apresentarem seus conteúdos com a informalidade característica da arte, difundindo rapidamente questões urgentes de um determinado momento (Entrevistado JV, 2019).

Às vezes, o medo prevalece à esperança, convertendo-se na certeza de um destino, mesmo que injusto; outras vezes, a esperança supera o medo, anulando-o a ponto da incerteza se transformar em certeza. A distribuição do medo e da esperança é definida segundo critérios que tendem a favorecer grupos com “mais acesso ao conhecimento científico e à tecnologia”; e grupos sociais com menor acesso ao conhecimento científico sentem-se amedrontados pela “incerteza do conhecimento”. Questiona-se, portanto, como é possível compreender um mundo que é baseado e

regido por princípios “poderosos e estranhos que os afetam de modos sobre os quais têm pouco ou nenhum controle” (SANTOS, 2016, p. 39-40).

Nos últimos tempos, muitas certezas vêm sendo cada vez mais questionadas. Os grupos sociais classificados “naturalmente” como “inferiores” não se deixaram vencer e “[...] a partir da segunda metade do século passado, conseguiram se fazer ouvir” de modo significativo, possibilitando que algumas de suas reivindicações entrassem “na agenda social, política e cultural” (SANTOS, 2016, p. 43). A partir dessa visibilidade, “certezas” então consideradas “naturais” passaram a ser contestadas e criticadas, criando “incertezas novas e surpreendentes aos grupos sociais considerados superiores”, que já não têm como justificar suas ações e privilégios (SANTOS, 2016, p. 43). “São tantas as incertezas do nosso tempo” que o medo parece triunfar à esperança (SANTOS, 2016, p. 44). Mas, apesar dos desafios, cada vez mais pessoas pelo mundo afora estão se dando conta de que “o destino sem esperança das majorias sem poder é causado pela esperança sem medo das minorias com poder” (SANTOS, 2016, p. 45).

A equipe iniciou a pesquisa curatorial, apoiada na ideia de incerteza, não só como tema, mas como modo de contrapor à ideia das certezas. Houve intenção em não replicar os mesmos circuitos ou as falas das mesmas pessoas, de ser mais aberta, reconhecendo suas limitações e o lugar de poder ocupado pelos curadores de uma bienal (Entrevistada JR, 2019). Em seguida, foram definidas as questões que seriam trabalhadas, os eixos temáticos e geográficos. Para isso, a equipe curatorial estabeleceu algumas viagens de pesquisa, os “Dias de Estudo”, que se referiam à possibilidade de aprofundar os conceitos de viver a incerteza não só “a partir de São Paulo e em São Paulo”, mas também em outros lugares, sem pressupor que dessas experiências viessem um resultado imediato em forma de obras para a 32ª Bienal. O objetivo não foi somente gerar conteúdos, mas encontrar maneiras de discutir uns com os outros, desenvolver temas, realizar atividades em conjunto para que a discussão fosse um diálogo verdadeiro (Entrevistado JV, 2019; Entrevistada JR, 2019).

Os “Dias de Estudo” foram viagens de campo até centros culturais, comunidades tradicionais, reservas ecológicas, paisagens, ateliês de artistas e centros de referência e de pesquisa onde foram realizadas conferências abertas ao público, junto com palestrantes e profissionais locais de diferentes formações e campos.

Aconteceram em Santiago, no Chile; em Acra, em Gana; nas Comunidades Quechua Lamas de Alto Pucalpillo, Naranjal e Anak Churuyaku-Valisho, no Alto do Amazonas Peruano; em Mato Grosso e em São Paulo (VOLZ, 2016, p. 25-26).

Alguns dos temas dos “Dias de Estudo” foram: cosmologia de início e fim de mundo, extinção, outros saberes, outras formas de ver o mundo e outras narrativas. Todos eles conhecimentos acumulados a partir de lugares relevantes, que deslocaram a equipe curatorial participante de seu lugar de saber e de poder, colocando-a numa zona de incerteza, de saber, de aprender a ouvir. Foram experimentadas as diferenças entre conhecer o lugar de origem de um saber e estar no local onde este saber foi apresentado. Bastava imaginar estar em Acra, Gana – “um dos principais pontos de retorno de descendentes ou de pessoas que foram escravizadas, de negros que foram escravizados”, ou ser apresentado para esse contexto no Parque Ibirapuera, em São Paulo, assim como pensar na extinção do cerrado brasileiro estando em Cuiabá – Mato Grosso e no Pavilhão da Bienal. Portanto, foram experiências de deslocamentos que provocaram na equipe curatorial questionamentos sobre o próprio entendimento de muitas questões.

Esse foi o diferencial dessa experiência curatorial, que a qualificou e a validou, principalmente, pelo esforço em permitir o “deslocamento do lugar como enunciadores, de propositores”, para pensar em diferentes formas de proposição e de relação de uns com os outros. O impacto dessas experiências permitiu à equipe curatorial sair de sua zona de conforto e pensar a partir de diferentes perspectivas. Os 4 (quatro) pilares para a curadoria da 32ª Bienal foram: educação, ecologia, narrativas e cosmovisões – cosmologia (Entrevistada JR, 2019).

Resumindo, a intenção da curadoria foi proporcionar diversidade, pensamento crítico e reflexão sobre outras possibilidades para realidades políticas, sociais e culturais para o público da Bienal. Assim, a curadoria defendeu “um espaço pluralista”, onde diferentes perspectivas e narrativas pudessem ser discutidas (VOLZ, 2016, p. 27).

vi) Organização da 32ª Bienal de São Paulo – seleção dos artistas e das obras

O processo de seleção dos artistas e das obras não partiu de uma ilustração temática ou de uma proposta de produção a partir do tema incerteza, muito pelo contrário, buscou-se por artistas que já tivessem trabalhado com a 'incerteza', seja "como método, matéria, ferramenta" ou como "modelo instrumental". Durante a investigação, procurou-se entender, entre outros aspectos, quais foram as questões que os artistas que já tinham trabalhado com a incerteza estavam propondo. Para a seleção dos artistas, a equipe curatorial, composta por 5 (cinco) pessoas, fez uma vasta pesquisa. Foram organizados encontros, conversas (alguns artistas indicavam outros), visitas a ateliês, visitas a exposições e diálogos com outros curadores. Apesar de abrangente, na opinião da Entrevistada JR (2019), a investigação foi muito rápida e limitada.

vii) 'Minorias' na 32ª Bienal de São Paulo

A equipe curatorial da 32ª Bienal de São Paulo desejou "fazer uma Bienal das minorias", mas o projeto só foi possível com o "conceito de incerteza criadora" e de diferentes narrativas enunciando "como é que se cria a partir desses lugares dissidentes" (Entrevistada JR, 2019). Foi algo que foi acontecendo naturalmente.

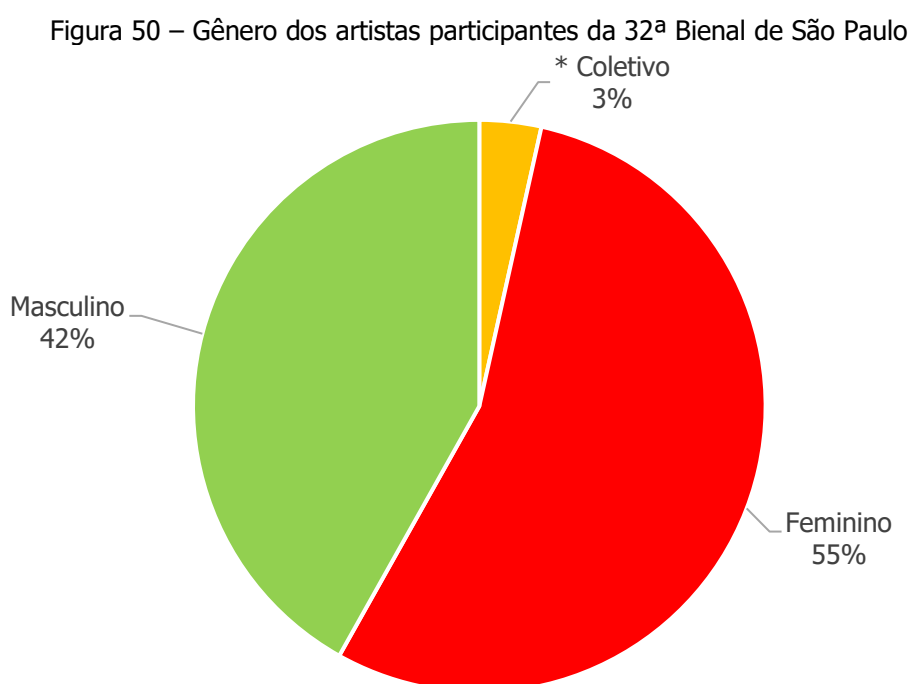
Questionou-se quem eram as pessoas que ocupavam os lugares que conviviam com as incertezas e criavam, geravam e propunham arte desses contextos. Segundo a Entrevistada JR (2019), eram "existências minoritárias de poder, periféricas e não conformidades".

Logo, essa foi uma Bienal que apresentou "mais mulheres do que homens; teve muita produção de artistas negros e negras; tinha [teve] uma discussão sobre a produção indígena" (Entrevistada JR, 2019).

Houve um esforço, por parte da curadoria, no sentido de se lembrar de outros artistas que não fossem somente nomes masculinos e brancos, mas outros tipos de existência, numa tentativa de tornar a pesquisa mais aberta. Ou seja, houve o entendimento em adotar uma metodologia que abordasse outros tipos de produção que normalmente não eram as mais visíveis, levando a equipe curatorial a buscar novas narrativas, ou "outras existências" (Entrevistada JR, 2019).

Quando pensamos nas 'minorias' ou nas maiorias populacionais que até então não tinham participação na História da Arte e no sistema da arte, houve na 32ª Bienal de São Paulo uma representação feminina composta por mais da metade dos artistas (Figura 50), algo previsto também na configuração do grupo curatorial, composto por cinco pessoas, sendo três mulheres e dois homens, como mencionado anteriormente, numa tentativa de ter quase 60% do olhar feminino, desde o início da pesquisa curatorial até a realização da exposição – na pesquisa, nos encontros e na mostra (Entrevistado JV, 2019).

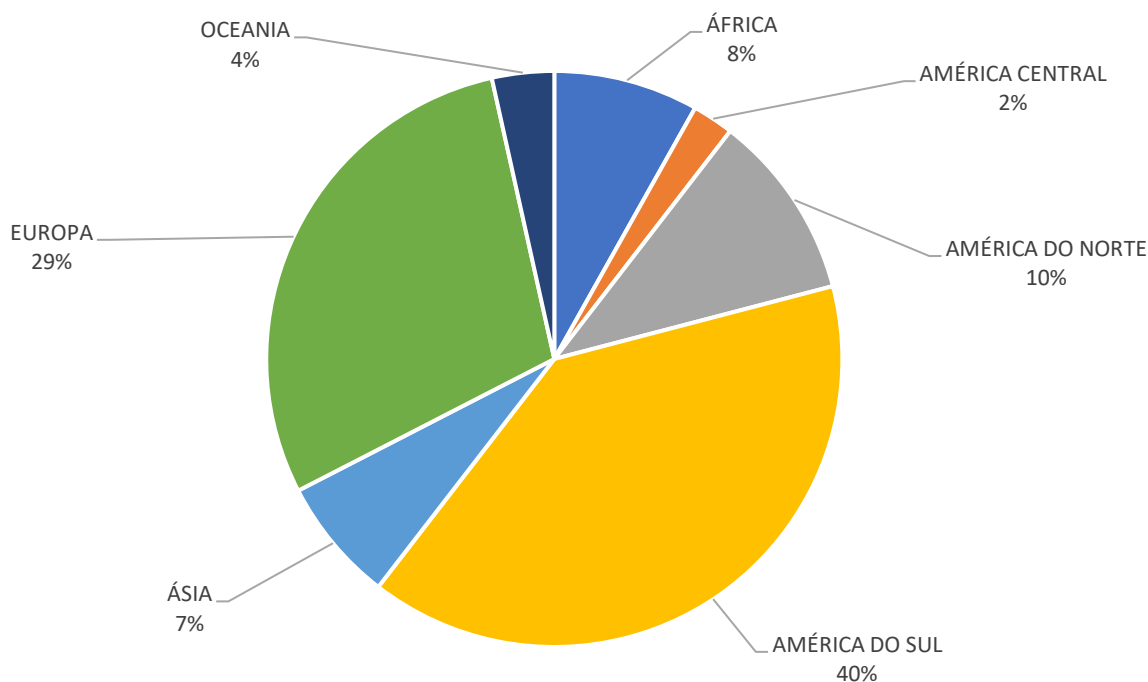
Desde o início da pesquisa para a curadoria da 32ª Bienal, houve a intenção de trazer para a exposição artistas latinos e de outros países (Figuras 51 e 52). A representatividade geográfica não foi necessariamente matemática, foi intuitiva, de forma que se chegou a um equilíbrio importante, na opinião da equipe curatorial (Entrevistado JV, 2019).



(*) Os trabalhos em grupo, que não obtivemos os dados detalhados por terem números maiores de participantes, estão identificados como coletivos.

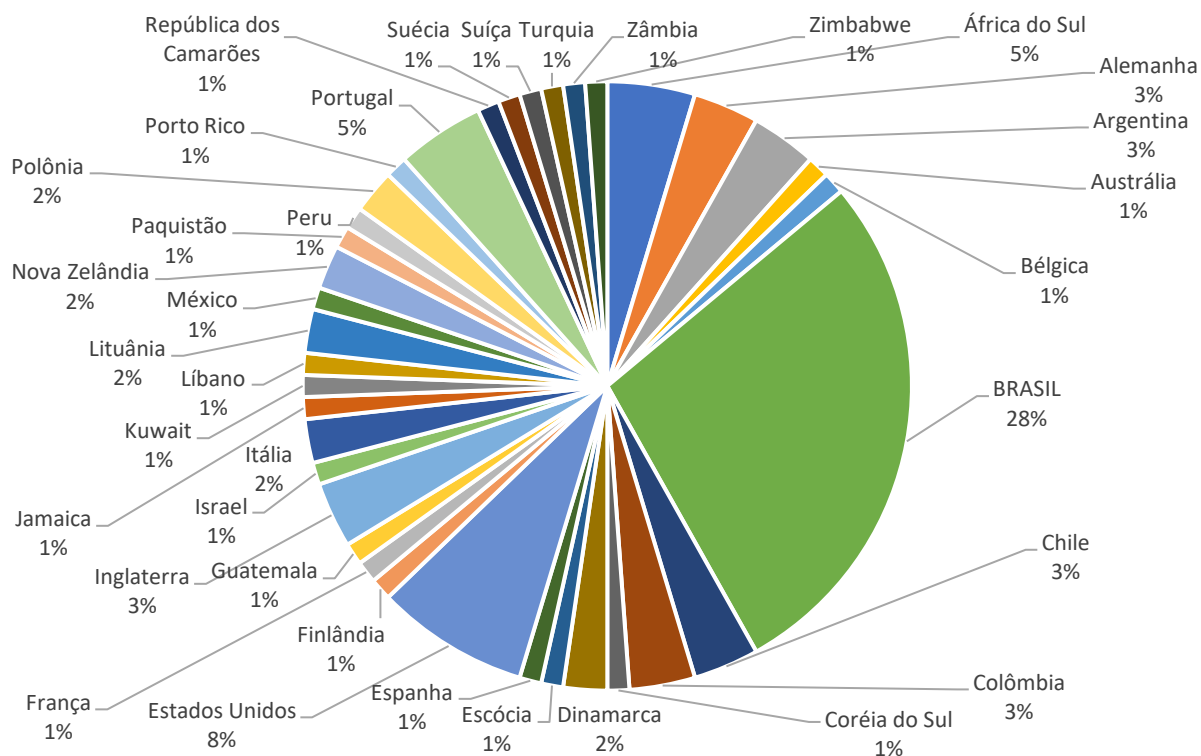
Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Figura 51 – Continentes de origem dos artistas participantes da 32ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

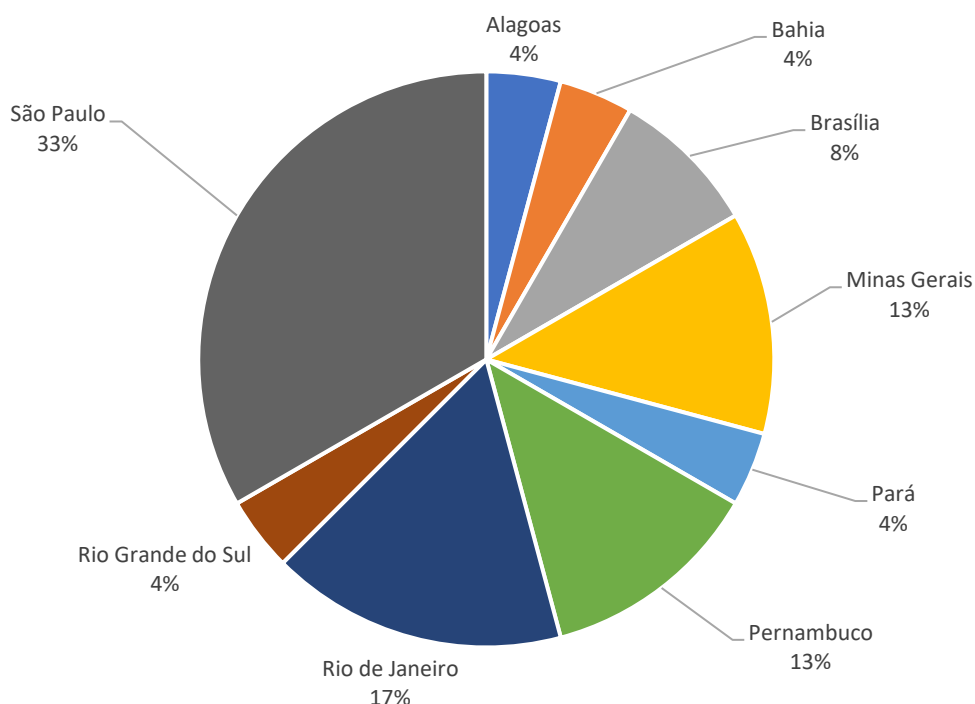
Figura 52 – Países de origem dos artistas participantes da 32ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Analisando o contexto geográfico brasileiro (Figura 53), percebemos a participação de artistas de diferentes regiões do país, mantendo a prevalência de três estados da região sudeste (63%) (São Paulo, 33%, Rio de Janeiro, 17% e Minas Gerais, 13%), seguidos por outros três da região nordeste (21%) (Pernambuco, 13%, Bahia, 4% e Alagoas, 4%) e um da região sul (Rio Grande do Sul, 4%), além de Brasília com 8% e do Pará com 4%.

Figura 53 – Estados de origem dos artistas brasileiros participantes da 32ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

viii) Tecnologias comunicacionais atuais na 32ª Bienal de São Paulo

A tecnologia para a 32ª Bienal de São Paulo foi pensada como um lugar de convivência e não como um lugar de progresso. Foi utilizada como ferramenta para conhecer a “diversidade dos modos de existir”, de compreender a sociedade a partir de olhares e de experiências distintas. Foi um aprendizado para “descolonizar mesmo o pensamento” e conhecer outros saberes, “outras existências”, outras formas de produção, principalmente as que não são ainda visíveis (Entrevistada JR, 2019).

ix) A Bienal de São Paulo no contexto da Arte Contemporânea global

Analisando a Bienal de São Paulo no sentido da Arte Contemporânea global (BELTING, 2003, 2007, 2012), parece que ela afirma a produção de outros lugares além da Europa e dos Estados Unidos, que por muito tempo ocuparam lugares de hegemonias tradicionais da arte. Pensar a Bienal a partir de “outras existências” é válido e interessante somente se a instituição estiver disposta a continuar acolhendo a ideia de diversidade, já que, muitas vezes, o projeto Bienal tenta fazer projetos hegemônicos e homogeneizantes, perdendo o sentido (Entrevistada JR, 2019).

A Bienal de São Paulo é a segunda bienal mais antiga do mundo e o maior evento cultural de artes visuais no Hemisfério Sul (Entrevistado JV, 2019). É importantíssima no contexto brasileiro como um espaço de experimentação da Arte Contemporânea, onde “gestos artísticos só são possíveis ali ou em um espaço como aquele” (Entrevistada JR, 2019). Portanto, é fundamental que a Bienal de São Paulo não perca esse lugar de experimentação da arte, “esse lugar de exercício de alteridade” visto que, neste sentido, destaca-se em relação a outros projetos de bienais no mundo (Entrevistada JR, 2019).

Atualmente, a Bienal não é mais, e nem precisa ser, uma janela para o mundo, como o foi no passado. Reconhecendo que é o maior festival de arte no Hemisfério Sul e entendendo que pode ser uma contra narrativa às narrativas europeias ou norte-americanas (Entrevistado JV, 2019), assume a sua potencialidade. Não houve outras bienais como a de 2016, que recebeu aproximadamente 900.000 mil visitantes em sua temporada e atraiu um público que composto não somente por profissionais da arte (Entrevistado JV, 2019).

Vale ainda destacar uma importante mudança e ao mesmo tempo uma grande conquista para a Bienal de São Paulo desde a sua inauguração. Em meados de 2006, a curadora da 27ª Bienal de São Paulo (2006), Lisette Lagnado, abriu os caminhos para as curadorias das exposições proporem questões nas mostras diferentes das representações internacionais. Esta iniciativa possibilitou ao público e também aos curadores da Bienal de São Paulo experiências guiadas não por ideias nacionais, mas por “questões e produções em práticas e em estratégias” (Entrevistado JV, 2019).

3.3.3.3 Exemplos de artistas participantes da 32ª Bienal de São Paulo e algumas de suas obras

a) Lais Myrrha (Belo Horizonte, MG, Brasil, 1974)

A obra de Lais Myrrha, "Dois Pesos e Duas Medidas", 2016 (Figura 54), remete-nos ao tempo de origem ao presente, aos materiais e às tecnologias utilizadas para construções. Myrrha construiu duas torres com as mesmas dimensões, utilizando materiais distintos em cada uma delas: em uma delas utilizou palha, terra, madeira e cipó e, na outra, tijolos, cimento, ferro e vidro. Registramos, por meio de fotografias, os materiais utilizados nas construções indígenas pela sua beleza estética (Figuras 55 e 56) e alguns materiais utilizados em "construções típicas brasileiras" (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2016i, n.p.). Percebemos que as dimensões e os materiais utilizados chamavam a atenção de muitos visitantes da Bienal.

Figura 54 – Lais Myrrha, "Dois Pesos e Duas Medidas", 2016



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2016.
Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2016.

A obra de Mirrha (2016) nos fez refletir sobre a importância de mantermos um diálogo a partir das diferenças, no caso, representadas pelos materiais e pelas tecnologias, mas que podem atingir o contexto cultural, social, econômico e político de cada geografia e de cada história local ou global.

Figura 55 – Lais Myrrha, "Dois Pesos e Duas Medidas" (detalhe de uma das torres), 2016



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2016.
Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2016.

Figura 56 – Lais Myrrha, "Dois Pesos e Duas Medidas" (detalhe dos materiais de uma das torres), 2016



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2016.
Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2016.

b) Grada Kilomba (Portugal, 1968)

Grada Kilomba, em "*The desire projet*" [O projeto desejo], 2015-2016, dispôs de diferentes formatos, fundiu conhecimentos acadêmicos e práticas artísticas. "*The desire projet*" – instalação de vídeo – foi composta por três momentos que almejavam alcançar a visibilidade e sair do silêncio: "*While I Speak*" [Enquanto Falo] (Figura 57), "*While I Write*" [Enquanto Escrevo] e "*While I Walk*" [Enquanto Ando].

A obra refletia as "narrativas que foram silenciadas e como nós conseguimos chegar à voz, e como conseguimos dar voz à nossa história" (KILOMBA⁶⁰ apud ROLNIK, 2016, n.p.).

As histórias, a partir de diferentes experiências, emocionaram-nos e nos convidaram a repensar certas "verdades" que nos foram colocadas ao longo do tempo, como se fossem "naturais", embora sequer houvéssimos questionado. A obra provocou-nos a sair de nossa zona de conforto.

Figura 57 – Imagem congelada do vídeo "*The desire projet*" [O projeto desejo], de Grada Kilomba, 2015-2016



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2016a, p. 178-179.

⁶⁰ Grada Kilomba em entrevista a Suely Rolnik. **Laboratório de Sensibilidades**, 2016, n.p. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/10/15/suely-rolnik-entrevista-grada-kilomba-a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba-32a-bienal-de-sao-paulo-ao-final-video-entrevista-massa-revoltante-conversa-com-grada-kilomba-42-min/> Acesso em: 21 fev. 2021.

3.3.4 33ª Bienal de São Paulo – “Afinidades Afetivas”, 2018

A 33ª Bienal de São Paulo, intitulada “Afinidades Afetivas”, foi realizada de 7 de setembro de 2018 a 9 de dezembro de 2018 (Figura 58), no Pavilhão Cicillo Matarazzo da Fundação Bienal de São Paulo, no Parque Ibirapuera na cidade de São Paulo, sob a curadoria geral de Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha, 1970) e dos artistas-curadores Alejandro Cesarco (Uruguai, 1975), Antonio Ballester Moreno (Espanha, 1977), Claudia Fontes (Argentina, 1964), Mamma Andersson (Suécia, 1964), Sofia Borges (Ribeirão Preto, SP, Brasil, 1964), Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1946) e Wura-Natasha Ogunji (Estados Unidos, 1970).

Figura 58 – Vista da 33ª Bienal de São Paulo, dez./2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.
Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Para a 33ª Bienal de São Paulo – Afinidades afetivas, o curador geral espanhol Gabriel Pérez-Barreiro propôs uma mudança no que chamou de sistema operacional da Bienal. Para isso, convidou sete artistas para curar exposições ao seu lado. O resultado foram exposições coletivas nas quais as obras desses artistas-curadores foram apresentadas ao

lado de trabalhos de outros artistas com os quais têm afinidades ou que os influenciam. Pérez-Barreiro também selecionou outros doze artistas para os quais foram montadas mostras individuais. Dentre eles, três homenageados, já falecidos e desconhecidos do grande público: a brasileira Lucia Nogueira, o paraguaio Feliciano Centurión e o guatemalteco Aníbal López. Com expografia fluida e espaços de respiro, a mostra ainda centrou-se na questão da economia da atenção, que se tornou difusa na era digital e das mídias sociais (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018b, n.p.).

De acordo com o Relatório de Gestão e Contribuições à Sociedade 2017-2018 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018c, p. 42), participaram da mostra 105 artistas (ANEXO E), provenientes de 28 países, os quais apresentaram 740 obras. A mostra recebeu 736.000 visitantes em 80 dias de exposição, conforme demonstra o Quadro 9 a seguir.

Quadro 9 – Dados da 33ª Bienal de São Paulo, 2018

Título	Conceito	Nº Artistas	Nº Obras	Países participantes	Nº Visitantes
"Afinidades Afetivas"	Atenção	105	740	28	736.000 em 80 dias de exposição

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018c, p. 42 e p. 54.

O projeto para o cartaz da 33ª Bienal de São Paulo é de autoria de Raul Loureiro (São Paulo, SP, 1965) (Figura 59). Os motivos gráficos que compõe o cartaz são reproduções da obra "Formas expressivas", 1932, do artista Hans (Jean) Arp (França, 1886 – Suíça, 1966) (Figura 60), que utilizou a técnica de pintura em relevo. Os elementos tipográficos que destacaram o número "33" para o anúncio e identidade visual da mostra estão em fonte tipográfica *Helvética* (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018l, n.p.).

Figura 59 – Cartaz da 33ª Bienal de São Paulo



© Arp, Jean / AUTVIS, Brasil, 2017. Formas expressivas (1932). Coleção MAC-USP.
 Fonte: Reprodução de Eduardo Ortega / Fundação Bienal de São Paulo, 2018l, n.p.

Figura 60 – Jean Arp, "Formas Expressivas", 1932



Técnica: madeira pintada (relevo). Dimensões: 84,9 cm x 70 cm x 3 cm
 Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Tombo: 1963.1.4
 Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC USP.

3.3.4.1 Processo curatorial da 33ª Bienal de São Paulo

Para a 33ª edição da Bienal de São Paulo, Gabriel Pérez-Barreiro teve a intenção de rever “o sistema operacional da bienal” – ultimamente estruturado a partir da seleção de um curador –, que escolhe a temática e, com base nela, “organiza os conteúdos dos artistas” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018n, n. p.).

Pensando em aproximar a relação entre “curador, tema e artista”, Pérez-Barreiro (2018h), em um vídeo divulgado pela Fundação Bienal de São Paulo⁶¹, explica que procurou reverter a relação de um processo no qual o curador geral é o responsável pela curadoria, apostando numa relação na qual o próprio artista-curador elege o meio de se comunicar com os espectadores.

Sylvia Werneck (2018) afirma que quando Pérez-Barreiro optou por este modelo de curadoria para pensar a mostra, adotou um modelo polifônico, contemplando várias vozes. Aos artistas-curadores, Pérez-Barreiro fazia uma única exigência: incorporar às suas exposições obras de suas próprias autorias (PÉREZ-BARREIRO, 2018h).

Em um trecho de “As Afinidades Eletivas”, romance de Goethe, os protagonistas estão reunidos e um dos personagens faz a leitura em voz alta de um tratado científico para os demais. O texto descreve como a reação de alguns elementos os fazem se atrair ou se repelir. Segundo Pérez-Barreiro (2018c), Goethe, em seu romance, procurou fazer um paralelo entre as afinidades eletivas da natureza e as da vida emocional e espiritual dos personagens.

Se nossos gostos e afinidades são governados por leis que não entendemos totalmente, talvez estejamos diante de um sistema de organização que não é exclusivamente moral ou cultural ou biológico, mas um estranho amálgama dos três, no qual nossas afinidades, sejam elas conscientes ou inconscientes, nos conduzem (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 59).

Mário Pedrosa em sua tese intitulada “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, 1949, publicada posteriormente, em 1979, com outros ensaios sob o título “Arte/Forma e Personalidade” (DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930, 2001), teve como base a teoria da *Gestalt*. Frayze-Pereira (2009, p. 132)

⁶¹ O vídeo da Fundação Bienal de São Paulo está disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/video/5353>.

afirma que “Mário Pedrosa já antecipara a articulação entre a *Gestalt* e Arte, tematizando as qualidades formais-fisionômicas da forma, responsáveis pelas respostas cognitivo-afetivas do espectador”. Ele discute como o espectador constrói ativamente sua compreensão sobre uma obra de arte, por meio de uma relação dialógica “entre as características formais da obra e a estrutura psicológica do espectador” (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 59). Pedrosa “entendeu a arte e seus efeitos (ou afetos, para usar sua terminologia)”, acreditando na “capacidade produtiva” da arte de criar uma relação entre o propósito do artista e a emoção do espectador (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 59).

Pérez-Barreiro (2018c) considerou que as ideias de Goethe e as de Pedrosa aplicadas à atualidade poderiam contribuir com os desafios da 33ª Bienal de São Paulo. Assim, propôs uma mudança com o objetivo de diversificar e de evoluir a hierarquia entre a arte e a prática curatorial. Ele convidou “sete artistas para compor a equipe curatorial, e para organizar uma exposição independente dentro do pavilhão, na qual suas próprias obras estivessem incluídas, ao lado dos artistas de sua escolha” (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 62). Com esse modelo, ele pretendeu “entender suas próprias práticas em relação aos outros, permitindo ao mesmo tempo que os temas e as relações surjam [surgissem] organicamente do processo da feitura da exposição, em vez de partir de um conjunto pré-determinado de questões” (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 62).

Cada um dos artistas-curadores teve liberdade para escolher os artistas, a expografia e o projeto curatorial interno de suas exposições. Esse processo resultou em uma diversidade internacional de metodologias curatoriais intencionais (PÉREZ-BARREIRO, 2018c). Em um vídeo sobre a curadoria da 33ª Bienal (2018), Gabriel Pérez-Barreiro comenta que a intenção foi aproximar o público visitante do pensamento do artista “sobre o seu trabalho e sobre o contexto em que esse trabalho faz [fizesse] sentido” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018b, n.p.).

Além das 7 (sete) exposições coletivas supramencionadas, foram selecionados 12 (doze) projetos individuais – sendo 3 (três) exposições póstumas “de artistas fundamentais dos anos 1990 que não receberam a atenção merecida na história da arte recente”: Lucia Nogueira (Goiânia, Brasil, 1950 – Londres, Inglaterra, 1998), Aníbal López (Guatemala, 1964-2014) e Feliciano Centurión (Paraguai, 1962 –

Argentina, 1996). O artista Siron Franco (Goiás Velho, GO, Brasil, 1947), também recebeu destaque com a série “Rua 57”, 1987, por marcar uma catástrofe ambiental e social ocorrida na época (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 63).

Segundo Pérez-Barreiro (2018c), as principais Bienais brasileiras – São Paulo e Mercosul – “deram grande prioridade à mediação e à educação, e para mim [para ele], essa tradição as distingue [distinguia] da maioria das bienais, nas quais, se essa preocupação existe [existia], geralmente se situa [situava] no nível das boas intenções e não se reflete [refletia] em termos de recursos concretos” (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 63).

Para a 33ª edição da Bienal o programa educativo focou em como administramos a nossa atenção e no quanto, a todo momento, somos bombardeados pelo excesso de informações que impactam nossas vidas “interpessoais e políticas”. Esta concepção, com foco na atenção, também está relacionada com a “forma afetiva” – concepção de Mário Pedrosa (1949), procurando incentivar a relação de cada espectador com a obra de arte (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 63) (ANEXO M).

A intenção de Pérez-Barreiro foi, portanto, priorizar para o público visitante a experiência da arte à declaração da arte e do discurso, sem a centralização ou a imposição de uma só temática pré-definida.

Em relação ao título escolhido pelo curador Gabriel Pérez-Barreiro, “Afinidades Afetivas”, Márion Strecker (2017) afirma:

[...] ele recusa entender esse nome como um tema, ainda que ache o nome inspirador para a forma de conceber a exposição e as relações que se estabelecerão entre artistas, obras de arte e o público. Em outras palavras, [...], ele admite organizar uma experiência, mas não gostaria de organizar um tipo de arte (STRECKER, 2017, n.p.).

O título foi explicado no *site* da Fundação Bienal de São Paulo (2018j, n.p.) como um “modelo alternativo ao uso de temática”, sem a pretensão de “direcionar a exposição tematicamente”, mas caracterizando “a sua organização a partir de afinidades artísticas e culturais entre os envolvidos”. Existiu “um desejo de reafirmar o poder da arte como lugar único para concentrarmos a atenção no mundo e em favor do mundo” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018j, n. p.).

3.3.4.1.1 Proposições para as exposições coletivas

A seguir, analisamos as 7 (sete) proposições desenvolvidas pelos artistas-curadores para as exposições coletivas e os 12 (doze) projetos individuais que compreenderam a 33ª edição da Bienal de São Paulo, discorrendo sobre como cada uma delas apresentou suas narrativas curatoriais.

1) Alejandro Cesarco (Uruguai, 1975) – “Aos nossos pais”

A narrativa da curadoria de Alejandro Cesarco, da mostra “Aos nossos pais”, 2018, partiu de seu “interesse em questões como repetição, narrativa e tradução” (CESARCO, 2018a, n.p.). Ele reconheceu a presença do passado no presente – “o passado como uma sombra no presente” – e questionou como o passado poderia ser reescrito pela linguagem e pela interpretação de artistas de diferentes gerações (nascidos entre as décadas de 1920 e 1980) por meio de repetições. Nesse sentido, selecionou obras de artistas que “compartilham [compartilhavam] de suas inquietações conceituais e estéticas” (CESARCO, 2018a, n.p.). Foram eles: Andrea Büttner (Alemanha, 1972), Cameron Rowland (Estados Unidos, 1988), Henrik Olesen (Dinamarca, 1967), Jennifer Packer (Estados Unidos, 1984), John Miller (Estados Unidos, 1954), Richard Hoeck (Áustria, 1965), Louise Lawler (Estados Unidos, 1951), Matt Mullican (Estados Unidos, 1951), Oliver Laric (Áustria, 1981), Peter Dreher (Alemanha, 1932-2020), Sara Cwynar (Canadá, 1985) e Elaine Sturtevant (Estados Unidos, 1924 – França, 2014), além do próprio artista (CESARCO, 2018a, 2018b).

Ao visitarmos a exposição coletiva de Cesarco na 33ª Bienal, logo na entrada do espaço expositivo (Figura 61), era possível apreciarmos as obras de Elaine Sturtevant, compostas por vários elementos que se repetiam. Aliás, a artista é conhecida por “repetir’ trabalhos de artistas contemporâneos a ela” (ELEEY, 2014, tradução nossa)⁶². À esquerda, a instalação “*The Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced*” [A Ameaça Sombria da Ausência Fragmentada e Fatiada], 2002 (Figura 61) apresentava uma sequência de 7 (sete) monitores de TV dispostos um atrás do outro, exibindo simultaneamente diferentes vídeos em *loop* de 10 segundos, alguns

⁶² Texto original: “[...] ‘repeating’ the works of her contemporaries [...]” (ELEEY, 2014, n.p.).

deles, perturbadores. O primeiro, por exemplo, mostrava a mão de um boneco suja de sangue, no momento em que o dedo estava sendo decepado.

Figura 61 – Entrada da mostra desenvolvida por Alejandro Cesarco, "Aos nossos pais", 2018
 À esquerda: Sturtevant, "*The Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced*" [A Ameaça Sombria da Ausência Fragmentada e Fatiada], 2002
 À direita: Sturtevant, "*Warhol Cow Wallpaper*" [Papel de Parede de vaca de Warhol], 1996
 Sturtevant, "*Warhol Flowers*" [Flores de Warhol], 1970 e
 Sturtevant, "*Warhol Flowers*" [Flores de Warhol], 1970
 Ao fundo, na parede branca, Sturtevant, "*Duchamp in advance of the broken arm*" [Duchamp antes do braço quebrado], 1992



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

A parede, à direita (Figura 61), foi revestida por um papel de parede estampado com motivos de vaca repetidos, intitulado "*Warhol Cow Wallpaper*" [Papel de Parede de Vaca de Warhol], 1996. Nessa mesma parede, foram posicionadas duas telas com estampas de flores, ambas intituladas "*Warhol Flowers*" [Flores de Warhol], 1970, aparentemente cópias das obras de Andy Warhol (Estados Unidos, 1928-1987), "*Flowers*", 1964.

Ao entrarmos na sala da exposição, deparávamo-nos com a instalação de Cameron Rowland (Estados Unidos, 1988), "*Assessment*" [Avaliação], 2018 (Figura 62). De imediato, chamava a atenção o relógio de pêndulo – modelo *Grandfather*

*clock*⁶³ (Figura 63), do final século XVIII, adquirido pela *Middleton Plantation, Edisto Island, Charleston County, Carolina do Sul, Estados Unidos*⁶⁴ que fazia parte da instalação.

Figura 62 – Vista da exposição de Alejandro Cesarco, "Aos nossos pais", 2018



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.

À esquerda: Cameron Rowland, *"Assessment"* [Avaliação], 2018; John Miller, *"File Cabinets"* [Armários de arquivo], 2011; e Alejandro Cesarco, *"Studies for a Series on Love (Wendy's Hands)"* [Estudos para uma série sobre o amor (As mãos de Wendy)], 2015 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 243).

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018d.

⁶³ Nome dado ao modelo de relógio de pêndulo.

⁶⁴ Outras informações sobre a *Middleton Plantation* estão disponíveis em: <http://www.nationalregister.sc.gov/charleston/S10817710033/index.htm>.

Figura 63 – Detalhe do relógio da instalação de Cameron Rowland, "Assessment" [Avaliação], 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Relógio americano do final do século XVIII "grandfather clock" adquirido pela *Middleton Plantation*, Edisto Island, SC. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 243).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Talvez a estética do objeto nos remetesse a alguma experiência, então, ao nos aproximarmos, verificávamos 3 (três) registros de impostos fiscais referentes à compra de escravos nos Estados Unidos: um proveniente de Maryland, datado de 1848, os outros dois do Mississipi, um de 1841 e o outro de 1846 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO, 2018d). Percebíamos na instalação a metáfora da complexidade de um passado marcado pelo trabalho escravo que trouxe consequências terríveis para o presente, como o caso George Floyd ocorrido recentemente nos Estados Unidos (2020), quando um homem afro-americano de 46 anos foi brutalmente assassinado por um policial branco (BBC, 2020).

O relógio de pêndulo do mesmo período da compra dos escravos (Figura 63) marcava em ritmo compassado o sofrimento e a privação da liberdade de diversas existências. De longe, o relógio já despertava curiosidade, mas, ao analisarmos o sentido da instalação, percebíamos a intenção profunda de Alejandro Cesarco demonstrando, por meio dessa instalação de Cameron Roland, que objeto e seres humanos eram “propriedades” dos senhores da terra no século XVIII, nos Estados Unidos. Trata-se de um passado que deixou marcas para as gerações futuras e não somente nos Estados Unidos, como também na História do Brasil.

A obra de Peter Dreher (Alemanha, 1932-2020), *"Tag un Tag Guter Tag"* [Dia a dia Bom dia] (Figura 64), foi produzida ao longo de 1975-2012. Eram representações de um mesmo objeto, um copo de vidro com água, reproduzidas durante o dia ou à noite. Apesar de o objeto ser sempre o mesmo, cada representação é um singular retrato de um momento. Nesse caso, foram 36 (trinta e seis) pinturas de um mesmo objeto em diferentes períodos de tempo, sempre com iguais dimensões e utilizando a mesma técnica: óleo sobre linho. Primeiramente, observamos o conjunto de pinturas a certa distância, o que despertou a curiosidade para examiná-las mais atentamente (Figura 65). Ao analisarmos as pinturas individualmente, verificamos que, apesar das semelhanças, cada qual apresentava características próprias que as diferenciavam entre si, especialmente por registrarem o exato momento de sua representação.

Figura 64 – Peter Dreher, "*Tag un Tag Guter Tag*" [Dia a dia Bom Dia], 1975-2012



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Projeto curatorial de Alejandro Cesarco na exposição "Aos nossos pais", 2018.

Técnica: óleo sobre linho. 36 peças fazem parte desta série, cada uma delas medindo 25,4x20,3cm. "*Nr. 57 (Night)*" [nº 57 (Noite)], 1975; "*Nr. 131 (Night)*" [nº 131 (Noite)], 1976; "*Nr. 187 (Night)*" [nº 187 (Noite)], 1977; "*Nr. 215 (Night)*" [nº 215 (Noite)], 1978; "*Nr. 427 (Night)*" [nº 427 (Noite)], 1980; "*Nr. 529 (Night)*" [nº 529 (Noite)], 1982; "*Nr. 555 (Night)*" [nº 555 (Noite)], 1983; "*Nr. 74 (Day)*" [nº 74 (Dia)], 1983; "*Nr. 159 (Day)*" [nº 159 (Dia)], 1984; "*Nr. 197 (Day)*" [nº 197 (Dia)], 1985; "*Nr. 230 (Day)*" [nº 230 (Dia)], 1986; "*Nr. 781 (Night)*" [nº 781 (Noite)], 1987; "*Nr. 415 (Day)*" [nº 415 (Dia)], 1990; "*Nr. 498 (Day)*" [nº 498 (Dia)], 1991; "*Nr. 761 (Day)*" [nº 761 (Dia)], 1993. "*Nr. 888 (Day)*" [nº 888 (Dia)], 1994; "*Nr. 1309 (Night)*" [nº 1309 (Noite)], 1994; "*Nr. 1543 (Night)*" [nº 1543 (Noite)], 1997; "*Nr. 1657 (Night)*" [nº 1657 (Noite)], 1998; "*Nr. 1724 (Night)*" [nº 1724 (Noite)], 1999; "*Nr. 1770 (Night)*" [nº 1770 (Noite)], 2000; "*Nr. 1842 (Night)*" [nº 1842 (Noite)], 2001; "*Nr. 1994 (Night)*" [nº 1994 (Noite)], 2003; "*Nr. 2123 (Night)*" [nº 2123 (Noite)], 2005. "*Nr. 2002 (Day)*" [nº 2002 (Dia)], 2006; "*Nr. 2104 (Day)*" [nº 2104 (Dia)], 2007; "*Nr. 2169 (Day)*" [nº 2169 (Dia)], 2008; "*Nr. 2288 (Day)*" [nº 2288 (Dia)], 2009; "*Nr. 2316 (Day)*" [nº 2316 (Dia)], 2010; "*Nr. 2352 (Day)*" [nº 2352 (Dia)], 2010; "*Nr. 2527 (Night)*" [nº 2527 (Noite)], 2010; "*Nr. 2545 (Night)*" [nº 2545 (Noite)], 2010; "*Nr. 2422 (Day)*" [nº 2422 (Dia)], 2011; "*Nr. 2614 (Night)*" [nº 2614 (Noite)], 2011; "*Nr. 2624 (Night)*" [nº 2624 (Noite)], 2011; "*Nr. 2434 (Day)*" [nº 2434 (Dia)], 2012. Cortesia de Koenig & Clinton (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 244).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Figura 65 – Peter Dreher, detalhes de "*Tag un Tag Guter Tag*" [Dia a dia Bom Dia], 1975-2012



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, 2018, acervo pessoal.

Esses foram apenas alguns exemplos de algumas das obras apresentadas pelo artista curador Cesarco para a 33ª Bienal de São Paulo para retratarem a sua própria exposição e a dos demais artistas de gerações distintas, dando a ideia que o passado, sem dúvidas, deixa marcas no presente. Elementos repetem-se, mas a cada momento eles têm o seu próprio significado traduzindo sensações e narrativas específicas de cada artista e de cada observador.

2) Antonio Ballester Moreno (Espanha, 1975) – “sentido/comum”

Antonio Ballester Moreno, em entrevista a Gabriel Pérez-Barreiro (2018d, p. 100), destacou: “entendo arte como a própria vida”. Foi a partir deste contexto que ele abordou a curadoria para a mostra “sentido/comum” da 33ª Bienal de São Paulo. Ele propôs um universo que relacionava a biologia com a cultura e trouxe artistas que também dialogavam com estas questões por meio das obras selecionadas para a exposição. Foram eles: Andrea Büttner (Alemanha, 1972), Alberto Sánchez (Espanha, 1895 – Rússia, 1962), Benjamín Palencia (Espanha, 1894-1980), Friedrich Fröbel (Alemanha, 1782-1852), José Moreno Cascales (Espanha, 1910-1982), Mark Dion (Estados Unidos, 1961), Humberto Maturana (Chile, 1928), Ximena Dávila (Chile, 1952) e Rafael Sánchez-Mateos Paniagua (Espanha, 1979), além do próprio artista (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018e).

Antonio Ballester Moreno (2018) pretendeu, com a sua exposição, romper o conceito de Arte Contemporânea, apresentando a dualidade que existe entre a alta cultura e a cultura popular. Foi por essa razão que o artista-curador decidiu apresentar algumas esculturas de seu avô, José Moreno Cascales, escultor amador que exercia a profissão de florista (Figura 66). “Não quis trazer a arte consagrada aqui, mas sim a arte popular que é feita com amor”, afirmou Moreno (MORENO⁶⁵ apud MENON, 2018, n.p.).

⁶⁵ Esta afirmação consta em uma entrevista concedida por Antonio Ballester Moreno a Isabella Menon para o jornal Folha de S. Paulo, em 30 de agosto de 2018. Disponível em: <https://temas.folha.uol.com.br/33-bienal-de-sao-paulo/antonio-ballester-moreno-sentido-comum/com-arte-popular-espanhol-relaciona-a-arte-e-a-biologia.shtml>.

Figura 66 – José Moreno Cascales, vista da instalação “Antologia” (1949–1980)



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

A exposição de Moreno (2018), posicionada no piso térreo do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera, confundia-se com a paisagem do parque (Figuras 67 e 68). As obras expostas pareciam conversar e harmonizar-se com o ambiente externo, integrando a arte com a natureza.

A série do artista-curador espanhol Antonio Ballester Moreno, "*Vivan los campos libres*" [Vivam os Campos Livres], 2018, foi composta por pinturas contendo elementos que representavam a natureza (Figura 67) e uma instalação composta por diversos cogumelos (Figuras 68 e 69), criados em oficinas realizadas em parceria com escolas da região metropolitana de São Paulo, pelos alunos de quatro instituições públicas e uma privada (ANEXO H) e por alguns funcionários da Fundação Bienal de São Paulo. Foi um projeto coletivo entre o artista Ballester Moreno, algumas crianças brasileiras e alguns adultos, que envolveu conhecimentos e práticas de áreas distintas como: biologia, cultura, pedagogia, espiritualidade e interação com a natureza.

A produção das esculturas demonstrou, na prática, uma ação que possibilitou aos participantes do projeto materializarem na criação dos cogumelos a sua narrativa. Porém, no momento em que todos os objetos foram dispostos em grupo, a obra passou a manifestar uma nova narrativa do conjunto. Todos os cogumelos eram partes fundamentais para a formação do sentido da obra "como certos elementos que quando se unem, criam outros" (MORENO, 2018, n.p.).

Figura 67 – Antonio Ballester Moreno, Detalhe da instalação “Vivan los Campos Livres” [Vivam os Campos Livres], 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.
Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Figura 68– Vista da exposição “sentido/comum” sob a curadoria de Antonio Ballester Moreno para a 33ª Bienal de São Paulo, 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Em primeiro plano, a Instalação “*Vivan los Campos Libres*” [Vivam os Campos Livres], 2018.

Instalação composta por esculturas de barro cozido e 79 obras em acrílico sobre juta em várias dimensões (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 247).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Figura 69 – Detalhe dos cogumelos da série de Antonio Ballester Moreno, “*Vivan los Campos Libres*” [Vivam os Campos Livres], 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

A obra do artista norte-americano Mark Dion (Estados Unidos, 1961), "*Field Station: Ibirapuera Park*" [Estação de campo: Parque Ibirapuera], 2018 (Figura 70), é outra obra marcante dessa mostra. Maria Hirszman descreveu ricamente a proposta deste artista que procurou integrar a sua obra com o ambiente natural do Parque Ibirapuera, coletando elementos que faziam parte deste ambiente:

O artista se propôs a investigar, com a ajuda de uma equipe de [...] aquarelistas, a natureza em torno do parque, retratando, à maneira de elegantes registros [...], uma diversidade de elementos coletados neste meio ambiente. De pássaros a tampinhas de caneta, os registros foram transformados em cartões de anotação, fundindo tempos históricos distintos e fazendo um comentário ao mesmo tempo irônico e crítico sobre a suposta "neutralidade" dos mapeamentos científicos (HIRSZMAN, 2019, p. 211-212).

Figura 70 – Detalhe da instalação de Mark Dion, "*Field Station*" [Estação de Campo], 2018, para a exposição de Antonio Ballester Moreno, "*Vivan los Campos Libres*" [Vivam os Campos Livres], 2018



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.

Instalação *Site Specific* composta por aquarelas sobre papel, móveis, artigos para trabalhos artísticos, divisórias de madeira, aparelhos de coleta científicos (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 248).

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

Estes foram apenas alguns exemplos de artistas e de suas respectivas obras que se destacaram por conversaram profundamente com a temática da curadoria apresentada na exposição de Antonio Ballester Moreno para a 33ª Bienal de São Paulo em 2018.

3) Claudia Fontes (Argentina, 1964) – “O Pássaro Lento”

A partir da poética “O Pássaro Lento”, a curadora-artista argentina Claudia Fontes, em entrevista a Gabriel Pérez-Barreiro (2018d, p. 118), explica a importância do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, obra arquitetônica de Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1907-2012), como um ponto de encontro passível de diálogos entre “experiências perceptivas e vitais” e, ao que tudo indica, distintas, em seu projeto curatorial.

É uma batalha desigual, porque o pavilhão não considera os corpos, e o corpo é o que de mais imediato temos para encarar algo. Passei um ou dois dias fora do pavilhão porque não suportava mais este diálogo desigual. Quando voltei, pedi para subir ao teto para tentar vê-lo como um objeto, uma caixa de uma perspectiva similar àquela que um pássaro tem, com a esperança de poder abranger, dessa forma, todo o pavilhão. Assim nasceu a estratégia do pássaro lento, como um antídoto ao edifício (FONTES, 2018d, p. 118-119).

Quando foi questionada por Pérez-Barreiro (2018, p. 119) sobre o conceito do ‘pássaro lento’, ela relatou que, quando subiu no telhado do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, foi inspirada pelo voo de um abutre. Segundo a artista:

Ao subir no teto, me deparei com um aliado: um abutre que fez um voo dança quando eu estava lá em cima. O movimento do urubu nesse lugar fez com que eu me perguntasse em qual momento um pássaro sente vertigem [...]. [...] talvez ele sinta vertigem quando voa a uma velocidade tão baixa que corre o risco de cair. Essa inércia do pássaro prestes a cair resultou, para mim, em uma imagem ambígua o suficiente para ser compartilhada com outros artistas, para eles se apropriarem. A proposição de trabalhar com essa imagem me permitiu evitar impor ao grupo um tema ou discurso, e desenvolver uma estratégia curatorial contrária ao que se costuma fazer: em vez de um ponto de chegada, gerar um ponto de partida em comum. Exatamente como funciona o processo criativo dos artistas (FONTES, 2018a, p. 119).

Fontes (2018a, p. 119) buscou, para sua mostra, artistas que utilizaram “práticas e linguagens diferentes: escultura, desenho, instalação, cinema, música, vídeo, teatro, pintura e literatura”. Foram eles: Ben Rivers (Inglaterra, 1972), Daniel Bozhkov (Bulgária, 1969), Elba Bairon (Bolívia, 1947), Katrín Sigurdardóttir (Islândia, 1967), Pablo Martín Ruiz (Argentina, 1964), Paola Sferco (Argentina, 1974), Roderick Hietbrink (Holanda, 1975), Sebastián Castagna (Argentina, 1965) e Žilvinas Landzbergas (Lituânia, 1979), além da própria artista. Assim, em sua mostra, ela compôs uma “diversidade de processos criativos”.

Como desde o início do desenvolvimento do seu espaço curatorial Claudia Fontes (2018) pretendeu fazer uma “analogia entre o processo curatorial e o processo de tradução”, chamou-lhe a atenção o trabalho criativo desenvolvido por Pablo Martín Ruiz (Argentina, 1964), em conjunto com alguns colegas do *Outranspo*⁶⁶ (*Ouvroir de translation potencial*) (Abertura potencial de tradução, tradução nossa), que é “um grupo de experimentação que concebe a tradução como uma forma de arte”, segundo Fontes (2018a, p. 121).

A necessidade de encontrar uma metodologia de trabalho para a exposição que possibilitasse aos artistas participantes trabalharem livremente, fez com que Claudia Fontes propusesse a Pablo Martín Ruiz que escrevesse um conto de ficção policial no qual “houvesse referências às analogias utilizadas”, com uma relação transversal com as obras apresentadas na exposição, uma vez que enxergou como “estratégia curatorial: o espectador como leitor, o curador como tradutor, o fato artístico como evidência de um crime e a impossibilidade de resolver totalmente esse crime” (FONTES, 2018a, p. 121). Para o conto, “pequenos textos lúdico-poéticos [foram] criados por membros do grupo “*Outranspo*”, com interpretações livres das obras dos artistas da exposição” (FONTES, 2018a, p. 121).

⁶⁶ Texto original: “*The Outranspo (Ouvroir de translation potencial) is a motley group of multilingual translators, writers, researchers and musicians who joyously devote themselves to creative approaches to translation, primarily through monthly virtual meetings*” (OUTRANSPO, s.d.). Disponível em: <http://www.outranspo.com>. Acesso em: 30 jun. 2020.

Tradução nossa: “O *Outranspo* (Abertura potencial de tradução) é um grupo heterogêneo de tradutores, escritores, pesquisadores e músicos multilíngues que se dedicam com alegria a abordagens criativas de tradução, principalmente por meio de reuniões virtuais mensais” (OUTRANSPO, s.d., tradução nossa).

Fontes (2018a, p. 121) menciona que o “texto curatorial” pode ser acessado no livro “O Pássaro Lento”⁶⁷ (Figura 71), assim como na exposição da 33ª Bienal de São Paulo, na sua própria obra, “na qual o texto está rasgado, mas consertado” (Figura 72), uma vez que os ornamentos em porcelana foram quebrados por 5 pássaros em mais de 5.500 pedaços. Os cacos foram todos envolvidos por um tecido de algodão e conectados um a um por etiquetas, compostas por palavras recortadas do texto policial escrito por Pablo Martín Ruiz (2018) (FONTES, 2018a, p. 121; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 248).

Figura 71 – Capa do livro “O Pássaro Lento”, com o “texto curatorial” de Claudia Fontes, 2018



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.

Pablo Martín Ruiz, “*El misterio de cuarto cerrado*” [O mistério do quarto fechado], 2018.

“Texto publicado no livro “O Pássaro Lento”, mais de 5500 palavras reunidas por tradutor na forma de uma história de detetive” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 249).

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

⁶⁷ O livro “O Pássaro Lento” (33ª Bienal de São Paulo, 2018) pode ser acessado em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiq_o-w_KnqAhWmH7kGHUepBREQFjAMegQIBBAB&url=http%3A%2F%2Fim.gs.fbps.org.br%2Ffiles%2FO_Passaro_Lento_Claudia_Fontes_POR.pdf&usq=AOvVaw2dXWiBpK6yyQQYndTMihXO

Figura 72 – Vista da exposição de Claudia Fontes, "O Pássaro lento", 2018
 Claudia Fontes, "Nota al Pie" [Nota de rodapé], 2018



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.

Livro impresso com história de detetive "El misterio de cuarto cerrado" [O mistério do quarto fechado], 2018, de Pablo Martín Ruiz e ornamentos de porcelana quebrados por cinco pássaros em mais de 5.500 fragmentos cobertos por tecido de algodão feitos à mão, cada um ligado ao outro por uma etiqueta. Dimensão aproximada: 750x120cm (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 248).

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

Todos os artistas produziram obras inéditas para a exposição de Claudia Fontes (2018), exceto o holandês Roderick Hietbrink (Holanda, 1975), "único artista que não produziu uma obra nova para a Bienal" (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 120). Seu vídeo "The Living Room" [A Sala de Estar], 2011⁶⁸, dialogou perfeitamente com o contexto da curadoria e com o Pavilhão da Bienal, que foi quase penetrado pelo ambiente da natureza que o cercava, repleto de verde, de árvores e de vida e que podia ser visto por meio das grandes janelas que envolviam o prédio. O curta metragem mostra o percurso de uma árvore, um carvalho, invadindo pela janela a sala de estar de um apartamento residencial. Hietbrink (2018, n.p.) esclarece que "cresceu numa dessas casas", típicas dos anos 1970 e 1980 na Holanda, quebrando e tirando os objetos do lugar e deixando vestígios de sua passagem pelo local. Hietbrink (2018, n.p.) comenta

⁶⁸ O vídeo está disponível em: <https://www.roderickhietbrink.com/work/the-living-room>.

o vídeo "A sala de estar" fazendo analogia com a "separação entre o interior e o exterior. Talvez também como uma vida interior e uma vida exterior, como a casa como corpo, como alma? E sendo a árvore esta força externa, chegando. Destruindo, mas também sendo destruída" (HIETBRINK, 2018, n.p.).

4) Mamma Andersson (Suécia, 1962) – "*Stargazer II*"

A artista-curadora sueca Karin (Mamma) Andersson (2018) revelou ter interesse por "artistas solitários, que encontram sua voz em uma expressão única e própria. Esses artistas são, muitas vezes, marginais natos, embora alguns tenham se tornado marginais com o tempo". A curadora selecionou para seu espaço expositivo diversos artistas que, em sua narrativa, conectavam-se entre si, além de terem sido importantes para ela em diferentes momentos de sua vida.

Em entrevista a Gabriel Pérez-Barreiro, Andersson comentou sobre o seu projeto curatorial. Ao ser questionada se foi igualitária na questão de gênero quando selecionou os artistas para o seu espaço expositivo na Bienal (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 156-167), Andersson (2018) respondeu:

Não, não, claro que não. Porque as mulheres sempre fizeram arte, em todas as épocas. Não é nenhuma novidade. Mas arte pública era uma coisa para homem. Meus artistas são os artistas que cresci e convivi; era um mundo bastante masculino. Não quero achar que fiz algo ruim ou errado nesta seleção, porque são apenas algumas mulheres entre muitos homens. Sou feminista e, para mim, feminismo significa estar no mesmo nível. Você tem os mesmos direitos e tem que fazer e pensar o que quiser. Eu faço o que eu quero (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 157-158).

Mamma Andersson (2018) (ANEXO I), no descritivo da exposição, mencionou que, apesar de se sentir tocada por diferentes mídias na arte, "não importa [importando] se é [fosse] peça sonora, filme, fotografia, escultura ou desenho", optou por focar na pintura pelo fato de ser pintora. As obras de sua autoria que ela selecionou para serem incluídas na mostra foram as executadas nos oito anos anteriores a 2018 e foram escolhidas pelo fato de, em sua opinião, dialogarem com as demais obras dos outros artistas participantes de sua mostra, a saber: Åke Hodell (Suécia, 1919-2000), Bruno Knutman (Suécia, 1930-2017), Carl Fredrik Hill (Suécia, 1849-1911), Dick

Bengtsson (Suécia, 1936-1989), Ernst Josephson (Suécia, 1851-1906), Gunvor Nelson (Suécia, 1931), Henry Darger (Estados Unidos, 1892-1973), Ladislav Starewitch (Rússia, 1882 – França, 1965), Lim-Johan (Suécia, 1865-1944) e Miroslav Tichý (República Tcheca, 1926-2011).

Sobre a seleção dos artistas escolhidos por Mamma Andersson, Gabriel Pérez-Barreiro (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 158) afirmou que parecia ser “um conjunto pouco usual para uma artista contemporânea”, composta por alguns ícones russos do século XVII e por artistas pouco conhecidos pelo público no Brasil. Andersson (2018) explicou que a maior parte das obras eram figurativas. Pérez-Barreiro prosseguiu a entrevista comentando que Henry Darger e Ernst Josephson “decerto não eram parte do *mainstream*⁶⁹” e ela replicou que os dois artistas tinham histórias bem diferentes. Josephson teve boa formação e foi, na sua época, muito conhecido na Suécia. Porém, com o passar do tempo demonstrou ter problemas mentais, modificando muito os seus trabalhos, o que, na opinião de Mamma Andersson, foram suas melhores obras, pois a “habilidade que ele tinha para pintar uma pessoa ou contar uma história” era extraordinária: “[...] ele ouvia fantasmas e aquilo ia saindo de sua pena. Uma coisa estranha e bela”. Henry Darger não teve formação em arte, observava e produzia ilustrações interessantes, mas assustadoras (Figura 73). Andersson (2018) comenta que Darger provavelmente “devia ter muitos problemas com a sua psique”, pois suas ilustrações mostravam:

Criancinhas fazendo maldades, e que foram tão maltratadas por professores e militares. São histórias sobre as relações delas. Isso me interessa muito. E devo dizer que, a princípio, não me interesse pela história. Estou interessada em como ele pintava. E em como foi corajoso. É bonito (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 158).

⁶⁹ *Mainstream* significa “ideias, atitudes, ou atividades que são compartilhadas pela maioria das pessoas e consideradas como normais ou convencionais” (OXFORD DICTIONARY, tradução nossa). Texto original: *Mainstream – “The ideas, attitudes, or activities that are shared by most people and regarded as normal or conventional”* (OXFORD DICTIONARY). Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/Mainstream>. Acesso em: 1 jul. 2020.

Figura 73 – Vista da exposição "*Stargazer II*", sob curadoria de Mamma Andersson, 2018



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.

Em primeiro plano, duas telas de Henry Darger, "Sem Título" e "Sem Título", 1940-1960.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018b, n.p.

Quanto ao tema da exposição, a melancolia parece estar presente. Mamma Andersson (2018) refere-se à temática como uma "tensão entre inocência e mal, ou entre inconsciente...", "uma espécie de tristeza". Pérez-Barreiro complementa: "melancolia...", e ela responde:

Melancolia, sim. É uma marca nórdica [risos]. Nasci mergulhada nela. Quero dizer, no Norte todo mundo foi marinado em uma espécie de melancolia, porque vivemos em uma região muito escura. [...] Muitos artistas escolhem lutar contra isso, mas eu me deixo levar. Acho que, para mim, faz parte. Gosto muito (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 159).

A metáfora que está por detrás do nome da exposição de Mamma Andersson, "*Stargazer II*" [Observador de estrelas] (Figura 73), está no fato de a curadora admirar tanto os artistas, considerados por ela como estrelas, ícones, ou mesmo fontes de inspiração.

Figura 74 – Vista da exposição “*Stargazer II*” [Observador de Estrelas II], 2018, sob a curadoria de Mamma Andersson



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.

Da esquerda para a direita:

Mamma Andersson, “*Stargazer*” [Observador de Estrelas], 2012. Óleo sobre painel. Dimensão: 160x100cm. Coleção particular.

Mamma Andersson, “*Glömd*” [Esquecido], 2016. Óleo e acrílica sobre painel. Dimensão: 103x126x4,5cm. Cortesia Gallei Magnus Karlsson.

Mamma Andersson, “*Konfirmant*” [Estudante], 2018. Óleo e acrílica sobre papel. 88x76cm. Coleção Particular.

Mamma Andersson, “*Underthings*” [Roupa íntima], 2015. Óleo sobre painel. Dimensão: 83x122cm. Coleção Nion McEvoy, São Francisco (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 255).

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

Ao observarmos as obras de Mamma Andersson (Figuras 74 e 75), chamou-nos a atenção não apenas a técnica utilizada, mas o fato de as obras serem figurativas, e em especial estas ‘figuras’ estarem representadas sempre de costas, parecendo esconder os seus rostos. Questionamos, portanto, se essa seria uma marca da melancolia.

Figura 75 – Mamma Andersson, "Dog Days" [Dias de Cão], 2011



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Técnica: técnica mista sobre papel. Coleção Lena & Per Josefson, Estocolmo, Suécia.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

- 5) Sofia Borges (Ribeirão Preto, SP, Brasil, 1984) – “A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um”

Para a 33ª Bienal de São Paulo, Sofia Borges buscou explorar a tragédia, no sentido da incapacidade de exprimir a realidade, sem abdicar totalmente do uso da linguagem, propondo “o problema da linguagem”.

Pensando em trabalhar com “uma tragédia de base filosófica”, Borges buscou questões relacionadas com a existência para desenvolver a curadoria de sua mostra: “a relação entre religião, mitologias e cultura” (BORGES, 2018b, p. 187). Iniciou sua investigação com um grupo de estudos sobre a mitologia do ovo, porque o ovo significa a origem. No primeiro encontro desse grupo, foi discutida a mitologia guarani em torno do número um, pois ela acreditava que “o número um era o mau e que o bom era o dois, na qual o guarani era um guarani e era também cada coisa que existia”, como explicou a curadora (BORGES, 2018b, p. 186-187).

Com o objetivo de dar continuidade à pesquisa sobre a cultura guarani, Sofia Borges viajou para Assunção, no Paraguai, em dezembro/2017, para entrevistar Ticio

Escobar (Paraguai, 1947), diretor do "*Museo del Barro*⁷⁰" / Museu de Arte Indígena do Centro de Artes Visuais.

Como o Catálogo da 33ª Bienal de São Paulo foi composto por livros de artistas e por cartazes, Borges, no seu "caderno-cartaz", apresentou em um lado do cartaz, a foto de uma de suas obras expostas e, no verso, publicou os fragmentos da transcrição de sua entrevista com Ticio Escobar (BORGES, 2018a, n. p.). Durante a entrevista, ambos trocaram ideias sobre a tragédia e a mitologia, fazendo com que Borges refletisse: "A tragédia, é humana, a mitologia é divina", pensando na "tragédia como reação à morte, e a mitologia como a tentativa de explicar a existência..."; portanto, para a exposição, utilizou os mitos como estrutura do "roteiro dessa tragédia" (BORGES, 2018b, p. 186-189).

Para Sofia Borges (2018b, p. 188), "a exposição é uma obra", não apenas um "espaço físico onde coisas estão dispostas; é um estado, um ativo, um ato, estado em que". No texto descritivo do seu espaço curatorial (ANEXO J), Sofia (2018) afirmou que "pensou a mostra não apenas como um espaço expositivo, mas como uma prática", onde "as obras estão em fluxo e a desautoria será praticada".

Os artistas que participaram da mostra de Borges (2018) foram: Adelina Gomes (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1916-1984); Ana Prata (Sete Lagoas, MG, Brasil, 1980); Antonio Malta Campos (São Paulo, SP, Brasil, 1961); Arthur Amora [*]⁷¹; Bruno Dunley (Petrópolis, RJ, Brasil, 1984); Carlos Ibraim [*]; Carlos Pertuis (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1910-1977); Coletivo Summit: Alessandra Meili (Brasil, 1970), Rebecca Sharp (Brasil, 1976) e Sofia Borges; Isaac Liberato (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1906-1966); Jennifer Tee (Holanda, 1973); José Alberto de Almeida (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1959); Lea M. Afonso Resende [*]; Leda Catunda (São Paulo, SP, Brasil, 1961); Martin Gusinde (Polônia, 1886 – Áustria, 1969); Rafael Carneiro (São Paulo, SP, Brasil, 1985); Sara Ramo (Espanha, 1975); Sarah Lucas (Reino Unido, 1962); Serafim Alvares [*]; Sônia Catarina Agostinho Nascimento (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1959-2004); Tal Isaac Hadad (França, 1976); Thomas Dupal (França, 1981); Tunga (Palmares, PE, Brasil, 1952 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2016); Vicente [*]. Os artistas que tiveram

⁷⁰ Para maiores informações sobre o Museo del Barro, acessar: <https://www.elmuseo.org>.

⁷¹ [*] Não há disponibilidade de dados biográficos sobre esses artistas.

participação nas “Ativações de obra” foram: Bruno Palazzo (Araraquara, SP, Brasil, 1981); Grupo Pineal⁷² (Brasil, 2018) e Guga Szabzon (São Paulo, SP, Brasil, 1987).

Ao longo do tempo da exposição, entre setembro e dezembro/2018, percebemos que o espaço expositivo de “A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um” foi sofrendo transformações. Era um espaço vivo, como pudemos observar (Figuras 76 e 77); era o local onde o artista Tal Isaac Hadad apresentava diariamente a *performance* de sua autoria, “*Récital for masseur*” [Recital para Massagista], setembro/2018.

Figura 76 – Tal Isaac Hadad, “*Récital for masseur*” [Recital para massagista], setembro/2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, setembro de 2018.

Performance vocal reunindo um massagista e cantores convidados, realizada diariamente durante o período da exposição.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

⁷² Informações sobre o Grupo Pineal estão disponíveis em: <http://www.bienal.org.br/agenda/6227>.

Figura 77 – Tal Isaac Hadad, “*Récital for masseur*” [Recital para massagista], dezembro/2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, dezembro de 2018.

Performance vocal reunindo um massagista e cantores convidados, realizada diariamente durante o período da exposição.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

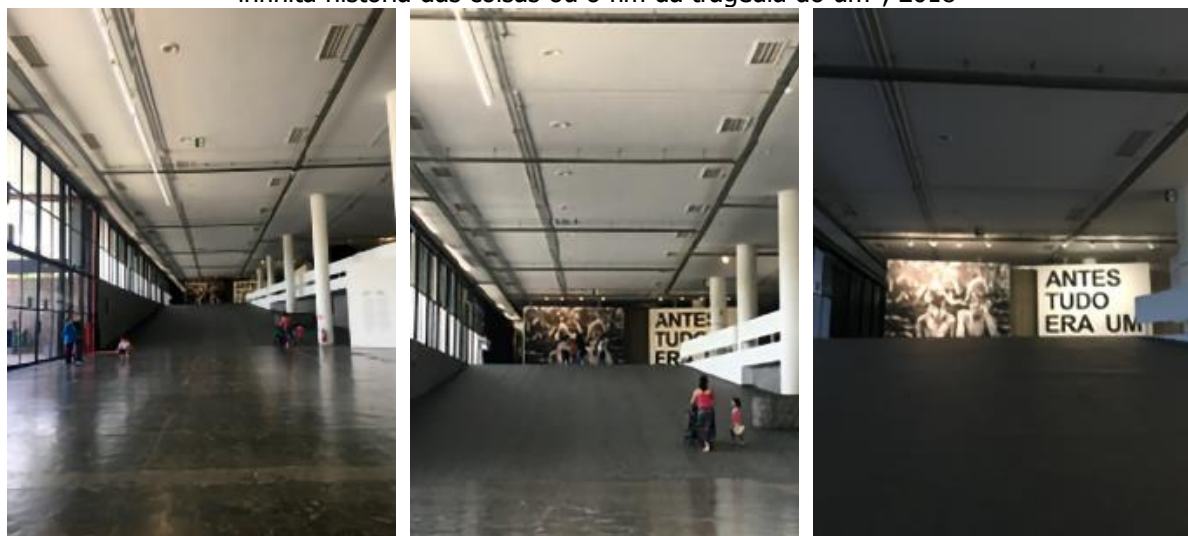
Em visita à exposição, em setembro/2018, fizemos o registro fotográfico das paredes do local utilizado pela *performance* “*Récital for masseur*” [Recital para massagista], 2018. Naquela ocasião, as paredes eram brancas (Figura 75). Quando retornamos à exposição, em dezembro/2018, as paredes estavam pintadas, haviam sofrido interferência ao longo do período da exposição (Figura 76). Essa prática nos fez refletir sobre a ideia de um espaço em movimento, assim como a vida.

Em relação ao espaço vivo da exposição de Sofia Borges, pela prática e pelo fluxo das obras, Camila Bechelany (2018, n.p., tradução nossa) comentou: “[...] a exposição de Borges é parcialmente reorganizada a cada semana por alguns dos artistas participantes, com pinturas colocadas em posições diferentes ou trocadas, o que responde ao tema de afinidades afetivas da Bienal”⁷³.

O conceito de “desautoria”, proposto por Sofia Borges (2018), foi praticado pela presença de artistas que apresentavam ativações entre as obras de sua exposição (BORGES, 2018b, p. 188).

Em uma primeira visita a “Afinidades Afetivas”, em 5 de setembro de 2018, ao nos deslocarmos do piso térreo do Pavilhão Ciccillo Matarazzo para a rampa de acesso ao mezanino do prédio (Figura 78), avistamos uma fotografia em preto e branco, impressa em grandes dimensões, contendo a frase “Antes tudo era um” (Figura 79), que nos provocou a explorar a exposição da artista⁷⁴ (ANEXO K).

Figura 78 – Registro do primeiro encontro com a exposição da artista-curadora Sofia Borges, “A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um”, 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.
 Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

⁷³ Texto original: “As an investigation into the limits of representation, Borges’ show is partially re-organized each week by some of the participating artists, with paintings placed in different positions or swapped around, which responds to the Biennial’s theme of affective affinities” (BECHELANY, 2018, n. p.).

⁷⁴ Sensação registrada sobre a primeira visita à exposição.

Figura 79 – Vista da exposição de Sofia Borges, “A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um”. Martin Gusinde⁷⁵, “Arturo & Antonio”, 1923



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Impressão em vinil adesivo. Dimensão: 300x500cm.

Fonte: Coleção Martin Gusinde/Éditions Xavier Barral /Anthropos Institute.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Sofia trabalhou a tragédia da linguagem que produziu, seja por meio de palavras seja por objetos, produzindo diferentes sentidos, dependendo da narrativa de cada observador. Percebendo que não existe solução para esta questão, Sofia decidiu voltar a sua pesquisa para a existência, sem abrir mão da linguagem, mas trabalhou com a problemática da linguagem como uma tragédia – talvez por essas razões, o percurso expositivo nos lembrou um labirinto. A mitologia e a cultura dos Guaranis foram focos de sua pesquisa.

⁷⁵ “Martin Gusinde é um dos poucos ocidentais que viveu entre os povos Selk’nam, Yamana e Kawésqar. O fotógrafo e missionário alemão fez quatro viagens à Terra do Fogo entre 1918 e 1924. Mergulhou profundamente nessas sociedades até falar a língua e ser apresentado aos ritos de iniciação. As 1.200 fotos que ele traz de volta, tiradas com câmera portátil, constituem um testemunho único desses povos que agora desapareceram. A Éditions Xavier Barral realizou a digitalização e restauração dessa coleção, mantida no Anthropos Institut em Sankt Augustin, na Alemanha” (GUSINDE, 2015, n.p., tradução nossa).

Texto original: “*Martin Gusinde est l’un des rares occidentaux à avoir vécu parmi les peuples Selk’nam, Yamana et Kawésqar. Le photographe et missionnaire allemand effectue quatre voyages en Terre de Feu entre 1918 et 1924. Il s’immerge en profondeur au sein de ces sociétés jusqu’à parler la langue et être introduit aux rites initiatiques. Les 1200 clichés qu’il rapporte, réalisés à la chambre photographique portable, constituent un témoignage unique sur ces peuples aujourd’hui disparus. Les Éditions Xavier Barral ont entrepris la numérisation et la restauration de ce fonds conservé à l’Anthropos Institut à Sankt Augustin en Allemagne*” (GUSINDE, 2015, n. p.).

Figura 80 – Vista de uma sessão da exposição de Sofia Borges, “A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um”, 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.
 Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Uma das sessões da mostra nos remeteu à exposição “*Magiciens de la Terre*”, 1989 (Figura 80). Era composta por um conjunto de três obras: Autor Anônimo do povo indígena Chiriguano, “Agüero-Agüero” (Chaco, Paraguai), 1991; Ana Prata (Brasil), “Labirinto”, 2013; e Sara Ramo⁷⁶ (Espanha), “Matriz e a perversão da forma (Casca sépia)”, 2015 (Figura 81).

Intrigados pela busca de um sentido para essa composição, investigamos cada uma das obras. A máscara, do autor anônimo Chiriguano, “Agüero-Agüero”, 1991, de acordo com o Catálogo de Arte Indígena do Centro de Artes Visuales/Museo del Barro (2008, p. 1043) “é empregada para a representação dos antepassados. O nome, *Aguero-Aguero*, significa em espanhol ‘*abuelo*’ [avô em língua portuguesa]”. “Labirinto”, 2013, de Ana Prata, remeteu-nos ao formato da exposição; à busca pelos sentidos em torno de uma expografia que cabia ao visitante decidir qual o caminho a ser percorrido. A escultura de Sara Ramo, “Matriz e a perversão da forma (Casca sépia)”, 2015, aludiu-nos à sensação de equilíbrio e de pertencimento, como algo que se encaixa perfeitamente.

⁷⁶ Sara Ramo nasceu na Espanha, mas atualmente reside no Brasil.

Em pesquisa sobre a origem do povo Chiriguano, descobrimos que o “grupo formou-se a partir das migrações de grupos Guarani das regiões do Brasil e do Paraguai” (MEZACASA, 2011, p. 1) e se constituiu “ao longo dos três séculos do contato enquanto ‘resistente’ a uma possível dominação espanhola-criolla” (MEZACASA, 2011, p. 1).

Figura 81 – Autor Anônimo, povo indígena Chiriguano, “Agüero-Agüero”, 1991; Ana Prata, “Labirinto”, 2013; Sara Ramo, “Matriz e a perversão da forma (Casca sépia)”, 2015



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

À esquerda – Autor Anônimo, povo indígena Chiriguano, “Agüero-Agüero”, 1991.

Madeira entalhada com aplicação de fuligem.

Coleção CAV/Museo del Barro, Assunção, Paraguai.

À centro – Ana Prata, “Labirinto”, 2013.

Óleo sobre algodão cru. Dimensão: 150x180cm (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 256).

À direita – Sara Ramo, “Matriz e a perversão da forma (Casca sépia)”, 2015.

Gipsita e pigmento. Dimensões: 30x90x85cm (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 262).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

6) Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1946) – “Os aparecimentos”

Caldas (2018) preferiu deixar de lado as questões discursivas, os “conceitos ou excessos”, para enfatizar “obras específicas” escolhidas não pelos artistas em si, mas pela “autonomia, pela linguagem própria das obras” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 210-212).

Caldas tomou um distanciamento de suas próprias obras. Além de selecionar obras de outros artistas, ele precisou incluir na mostra alguns de seus trabalhos e percebeu aí uma oportunidade bem interessante, que só foi possível notar por ser um curador-artista, se não o fosse, isso não teria sido possível. Ele alterou algumas de suas próprias obras, obras originais, para que fizessem parte da exposição, o que o

deixou satisfeito, incentivando-o, inclusive, a criar novas obras (CALDAS, 2018a, p. 211).

A preocupação com as obras escolhidas para a exposição não foi de ordem cronológica e sim pela “qualidade estética” (CALDAS, 2018a, p. 211).

Segundo Caldas, “cabe somente aos trabalhos falar do desconhecido que os justifica” (CALDAS, 2018a, p. 213), por isso, optou por peças que se inter-relacionavam, criando um espaço no qual tudo tinha a ver com linguagem, até mesmo os espaços entre elas, “pausas”, como ele os denominava, utilizando metáforas relacionadas com a música. Caldas argumentou que sua curadoria levou em consideração “o ritmo espacial” (GERMANO, 2018, n.p.).

Os artistas selecionados por Caldas para a exposição foram: Anthony Caro (Reino Unido, 1924-2013), Antonio Calderara (Itália, 1903-1978), Antonio Dias (Campina Grande, Paraíba, Brasil, 1944 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2018), Armando Reverón (Venezuela, 1889-1954), Blaise Cendrars (Suíça, 1887 – França, 1961), Bruce Nauman (Estados Unidos, 1941), Cabelo (Cachoeiro de Itapemirim, ES, Brasil, 1967), Friedrich Vordemberge-Gildewart (Alemanha, 1899-1962), Gego (Alemanha, 1912 – Venezuela, 1994), Jorge Oteiza (Espanha, 1908-2003), José Resende (São Paulo, SP, Brasil, 1945), Miguel Rio Branco (Espanha, 1945), Milton Dacosta (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1915-1988), Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1895-1961), Richard Hamilton (Inglaterra, 1922-2011), Sergio Camargo (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1930-1990), Tunga (Palmares, PE, Brasil, 1952 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2016), Vicente do Rego Monteiro (Recife, PE, Brasil, 1899-1970) e Victor Hugo (França, 1802-1885), além do próprio artista-curador.

Apresentamos, a seguir, alguns exemplos de obras presentes na exposição de Caldas, “Os Aparecimentos” (Figura 82), a qual consideramos como uma exposição abstrata (Figura 83), por ter priorizado a estética ao discurso das obras.

Figura 82– Vista da exposição de Waltercio Caldas, "Os Aparecimentos", 2018 (I)
Waltercio Caldas, "Ojos de Zurbaran", 2017



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
Materiais: aço inoxidável, cartão, colagem, madeira. Dimensões: 50x50x70cm
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

Figura 83 – Vista da exposição de Waltercio Caldas, "Os Aparecimentos", 2018 (II)
Waltercio Caldas, "Copo fotografando pedra", 2015; Jorge Oteiza, "Caja vacía", 1958;
Waltercio Caldas, "Prato comum com elástico"; "Tubo de ferro" / "Copo de leite", 1978;
"Acústica", 2018



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

7) Wura-Natasha Ogunji (Estados Unidos, 1970) – “sempre, nunca”

Wura-Natasha Ogunji é uma artista afro-americana que vive entre Lagos, na Nigéria e em Austin, nos Estados Unidos, e faz parte “do movimento da primeira geração de artistas visuais da diáspora africana” (AMARANTE, 2018, n.p.).

Wura-Natasha Ogunji produziu a sua mostra de maneira criativa, coletiva e horizontal, representando “o espaço e o lugar em relação ao corpo” (OGUNJI, 2018, n.p.) (ANEXO L), com obras que dialogavam entre si e que foram especialmente produzidas para 33ª Bienal de São Paulo.

Para a mostra, foram selecionadas artistas mulheres, descendentes de “sul-africanos, nigerianos, porto-riquenhos, libaneses, marfinenses, senegaleses, franceses, norte-americanos e ciganos”, “que trazem na bagagem uma cultura fora do eixo hegemônico do sistema da arte” (WERNECK, 2018, n.p.), a saber: Lhola Amira (África do Sul, 1984), Mame-Diarra Niang (França, 1982), Nicole Vlado (Estados Unidos, 1980), Ruby Onyinyechi Amanze (Nigéria, 1982) e Youmna Chlala (Líbano, 1974), além da própria Wura-Natasha Ogunji (Estados Unidos, 1970).

Ogunji explicou que “não é [era] o fato das origens ou pátrias que é [era] revelador, mas as quebras nessas narrativas, os movimentos além. Suas obras aceitam [aceitavam] as interrupções como aberturas necessárias para criar”, fazendo experimentações sobre o que não conhecem [conheciam] ainda. As diferentes experiências e as práticas artísticas possibilitaram que as artistas “se conectem [conectassem], experimentem [experimentassem], confrontem [confrontassem] e desafiem [desafiassem]” (OGUNJI, 2018b, n.p.) (ANEXO L).

Ogunji (2018a, p. 222) comentou sobre a dificuldade de discursar sobre o resultado das obras antes de elas se definirem e sobre o processo criativo:

Muitas vezes queremos que os artistas expliquem as coisas antes de fazê-las, o que é difícil, talvez até desonesto. É impossível saber tudo antes. Parte do processo criativo envolve confiar nos materiais, nas ideias, na criação em si [...]. Como artista, é importante estar aberto para àquilo que está para emergir, permitir que a coisa se defina por si mesma. Eu sabia que estas artistas se envolveriam no projeto de modo aberto e curioso – foi em parte por isso que as escolhi –, mas também precisei me lembrar de confiar em seus meandros, questões e processos (OGUNJI, 2018a, p. 222).

Como observadores, percebemos “sempre, nunca” como uma expografia espaçada, isto é, os espaços entre as obras permitiam um olhar atento para cada uma delas num ritmo menos acelerado do que estamos acostumados na vida real ou digital.

Algumas obras pareciam abraçar os visitantes, como se os convidassem à experimentação. Foi o caso da série de Youmna Chlala, “*LoveSeat*”, 2018 (Figura 84). Ogunji (2018a, p. 223) mencionou: “acompanho o trabalho da Youmna há muito tempo e sempre me interessei pela forma como a intimidade – o toque, a troca, a sensação – está presente em seus trabalhos, que são muito públicos”. Em visitas à Bienal, pudemos confirmar como nos sentimos bem-vindos em relação aos trabalhos de Youmna.

Figura 84 – Vista da exposição de Wura-Natasha Ogunji. Youmna Chlala, Série “*LoveSeat*”, 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Materiais: metal, madeira, palha, plástico e cerâmica metal. Várias dimensões (5 peças).

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Figura 85 – Lhola Amira, Instalação "*Philisa: Hlala Ngikombamthise*" [Para ser Curado: Sente-se Deixe-me te cobrir], 2018; Lhola Amira, Ação "*Appearances*" [Aparições], 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

A ação "*Appearances*" [Aparições], 2018; e instalação composta por: bacia de alumínio, velas coloridas, sal marinho, água, toalha, cadeira, castiçal, óleo de lavanda e conhaque.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

A instalação e, principalmente, a ação (ou *performance*) apresentadas por Lhola Amira denominadas respectivamente "Para ser Curado: Sente-se Deixe-me te cobrir", 2018 e "*Appearances*" ["Aparições"], 2018 (Figura 85), tocaram-nos profundamente, provocando uma sensação de alívio, como se tivéssemos "lavado a alma". Em "Aparições", 2018, Amira "lavou os pés de afrodescendentes e indígenas em diferentes lugares da cidade e no Pavilhão", explica Sylvia Werneck (2018, n.p.). Este ato representou para a artista uma homenagem aos povos antes oprimidos. "Em sua terra natal, a questão se relaciona à população negra, no Brasil, além desta, se estende também aos indígenas" (WERNECK, 2018, n.p.).

A exposição “sempre, nunca” privilegiou o olhar de 6 (seis) mulheres que desenvolveram trabalhos especialmente para a 33ª Bienal. A expografia era ao mesmo tempo elegante, penetrante e convidativa. As obras de Youmna Chlala transmitiam o sentido de proximidade. “Aparições” de Lhola Amira revelou-nos a intimidade e a importância de cuidar de nós mesmos. Conexão e coletividade foram os sentidos despertados por Wura-Natasha Ogunji, em “*A series of interconnected polls (We talked about nothing for hours)*” [Uma série de piscinas interligadas (Nós falamos sobre nada durante horas)], 2018 (Figura 86).

Esses foram apenas alguns exemplos de obras e sensações que tivemos durante algumas visitas à exposição.

Figura 86 – Wura-Natasha Ogunji, “*A series of interconnected polls (We talked about nothing for hours)*” [Uma série de piscinas interligadas (Nós falamos sobre nada durante horas)], 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Técnica: linhas, grafite e tinta sobre papel vegetal. Dimensões: 61x305cm.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

3.3.4.1.2 Exposições individuais

Pérez-Barreiro, ao justificar a escolha dos artistas para as mostras individuais, destacou que eles “foram fundamentais nos anos 1990” e os considerava “notáveis por diferentes motivos e que não necessariamente têm [tinham] uma relação temática entre si” (PÉREZ-BARREIRO, 2018c, p. 63).

As mostras individuais, compostas por 12 (doze) projetos individuais, apresentaram “um grupo heterogêneo de modalidades, geografias e trajetórias” (MOLITOR, 2018, n.p.) analisadas a seguir. Dentre os 12 (doze) artistas apresentados, três eram póstumos, como mencionamos anteriormente: Aníbal López (Guatemala, 1964-2014), Lucia Nogueira (Goiás, GO, Brasil, 1950 – Inglaterra, 1998) e Feliciano Centurión (Paraguai, 1964 – Argentina, 1996) (PÉREZ-BARREIRO, 2018, p. 63).

1) Alejandro Corujeira (Argentina, 1951)

Mais do que o conceito, na individual para a 33ª Bienal de São Paulo, Alejandro Corujeira (2018) pretendeu com as suas obras (Figura 87) priorizar a experiência do visitante, o silêncio do percurso, da trajetória, do momento dedicado à vivência da obra pelo espectador, principalmente no que se refere à instalação “*Te doy una esfera de luz dourada*” [Eu te dou uma esfera de luz dourada], 2018, composta por madeira policromada e cobre (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018d, p. 245).

Acreditando na importância do desenho como trajetória e nos materiais utilizados como meio, Corujeira explicou: “Eu gostaria que os materiais que utilizo, tanto a madeira quanto o cobre do solo, atuassem como materiais de modulação afetiva, de forma que as pessoas se encontrem em relação direta com eles” (CORUJEIRA, 2018, n.p.).

Figura 87 – Vista da exposição individual de Alejandro Corujeira, "Las últimas alas", 2018



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

2) Aníbal López (Guatemala, 1964-2014)

Aníbal López foi um dos artistas póstumos selecionados por Gabriel Pérez-Barreiro para a 33ª Bienal. Curiosamente, mudou o seu nome para "A-1 53167" (número do seu documento de identidade).

É autor de um trabalho marcante, muitas vezes perturbador e polêmico. "A obra de López é permeada por um profundo compromisso com a ética e um desejo de desmascarar todo tipo de hipocrisia" (PÉREZ-BARREIRO, 2018d, n.p.). Por exemplo, o impactante vídeo "*Testimonio*" (Sicário⁷⁷) (Figura 88) exibido na exposição era:

[...] registro da ação realizada durante a dOCUMENTA 13, em Kassel. O artista chamou um assassino profissional para responder perguntas do público da d13, de forma anônima, enquanto ficava sentado por trás de um painel branco. A mostra dedicada às obras de López é uma das mais contundentes e o ponto alto da 33ª Bienal (SELECT, 2018, n.p.).

⁷⁷ Sicário significa assassino de aluguel (TALA, 2018, n.p.).

Em visita à Bienal, assistimos ao vídeo “*Testimonio*”. Presenciamos e vivenciamos a atenção e o espanto dos espectadores durante as apresentações em relação ao diálogo. A descrição de Alexia Tala (2018) revela o tipo de perguntas que López fazia ao assassino durante o registro em vídeo apresentado na mostra:

Em 2014, surpreendeu à Documenta de Kassel ao levar à Europa um “sicário” (assassino de aluguel) por ele contratado a fim de responder perguntas dos visitantes. Entre elas, “quanto cobra para matar uma pessoa?”, “como assassina as crianças?”, “desenvolveu um estilo para assassinar?”, “como era o vínculo com a polícia que o encobria?” (TALA, 2018, n.p.).

O artista é considerado “Pioneiro da *performance* de inspiração política, embora sua produção cobria [cobrisse] todo um espectro de práticas experimentais” (PÉREZ-BARREIRO, 2018d). “Ele forma parte do grupo de artistas sensibilizados com as violências locais e também globais” (TALA, 2018, n.p.).

Figura 88 – Aníbal López (A1-53167), “*Testimonio (Sicario)*” [Testemunho (Sicário)], 2012



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.

Vídeo. 43'39". Coleção Prometeo Gallery di Ida Pisani, Milão (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018, p. 246).

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

3) Bruno Moreschi (Maringá, PR, Brasil, 1982)

O objetivo de Bruno Moreschi foi “pensar a Bienal de uma maneira não tradicional”, como esclarece no texto descritivo da mostra (MORESCHI, 2018a, n.p.).

Bruno Moreschi desenvolveu um projeto no qual, durante o período da exposição, analisava as imagens da 33ª Bienal utilizando como ferramenta a tecnologia da inteligência artificial. A intenção de Moreschi (2018) foi analisar essa fonte de evidência para deixar um registro que mais tarde pudesse ser consultado para se estudar a 33ª edição. Ele contou com uma equipe de colaboradores: “do pesquisador Gabriel Pereira, do programador Bernardo Fontes, da produtora Nina Bamberg e do *designer* Guilherme Falcão” (MORESCHI, 2018a, n.p.; MORESCHI, 2018b, n.p.).

O artista questionou: “Quatro perguntas me [lhe] interessam [interessavam]: o que é presença, hoje? O que os não especializados têm a dizer? O que reverbera (do prédio para o parque e para a cidade)? E o que fica?” (MORESCHI, 2018a, n.p.).

Foi com o intuito de responder a essas questões que Moreschi (2018b, n.p.) analisou: “faixas do audioguia com comentários de guardas, montadores e funcionários da limpeza; ampliações dos textos da Bienal; filmagens não convencionais da montagem; registros das reações do público etc.” A partir de então, desenvolveu ações que foram disponibilizadas *online* pelo *website* “Outra 33 de São Paulo”⁷⁸, realizadas durante a 33ª Bienal (MORESCHI, 2018b, n.p.).

Apresentamos duas ações desenvolvidas por Moreschi para a mostra. A primeira delas (Figura 89), “Registros Decodificados: construção do espetáculo”, (2018)⁷⁹, foi criada a partir de imagens em vídeo captadas durante a montagem da exposição e esse “material é [foi] utilizado para entender o funcionamento de catalogação de diferentes sistemas de visão computacional” (MORESCHI, 2018c, n.p.); e a segunda (Figura 90), “Textos Ampliados: dicionários” (2018)⁸⁰, aparece [apareceu] como uma lista de palavras em ordem alfabética, contendo “definições inesperadas e, muitas vezes, pertinentes” (MORESCHI, 2018d, n.p.).

⁷⁸ As ações desenvolvidas por Bruno Moreschi durante a 33ª Bienal de São Paulo estão disponíveis em: <https://outra33.bienal.org.br/pt-br/>, <https://brunomoreschi.com/Outra-33-Bienal> e https://estaticos-outra-bienal.s3.amazonaws.com/mce_filebrowser/2018/10/08/RededeDiscurso1.pdf.

⁷⁹ Disponível em: <https://outra33.bienal.org.br/pt-br/acao/construcao-do-espetaculo/>.

⁸⁰ Disponível em: <https://outra33.bienal.org.br/pt-br/acao/textos-ampliados-dicionario/>.

Figura 89 – Outra Bienal de São Paulo. Ação de Bruno Moreschi, "Registros Decodificados: construção do espetáculo", frame de vídeo, 2018



© Fotografia: Ana Cris Lyra.

Website, fotografia, texto, vídeo, áudio. Colaboradores: Gabriel Pereira (pesquisador), Guilherme Falcão (*designer*), Bernardo Fontes (programador), Nina Bamberg (produtora).

Comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

Figura 90 – Outra Bienal de São Paulo. Ação de Bruno Moreschi, "Textos Ampliados: dicionário", 2018

Outra 33 Bienal de São Paulo Ações Sobre Contato Bienal Busca Questões EN

Textos ampliados: dicionário

As ampliações textuais mais recorrentes da ação Textos ampliados são listadas aqui em uma espécie de dicionário, com definições inesperados e, muitas vezes, pertinentes.

Arte
reação ao artesanato

Artista
especialista

Conceito curatorial
modo controlador

Curador
cuidador; controlador; custodiante; guardião; selecionador de pontos de vista

Exposição
burocracia; empreendimento; espetáculo; exibição de valores; introdução

Manifestações culturais
aparências sociais

Mercado de arte
publicidade de mão-de-obra

Disponível em <https://outra33.bienal.org.br/pt-br/acao/textos-ampliados-dicionario/>.

Fonte: Captura de tela do computador, 2021.

Com este modelo de exposição, Moreschi (2018) pretendia que, no futuro, quando pesquisadores fossem investigar a 33ª Bienal, eles pudessem ter contato com um registro “além do discurso oficial”, no qual constasse “outras compreensões possíveis da 33ª Bienal” (MORESCHI, 2018a, n. p). Esse é um exemplo de Arte Contemporânea que fez uso de ferramentas tecnológicas e que criou obras especialmente para esta mostra, que podem demonstrar a narrativa curatorial da mostra em 2018, sob diferentes perspectivas.

4) Denise Milan (São Paulo, SP, Brasil, 1954)

Uma instalação “sobre a lapidação dos cristais rodeada por rochas escuras”, conforme a descrição de Felipe Molitor (2018, n.p.), foi apresentada na exposição individual de Denise Milan na 33ª Bienal de São Paulo (Figura 91). A mostra confirma a forte relação da artista com pedras.

Figura 91– Vista da exposição individual de Denise Milan, “Ilha Brasilis”, 2018, na 33ª Bienal de São Paulo



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Instalação composta por minérios (geodos de ametista, cascalho de quartzo, cacos de basalto, geodos fechados, pontas de cristal de rocha, quartzo com inclusão de rutilo, quartzo hialino com irisações, quartzo catedral, quartzo verde e calcedônia, quartzo esfera formado por erosão eólica, quartzo aerohídrico, quartzo fumê biterminado, ágata Botswana). Dimensões: variáveis. Comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

As pedras com formas que sugeriam vultos de pessoas envolvidas por longas vestes ou mantos pretos misturavam-se com o exterior do prédio, o verde do Parque Ibirapuera, numa cena quase mística. Segundo a autora, “as pessoas não têm muito a compreensão de que a pedra passa pelo nascimento. Ela é quase um embrião. Eu fui olhando as pedras cada vez mais como seres humanos, porque elas tinham formas humanas” (MILAN, 2018, p. 130).

5) Feliciano Centurión (Paraguai, 1962-1996)

Feliciano Centurión foi importante no movimento artístico dos anos 1990, na Argentina (PÉREZ-BARREIRO, 2018e). Em suas obras expostas na 33ª Bienal de São Paulo percebemos “elementos da cultura popular que anteriormente seriam considerados *kitsch* ou inapropriados” (PÉREZ-BARREIRO, 2018e, n.p.). Ele trabalhou gênero e sexualidade (PÉREZ-BARREIRO, 2018e).

Figura 92 – Feliciano Centurión, “Sueña”, 1996



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

O bordado em tecidos (Figura 92) e a pintura de imagens de animais em cobertores (Figura 93) foram técnicas utilizadas por Centurión em seus trabalhos.

Na série de travesseiros bordados (Figura 92), o artista elaborou uma espécie de diário da obra, representando sentimentos de um momento muito difícil de sua vida, quando foi diagnosticado positivo para o vírus HIV.

Figura 93 – Mostra individual de Feliciano Centurión na 33ª Bienal de São Paulo, 2018
Da esquerda para a direita, "*Inmensamente azul*", 1991; "*Sem título*", 1993 e "*Ciervo*", 1994



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

6) Lucia Nogueira (Goiás, GO, Brasil, 1950 – Inglaterra, 1998)

Lucia Nogueira foi uma artista goiana, quase desconhecida no Brasil, que desenvolveu sua carreira em Londres, onde teve participação relevante na década de 1990, até o seu falecimento prematuro em 1998. Em suas obras, na maioria instalações e esculturas, utilizou objetos de uso cotidiano e possíveis conceitos relacionados à experiência de se viver em outra cultura, conforme descreve Pérez-Barreiro:

[...] ela fala da noção de deslocamento e dos questionamentos que resultam de viver em uma cultura diferente, situação em que o cotidiano e o óbvio podem se tornar desconcertantes. Talvez por ser uma consequência desse deslocamento, a língua é uma referência central em seus trabalhos; os títulos em inglês geralmente jogam com duplos sentidos e com as idiossincrasias dos termos gramaticais da língua (PÉREZ-BARREIRO, 2018e, n.p.).

Jacopo Crivelli Visconti, ao comentar a obra de Lucia Nogueira em relação à atenção do público, afirma:

Assim como acontece em um poema, quanto menor o número de elementos que compõem uma instalação ou qualquer outra obra de arte, maior será o grau de atenção que ela demanda do observador para ser entendida, principalmente se, na composição da obra, o artista tiver utilizado elementos que foram retirados do cotidiano e ressignificados a partir da inserção no contexto simbolicamente carregado do cubo branco (VISCONTI, 2018, p. 7).

Ambos os conceitos são claramente perceptíveis na obra "*Ends without End*", 1993 (Figura 94), na qual os objetos foram dispostos sem nenhuma ligação aparente, parecendo desconexos, num fundo totalmente branco, causando sensação de desconforto e de desordem.

A obra nos levou a refletir sobre as dificuldades não só de se falar um idioma diferente, mas também de pensar nos significados distintos entre as diferentes culturas. Leva-se tempo para compreendê-los ou não. Não se trata apenas da língua falada, mas do entendimento de como as coisas acontecem em determinado lugar. Somente as experiências trarão sentido aos "objetos sem conexão", que aparentemente representam peças de um quebra-cabeça.

Figura 94 – Lucia Nogueira, "Ends without End", 1993



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

7) Luiza Crosman (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1987)

O projeto "Trama", desenvolvido para a Bienal, foi definido por Crosman (2018, n.p.) como: "práticas que vêm de diferentes direções, possibilidades especulativas que podem ou não ter continuidade e que, em algum momento, se entrelaçam, e depois seguem suas próprias direções". A artista pensou em práticas envolvendo instituições. Segundo ela, "uma Bienal pode instituir práticas que têm tamanho, mas, não necessariamente, escala; enquanto práticas de espaços menores podem não ter tamanho, mas vir a adquirir escala" (CROSMAN, 2018b, n.p.). Quando Luiza Crosman refere-se à escala, está pensado nos efeitos causados pela exposição mesmo depois de ela terminar.

Crosman pensa a arte como colaborativa: "por várias camadas no mundo da arte, entre artistas, arquitetos, editores, advogados, produtores, etc. [...], uma dissolução da figura ou ideia do/a artista que age sozinho/a, ou que impulsiona, sozinho/a, uma transformação no mundo". Esta forma de pensar da artista justifica o fato de Pedro Moraes, Zazie Edições e Negalê Jones terem sido os colaboradores do projeto "Trama" (CROSMAN, 2018a, p. 151).

Julia Lima (2018) comenta a exposição individual de Luiza Crosman. Segundo ela, foi “um momento curioso na exposição”. Ela descreve uma das obras apresentadas (Figura 95):

[...] A jovem artista instalou um painel solar no teto do prédio da Bienal para alimentar as baterias que mantêm um computador ligado, minerando criptomoedas como Ethereum e Bitcoin. [...] Crosman decidiu usar o valor minerado ao final do período expositivo para realizar algum outro projeto artístico seu que será definido no futuro, e ainda aconselha a administração da Bienal a manter os painéis solares para pagar a conta de luz da Fundação. Utilizar-se do sistema da arte para produzir riqueza não é uma grande inovação, mas é um recurso interessante empregado por uma jovem artista (LIMA, 2018, n.p.).

Percebemos que a obra fugiu dos padrões tradicionais e para compreender a sua complexidade o visitante precisaria dispendir bastante tempo.

Figura 95 – Luiza Crosman, “Tramas”, 2018



© Fotografia: Pedro Ivo Trasferetti. Desenhos e diagramas: Luiza Crosman.

Documentação e montagem: Pedro Moraes.

Intervenção institucional, oficinas com Negalê Jones e instalação composta por unifilas, estantes de metal, peças gráficas, mobiliário de escritório e vídeos; peça sonora (20'); sistema de captação de energia solar *off-grid* conectado à mineradora de criptomoedas (9 placas solares, 4 baterias, inversor e controlador).

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

8) Maria Laet (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1982)

Maria Laet observou e apreciou o silêncio e as coisas que aconteciam sem serem notadas. Na obra exposta na 33ª Bienal apresentou ao espectador a delicadeza dos detalhes do próprio Pavilhão Ciccillo Matarazzo, uma estrutura gigantesca que a impressionou pelo vazio e deste vazio, o que mais lhe chamou a atenção foram as sutilezas do local. Em seus vídeos, intitulados "Abismo das superfícies I" e "Abismo das superfícies II", apresentou a beleza e as sensações dos detalhes que simplesmente não nos damos conta (LAET, 2018b).

Maria Laet⁸¹ assim descreveu o vídeo "Abismo de superfícies I":

No pavilhão, no lugar onde o trabalho foi gravado, existe uma pele do prédio, que é o brise-soleil, e outra muito próxima, que é a palmeira. A relação entre essas duas presenças, da arquitetura e da natureza, faz com que, especificamente ali, a luz do Sol aconteça de uma forma diferente de todo resto do pavilhão. Nesse lugar, momento e ângulo determinados, a luz do Sol atravessa um buraco gerado pela sobreposição dessas peles e ganha vida e forma dentro do pavilhão. Vemos, dentro, um universo que continua no outro, que se deixa permear pelo outro, por outra realidade (LAET, 2018a, p. 168).

Atenção e reflexão foram as sensações despertadas quando assistimos aos vídeos da mostra de Maria Laet (2018). Foi um momento de silêncio profundo, de busca diante dos desenhos criados pelos reflexos do sol sobre o piso de concreto do prédio (Figura 96). A beleza visual desses desenhos, somados aos sons produzidos pela natureza e envolvidos pela estrutura arquitetônica do Pavilhão emocionaram pela simplicidade, tranquilidade, harmonia e, principalmente, por nos despertarem para desfrutar exclusivamente daquele momento. Foi um momento de atenção aos detalhes que deixamos de observar quando estamos tomados pelas distrações do dia a dia.

⁸¹ O *site* da artista está disponível em: <http://marialaet.com/obra/abismo-das-superficies-i-2018/>.

Figura 96 – Maria Laet, “Abismos de superfícies I”, 2018



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
Vídeo. 2'.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

9) Nelson Felix (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1954)

Nelson Felix, no texto descritivo de sua individual para a 33ª Bienal, explica que, para a realização do projeto, visitou dois lugares: “Anchorage, no Alasca, e Ushuaia, na Argentina, ‘o início e o fim’”, enxergando nesses lugares “duas cordilheiras que considero [considera] uma: a soma das Montanhas Rochosas e a dos Andes. Eu [Ele] as vejo [vê] poeticamente como uma coluna vertebral do globo”. Dessa experiência resultou uma “noção de paisagem” na qual se misturam “espaço natural, operações poéticas e espaço construído” (FELIX, 2018, n.p.).

Para o espaço expositivo na Bienal, Nelson Felix (2018) pensou múltiplas questões, “muitas vezes díspares, esquizofrênicas até”, procurando abranger não só o local onde a obra foi instalada, “mas também o próprio espaço global”, fundamentando o seu trabalho em uma base poética, “carregada de percepções, significados, história, sentimentos, desejos, memórias” (FELIX, 2018, n.p.).

Ao observador ficava certo desafio, esforço e tempo para absorver a obra que, instalada num espaço expositivo, apresentava as peças entre longos espaços abertos, que tanto poderiam captar a atenção como dispersá-la.

“Esquizofrenia da forma e do êxtase” (Figura 97) relacionava-se com uma peça que estava fora do espaço expositivo do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. No interior do prédio, visualizávamos vários vasos com cactos e “chapas com ameaçadores pregos” que simulavam, “nas palavras do artista, um ‘coito violento com a arquitetura de Niemeyer da Bienal’” (GONÇALVES FILHO, 2018, n.p.).

Figura 97 – Vista da instalação de Nelson Felix, “Esquizofrenia da forma e do êxtase”, 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.

Instalação composta por aço, ferro fundido, cactos. Dimensões: variáveis. Comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo.

Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

10) Siron Franco (Goiás, GO, Brasil, 1947)

Segundo Carlos Sena Passos (2017, p. 1), Siron Franco é um “artista de obra rica e diversificada, que abarca diferentes categorias como desenho, pintura, objeto, instalação e intervenção em espaços públicos”. Suas obras enfocam “diversos conflitos

da experiência humana e problematizam as difíceis situações que marcam o nosso tempo” (PASSOS, 2017, p. 1).

A obra “Rua 57”, 1987, foi um “momento transformador na produção do artista, e também na história da arte brasileira, em relação a um acontecimento catastrófico do ponto de vista ambiental e social” (PÉREZ-BARREIRO, 2018g, p. 63). Pérez-Barreiro, no texto sobre “Afinidades Afetivas”, explica o acontecimento que marcou a obra de Siron: o desastre radioativo decorrente do vazamento do componente químico Césio, ocorrido a poucas quadras de onde morava o artista:

Em setembro de 1987, um catador de sucata em Goiânia encontrou uma máquina de raio X abandonada em um terreno baldio na rua 57 do Bairro Popular. Quando abriu parte da máquina, encontrou uma cápsula de césio 137, substância altamente radioativa usada para fins terapêuticos e que deveria ter sido descartada profissionalmente, e não jogada no lixo comum. [...] Assim que a causa foi identificada, foi declarado estado de emergência nuclear em Goiânia, o mais grave depois de Chernobyl. A cidade inteira ficou em quarentena. O artista Siron Franco, que cresceu a poucos quarteirões do local do acidente, voltou a Goiânia na época e começou a produzir uma série de desenhos para registrar as imagens chocantes do desastre. [...] Naquela ocasião, Siron Franco era um dos mais bem-sucedidos jovens artistas brasileiros. A série Césio marcou uma mudança dramática em sua linguagem e em seu comprometimento político com as realidades do Brasil contemporâneo e representa uma grande afirmação do potencial da arte para registrar e comentar tragédias humanas e sociais (PÉREZ-BARREIRO, 2018i, n.p.).

Na exposição individual de Siron Franco na 33ª Bienal, ao visualizarmos as obras que representavam a tragédia ocorrida em Goiânia, em 1987, ficávamos impactados pelas 4 (quatro) telas da série “Rua 57”: “Primeira vítima”, 1987; “Segunda vítima”, 1987; “Terceira vítima”, 1987 (Figura 98) e “Quarta vítima”, 1987 (Figura 99).

Figura 98 – Vista da exposição individual de Siron Franco na 33ª Bienal de São Paulo, 2018 (I)
Da esquerda para a direita, Siron Franco, "Primeira vítima"; "Segunda vítima" e "Terceira vítima",
1987



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

Figura 99 – Vista da exposição individual de Siron Franco na 33ª Bienal de São Paulo, 2018 (II)
Da esquerda para a direita, "Quarta vítima" e "Mapa de Goiás", 1987



© Fotografia: Leo Eloy, Estúdio Garagem.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

11) Tamar Guimarães (Viçosa, MG, Brasil, 1967)

Tamar Guimarães cresceu em Belo Horizonte, onde teve acesso a “documentários subjetivos, ao cinema *verité* [verdade], a ensaios e ao cinema experimental e autoral”, cultivando, assim, o gosto por ensaios.

Na 33ª Bienal de São Paulo, para a sua individual, buscou “um texto para um ensaio a ser filmado” (GUIMARÃES, 2018, n.p.). Nessa busca, “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881), de Machado de Assis (1839-1908), tocou-a porque tinha o desejo de “trabalhar com um texto que falasse de um modo de ser e estar no Brasil” (GUIMARÃES, 2018, n.p.). Tamar Guimarães, no texto descritivo de sua exposição, explicou o que a cativou no texto de Machado de Assis foi o:

[...] ceticismo em relação ao progresso e uma leitura crítica afiada sobre a sociedade brasileira. Em 1880, oito anos antes da abolição da escravidão no Brasil, ele teve a clareza de dizer que ‘aqui vai haver a abolição da escravidão, mas a estrutura básica da sociedade não vai mudar’ (GUIMARÃES, 2018, n.p.).

Quanto a esta questão, Marion Strecker (2018) mencionou a fala de Tamar Guimarães: “Embora a mestiçagem esteja em todo lugar, a pigmentocracia também está refletida em todo lugar’, defendeu, ‘inclusive dentro da Bienal’”. Apesar do comentário, Tamar Guimarães explicou que não fez em seu trabalho um ataque à Fundação Bienal, “apenas reflete [refletiu] as estruturas sociais em que nos habituamos a viver no Brasil” (STRECKER, 2018, n.p.).

Para criar o filme a partir da leitura do livro de Machado de Assis (1880), (Figuras 100 e 101) surgiram questões problemáticas sobre o texto, tais como: adaptá-lo ou não para os contextos da atualidade? Acerca do roteiro para o filme, Tamar Guimarães explicou: “A produção do roteiro fez parte de uma conversa com o elenco de atores não profissionais, e pessoas em seu entorno, que durou muitas semanas” (GUIMARÃES, 2018, n.p.). A produção do trabalho foi colaborativa: “Nos ensaios, houve uma tentativa de estabelecer um processo de escuta e de escrita, uma escrita a várias mãos”, afirmou Tamar Guimarães (2018, n.p.).

Figura 100 – Tamar Guimarães, Cena do filme “O ensaio”, 2018 (I)



© Fotografia: Pedro Ivo Trasferetti.
 Vídeo. 54'. Apoio: Danish Arts Foundation. Comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo.
 Obra coproduzida em parceria com o Sesc-SP.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

Figura 101 – Tamar Guimarães, Cena do filme “O ensaio”, 2018 (II)



© Fotografia: Pedro Ivo Trasferetti. Vídeo. 54'. Apoio: Danish Arts Foundation. Comissionado por Fundação Bienal de São Paulo.
 Obra coproduzida em parceria com o Sesc-SP.
 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2018i, n.p.

12) Vânia Mignone (Campinas, SP, Brasil, 1967)

O trabalho de Vânia Mignone foi inspirado na música popular brasileira (Figuras 102 e 103). A artista revelou que “achava a música que eu [ela] ouvia tão linda que precisava fazer algo, dentro dos meus [seus] recursos, que fosse tão bom quanto. E isso envolve [envolveu] também algo que a música tem: diferente do desenho e da pintura, ela entra por todos os lados. Você sente” (MIGNONE, 2018, n.p.).

Segundo Mignone, a série de pinturas produzidas para sua exposição individual na 33ª Bienal de São Paulo retratou emoções e narrativas do dia a dia. Ela reconheceu que eram peças individuais, mas que apresentavam certa sequência (MIGNONE, 2018). Ela utilizou técnicas como desenho, pintura e colagem, sobre madeira, MDF ou papel.

Figura 102 – Vânia Mignone, “Sem Título”, 2017



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.
Técnica: acrílica sobre madeira.
Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Figura 103 – Vânia Mignone, "Sem Título", 2018



© Fotografia: Rosane M. D. Bussmann, 2018.
 Técnica: acrílica e colagem sobre papel. Dimensões:
 Fonte: Rosane M. D. Bussmann, acervo pessoal, 2018.

Considerando as mostras coletivas e as individuais da 33ª Bienal, verificamos a tentativa de aplicação prática do conceito "Afinidades Afetivas", priorizando a "curadoria compartilhada"⁸². "O lugar de fala" foi dividido com outros atores e com o curador-geral da mostra (RUOSO et al., 2019, p. 244). Essa foi a maneira de repensar o papel de poder do curador. A metodologia adotada por Gabriel Pérez-Barreiro para a exposição, segundo Ruoso et al. (2019), foi nomeada por eles como 'curadoria híbrida', sendo que, no caso, o papel dele foi o de curador-facilitador. De acordo com Ruoso et al. (2019), essa metodologia curatorial provocou modificações no papel do artista:

[...] o fato de o artista estar integrado à narrativa curatorial através da sua obra impede ao artista o exercício do distanciamento ou da pretensa neutralidade [...] – o artista, ao integrar a sua obra, deixa-se afetar e se envolver no processo. Nesse sentido, a proposta curatorial sempre terá relação direta e declarada com o próprio processo criativo do artista, que então faz a curadoria sem deixar de ser artista. Portanto, Pérez-Barreiro propõe uma mudança do papel do artista na instituição cultural (RUOSO et al., 2019, p. 246).

⁸² Utilizamos a expressão curadoria compartilhada para definir uma metodologia participativa de curadoria de exposição. Esta metodologia diferencia-se da perspectiva colaborativa, por exemplo. (RUOSO et al., 2019, p. 245 [nota de rodapé]).

Por outro lado, o modelo curatorial polifônico escolhido por Pérez-Barreiro para a 33ª Bienal de São Paulo também recebeu críticas. Silas Martí (2018) recriminou a curadoria dessa edição da Bienal por não ter privilegiado um diálogo entre as obras e as exposições. Maria Hirszman (2018) afirmou que essa edição apresentou uma exposição sem coesão interna. Gonçalves Filho (2018) afirmou que “o caráter insular da mostra” contradisse as “polaridades de Goethe” (GONÇALVES FILHO, 2018, n.p.). Alguns outros desaprovaram o modelo curatorial dessa edição da bienal pela carência de uma postura política e ideológica em sua narrativa (WERNECK, 2018, n.p.).

Antonio Gonçalves Filho (2018) reforçou que um dos artistas-curadores não pareceu ter relacionado “Afinidades Afetivas” de Pérez-Barreiro com a sua exposição. Segundo ele, “Waltercio Caldas jamais se ajustou ao modelo afetivo, sendo suas escolhas ditadas pela razão. Deixou claro que não escolhia nomes, mas objetos que têm [tinham] a ver com sua obra” (GONÇALVES FILHO, 2018, n.p.).

3.3.4.2 Análises da 33ª Bienal de São Paulo

Como ferramenta adicional de análise, apresentamos, nesta sessão, as narrativas curatoriais das entrevistas realizadas, que contribuíram com elementos significativos, assim como a nossa interpretação das mesmas, em especial a realizada com Gabriel Pérez-Barreiro, curador geral da 33ª Bienal de São Paulo.

Como mencionamos anteriormente, organizamos a análise dos casos por questões-chave (ou categorias), as quais nortearam o roteiro de perguntas semiestruturadas elaborado para a realização das entrevistas, a partir da “Matriz de Amarração” de Mazzon (1981). Essa estrutura facilitou no momento da convergência dos dados coletados durante o estudo. Apesar de termos procurado responder a todas as questões-chave predeterminadas, nem sempre isso foi possível e, então, quando não o fora, simplesmente não incluímos a respectiva questão.

Inicialmente, pensamos em estruturar as 4 (quatro) Bienais analisadas no presente estudo exatamente da mesma forma, como mencionamos anteriormente, divididas em 3 (três) seções: (1) Processo curatorial; (2) Análises; e (3) Exemplos de artistas e algumas de suas obras. No entanto, ao investigarmos a 33ª Bienal de São Paulo, percebemos que sua estrutura curatorial diferenciava-se das demais, uma vez

que Gabriel Pérez-Barreiro, optou por uma curadoria compartilhada. De acordo com Ruoso et al. (2019, p. 244), “a 33ª Bienal de São Paulo foi a primeira Bienal de Artes a fazer uso do termo artista-curador”, e estes artistas-curadores tiveram a liberdade de desenvolverem independentemente suas proposições para suas mostras coletivas, o que significou para a exposição uma fragmentação nas narrativas curatoriais apresentadas e, para o nosso estudo, resultou em uma diferenciação na organização das seções apresentadas. A diferença entre as demais edições anteriormente apresentadas está na análise individual de todas as mostras que fizeram parte de “Afinidades Afetivas”: as 7 (sete) exposições coletivas e as 12 (doze) exposições individuais, já que cada uma delas teve uma narrativa curatorial independente.

Além disso, no momento em que ocorreu a 33ª Bienal de São Paulo (2018) já estávamos organizando o nosso estudo, e, assim, tivemos a oportunidade de, como pesquisadora, visitar, observar, participar e documentar por meio de registros fotográficos e anotações a vivência extraída da nossa experiência.

Como consequência, a apresentação, a investigação e a análise da 33ª Bienal foram diferenciadas das demais, devido à necessidade de avaliarmos as evidências particulares das narrativas curatoriais de cada exposição apresentada em “Afinidades Afetivas”. Diante disso, para não sermos redundantes, a seção intitulada “Exemplos de artistas e algumas de suas obras” presente na análise das outras bienais não consta na análise desta bienal em particular.

i) Pertencimento (identidade cultural)

Estamos em um momento em que, pelo menos nas grandes metrópoles do mundo, os discursos de identidades locais fundem-se com os discursos globais. As narrativas de cada artista, por meio de suas obras expostas, refletem as somatórias das experiências e não há como separá-las, mas é passível de se admitir as influências de todas essas experiências (Entrevistado GPB, 2019).

ii) ‘Minorias’ no contexto da Arte Contemporânea global

Ao utilizarmos o termo 'minorias' existe o perigo de generalização e de simplificação, portanto, é preciso identificar as minorias. "Uma maioria e às vezes as minorias não se sentem minorias porque, no seu contexto, são majorias" (Entrevistado GPB, 2018).

Ao refletir sobre as colocações do entrevistado GPB, nosso primeiro entrevistado, reavaliamos o conceito de 'minorias' e o nosso entendimento a respeito. Anteriormente às entrevistas, estudamos as narrativas da Arte Contemporânea global a partir de Belting (1987, 2003, 2012) e as "minorias" foram um dos tópicos. Após a entrevista realizada com o curador-geral da 33ª Bienal, Entrevistado GPB, passamos a entender que "minorias", muitas vezes, podem ser majorias, dependendo do contexto da sociedade em questão (Entrevistado GPB, 2018). Por essa razão, foi necessária muita cautela ao investigarmos essa questão.

iii) Tecnologias comunicacionais atuais no contexto da Arte Contemporânea Global

Precisamos refletir e estar alerta em como utilizar as ferramentas tecnológicas disponibilizadas na atualidade. A arte é um instrumento que nos possibilita refletir sobre como e em que focamos a nossa atenção, o nosso tempo, os nossos momentos, as nossas experiências de vida e as nossas relações afetivas (Entrevistado GPB, 2018).

As grandes empresas de tecnologias comunicacionais da atualidade não fabricam o produto que comercializam. As pessoas cadastradas voluntariamente nas redes compartilham gratuitamente os seus dados pessoais e as suas experiências de vida, oferecendo um produto valioso: os seus olhares. Daí o alerta do Entrevistado GPB (2018) quanto ao tempo desperdiçado nessas poderosas ferramentas denominadas 'mídias sociais'.

iv) Similaridades nos formatos bienais

O Entrevistado GPB (2018) confirmou os dados encontrados em nossa pesquisa teórica sobre a proliferação das exposições do tipo bienais pelo mundo afora, sobretudo entre as décadas de 1990 e 2000.

Apesar de existir uma grande quantidade de bienais, muitas são superficiais. As bienais brasileiras como a Bienal de São Paulo e a Bienal do Mercosul diferenciam-se por possuírem um projeto educativo e por estarem comprometidas com a questão da educação. Elas trabalham uma problemática real e atingem um objetivo maior, que é oferecer a troca de conhecimento entre visitantes e obras, entre artistas e visitantes, entre organizadores e visitantes, entre curadores e visitantes, entre mediadores e educadores e entre estes e visitantes. A Bienal de Veneza (Itália, 1895) e a documenta de Kassel (Alemanha, 1955), dentre outras, parecem eventos elaborados para um meio profissional da arte e não para um público em geral (Entrevistado GPB, 2018).

Outros diferenciais da Bienal de São Paulo são: o elevado número de visitantes que chega a atingir 900.000 (novecentos mil) e a política curatorial de construção, que tem uma mensagem. Além disso, é uma das poucas bienais que acontecem em uma cidade que não só “já tem uma infraestrutura cultural magnífica” (Entrevistado GPB, 2018), com muitas instituições culturais de qualidade, disponíveis não apenas durante os três meses da Bienal, quando o público da cidade e os visitantes de outras localidades têm oportunidade de ter contato com a Arte Contemporânea, como também é uma das cidades que priorizam recursos para um evento tipo bienal, temporário, ou para uma instituição cultural permanente e educativa.

Quando se pensa na multiplicação das bienais, o verdadeiro argumento vai depender do contexto de cada localidade. Em São Paulo, a Bienal, que é uma exposição temporária, enriquece muito o ambiente cultural da cidade, que já conta com um leque de instituições e eventos culturais de arte permanentes.

O modelo curatorial das bienais pode parecer superficial, visto que há uma supervalorização de temáticas sem muita “autorreflexão”. Muitas parecem eventos feitos para outros curadores e não para o público em geral (Entrevistado GPB, 2018). No modelo curatorial proposto para a 33ª Bienal de São Paulo, Pérez-Barreiro questionou a centralização do curador e a atividade do artista, do público e do próprio curador, além da predominância do tema nas curadorias.

No caso da 33ª Bienal, primeiramente foi escolhido o curador para depois ser desenvolvido o projeto curatorial. Há sistemas que fazem o oposto, primeiramente recebem os projetos e a partir deles escolhem o curador. Pelo fato de o modelo curatorial dessa edição ter questionado a centralização do curador, foi criada uma

equipe composta por 7 (sete) artistas-curadores, aos quais Pérez-Barreiro propôs que trouxessem algo que lhes interessassem.

- v) Organização da 33ª Bienal de São Paulo – mensagens/temáticas/discursos/metáforas curatoriais

O título “Afinidades Afetivas” não teve a intenção de dar uma direção temática à exposição, mas tentou criar “vínculos, afinidades artísticas e culturais entre os artistas envolvidos”, já que a exposição foi fragmentada (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018k, n.p.).

O fato de essa edição ter sido compartilhada demonstra a mudança no sistema operacional, tratando-se, portanto, de uma curadoria híbrida, na qual o papel do curador-geral foi o de curador-facilitador, articulado com “todos os artistas-curadores convidados” (RUOSO et al., 2019, p. 244).

O conceito de “Afinidades Afetivas” foi aplicado na 33ª edição da Bienal das seguintes maneiras:

- Por meio de projetos criados pelos artistas-curadores, a partir de suas experiências e narrativas;
- Pela diversificação e fragmentação na “construção de diferentes propostas” sem se prender a uma só temática;
- Pela recusa em reconhecer o nome “Afinidades Afetivas” como um tema, ainda que tenha sido inspiração para conceber as relações entre artistas, obras e público;
- Por focar na experiência e não em um tipo de arte (STRECKER, 2017).

Diferentemente das outras edições das Bienais analisadas, para compreendermos as narrativas curatoriais da 33ª Bienal precisamos analisar as exposições coletivas e as individuais da mostra, uma vez que as curatorias foram compartilhadas e as temáticas das exposições foram diferentes umas das outras.

No Quadro 10, a seguir, apresentamos a relação das exposições coletivas presentes na 33ª Bienal de São Paulo, com seus títulos, respectivos artistas-curadores e um resumo de suas principais características constatadas.

Quadro 10 – Exposições Coletivas da 33ª Bienal de São Paulo

ARTISTA-CURADOR	TÍTULO DA EXPOSIÇÃO	RESUMO DAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
Alejandro Cesarco	"Aos Nossos Pais"	Reconhece a presença do passado no presente e como o passado pode ser reescrito pela linguagem e interpretação de artistas de diferentes gerações, por meio de repetições (CESARCO, 2018a; 2018b).
Antonio Ballester Moreno	"Sentido/comum"	"Arte como a própria vida" conecta relações entre a biologia e a cultura. Apresenta dualidades entre a alta cultura e a cultura popular, o estético e o prático, o eu e o mundo.
Claudia Fontes	"O Pássaro Lento"	Encontro de diálogos entre diferentes experiências, "estratégia curatorial contrária ao que se costuma fazer: em vez de um ponto de chegada, gera um ponto de partida em comum [...]" (FONTES, 2018a, p. 119).
Mamma Andersson	"Stargazer II"	Interesse por "artistas solitários, [...] com voz em uma expressão única e própria". Os artistas foram selecionados pela conexão e importância entre si e para a artista e em diferentes momentos de sua vida. Não houve preocupação com a igualdade de gênero (ANDERSSON, 2018a, p. 157-158).
Sofia Borges	"A Infinita História das Coisas ou o fim da Tragédia do um"	Explorou a tragédia como a incapacidade da linguagem em exprimir a realidade. Investigou a mitologia do ovo e a mitologia guarani. Trata-se de uma mostra "não apenas como um espaço expositivo, mas como uma prática" (BORGES, 2018b, p. 186-188).
Waltercio Caldas	"Os Aparecimentos"	Deixou de lado questões discursivas e enfatizou "obras específicas", escolhidas não pelos artistas, mas pela linguagem de cada uma delas, sem preocupação cronológica. Privilegiou a "qualidade estética" das obras (CALDAS, 2018d, p. 210-212).
Wura-Natasha Ogunji	"Sempre, nunca"	Representou "o espaço e o lugar em relação ao corpo" pelas obras de artistas mulheres e descendentes de "sul-africanos, nigerianos, porto-riquenhos, libaneses, marfinenses, senegaleses, franceses, norte-americanos e ciganos" (WERNECK, 2018, n.p.). Apresenta obras de "mulheres que trazem na bagagem uma cultura fora do eixo hegemônico do sistema da arte" (OGUNJI, 2018).

Fonte: Elaborado pela autora.

No Quadro 11, a seguir, apresentamos a relação das exposições individuais presentes na 33ª Bienal de São Paulo e um resumo de suas principais características constatadas.

Quadro 11 – Exposições Individuais da 33ª Bienal de São Paulo

ARTISTAS	RESUMO DAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
Alejandro Corujeira	Priorizou a experiência do visitante no silêncio da trajetória pela obra.
Aníbal López	Artista póstumo. Sua obra envolveu “problemáticas do entorno [...] violências locais e também globais. Potencial catalisador para os artistas contemporâneos de corte mais político” (TALA, 2018).
Bruno Moreschi	Analisou imagens da 33ª Bienal utilizando como ferramenta a tecnologia de inteligência artificial, durante o período da exposição. O artista procurou respostas sobre “o que é presença, hoje? O que os não especializados têm a dizer? O que reverbera (do prédio para o parque e para a cidade)? E o que fica?” (MORESCHI, 2018a, n.p.).
Denise Milan	Instalação “lapidação dos cristais” (MOLITOR, 2018). As formas das pedras sugeriam vultos envoltos por longas vestes ou mantos pretos; cena quase mística que se misturava com o exterior do prédio, o verde do Parque Ibirapuera.
Feliciano Centurión	Artista póstumo. Trabalhou gênero e sexualidade em suas obras. “Elementos da cultura popular que, anteriormente, seriam considerados <i>kitsch</i> ou inapropriados” (PÉREZ-BARREIRO, 2018e, n.p.).
Lucia Nogueira	Artista póstuma. Objetos dispostos parecendo desconexos, causando certa sensação de desconforto. Somente a experiência individual de cada visitante poderia dar sentido a eles como peças de um quebra-cabeça.
Luiza Crosman	Promoveu práticas de diferentes direções, que se entrelaçavam para depois seguirem suas direções. Trata-se de uma arte colaborativa, pensando na dissolução da ideia da artista, transformando o mundo individualmente (CROSMAN, 2018).
Maria Laet	Apresentou um paralelo entre o silêncio das coisas e a fala do mundo.
Nelson Felix	Pensou em questões que abrangiam não só o local onde a obra estava instalada, “mas também o próprio espaço global”, “carregado de percepções, significados, história, sentimentos, desejos, memórias” (FELIX, 2018, n.p.).
Siron Franco	Apresentou uma seleção icônica da série “Rua 57”, 1987, momento transformador na produção do artista e na história da arte brasileira. Retratou o caso da radiação do Césio, que ocorreu a poucas quadras de onde morava.
Tamar Guimarães	Buscou “um texto para um ensaio a ser filmado”, “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881) de Machado de Assis, pelo “ceticismo em relação ao progresso e a crítica sobre a sociedade brasileira” (GUIMARÃES, 2018, n.p.).
Vânia Mignone	Inspirada na música popular brasileira, a série de pinturas produzidas para sua individual retratou emoções e narrativas do dia a dia. As peças eram individuais, mas apresentavam certa sequência (MIGNONE, 2018).

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Algumas das críticas referentes à curadoria da 33ª Bienal, manifestadas durante a exposição, destacaram que a mostra:

- Não privilegiou um diálogo entre as obras e as exposições (MARTÍ, 2018);

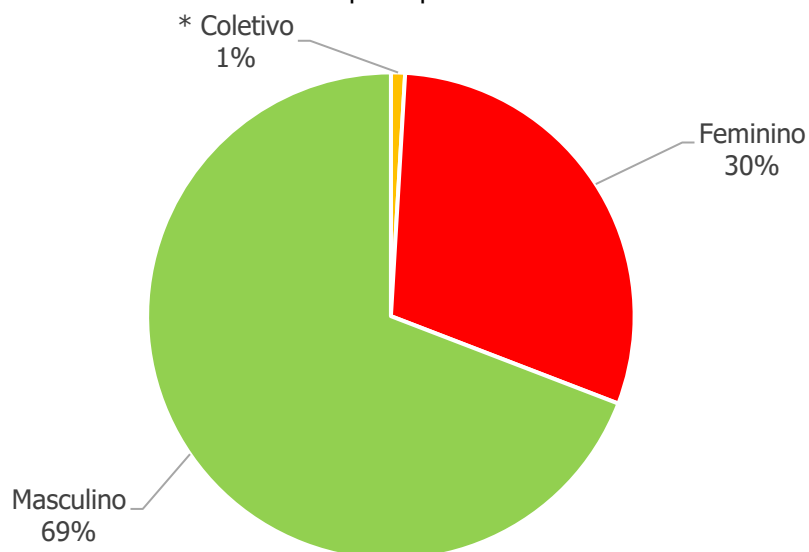
- Não houve coesão interna (HIRSZMAN, 2018);
- A expografia era composta por pequenas ilhas dentro do arquipélago, o Pavilhão da Bienal, contradizendo o desejo de se construir uma mostra que replicasse as polaridades de Goethe;
- O artista-curador Waltercio Caldas “jamais se ajustou ao modelo afetivo, [...] suas escolhas foram ditadas pela razão. [...] não escolhia nomes, mas objetos que têm [tinham] a ver com sua obra” (GONÇALVES FILHO, 2018).

vi) ‘Minorias’ na 30ª Bienal de São Paulo

Ao considerarmos o gênero dos artistas-curadores das exposições coletivas da 33ª Bienal, percebemos que a maioria era feminina: 4 (quatro) mulheres e 3 (três) homens e nas exposições individuais estava equilibrado: 50% mulheres e 50% homens.

Apesar de o curador-geral Pérez-Barreiro (2018) ter buscado o equilíbrio tanto em relação à seleção dos artistas-curadores quanto dos artistas participantes das mostras individuais, percebemos que, na prática, o gênero dos artistas participantes da 33ª Bienal foi na maioria masculino (69%), em comparação com o feminino (30%); e 1% classificado como coletivos, por não termos tido dados detalhados, apesar de a exposição coletiva de Wura-Natasha Ogunji ter privilegiado a narrativa das mulheres (Figura 104). Esse resultado surpreendeu-nos.

Figura 104 – Gênero dos artistas participantes da 33ª Bienal de São Paulo

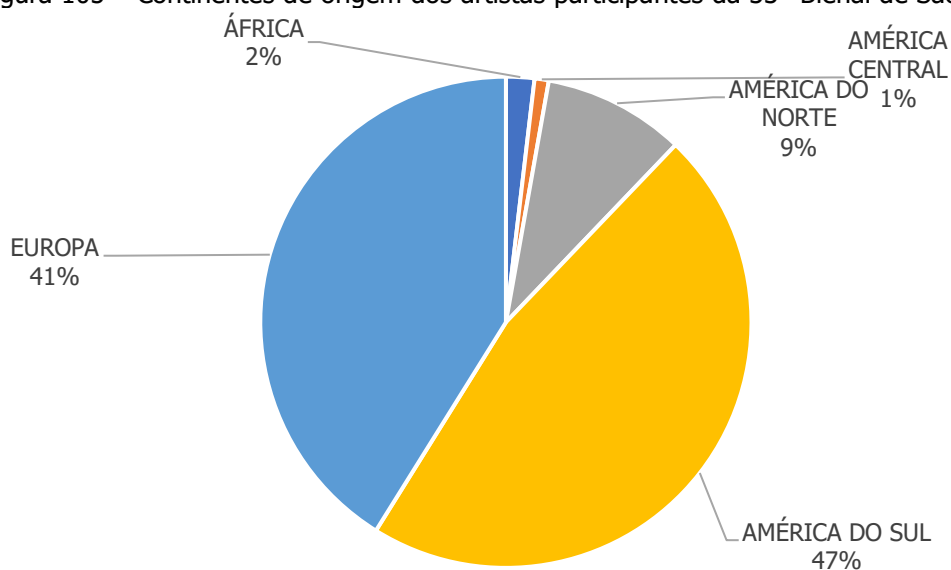


(*) Os trabalhos em grupo, que não obtivemos dados detalhados por terem números maiores de participantes, foram identificados como coletivos.

Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Quando analisamos os continentes de origem dos artistas participantes da 33ª Bienal de São Paulo (Figura 105), constatamos que 50% deles eram provenientes de regiões dos continentes europeu (41%) e norte-americano (9%) e 50% dos continentes sul-americano (47%), centro-americano (1%) e africano (2%). Pudemos inferir que o equilíbrio na representação geográfica foi intencional.

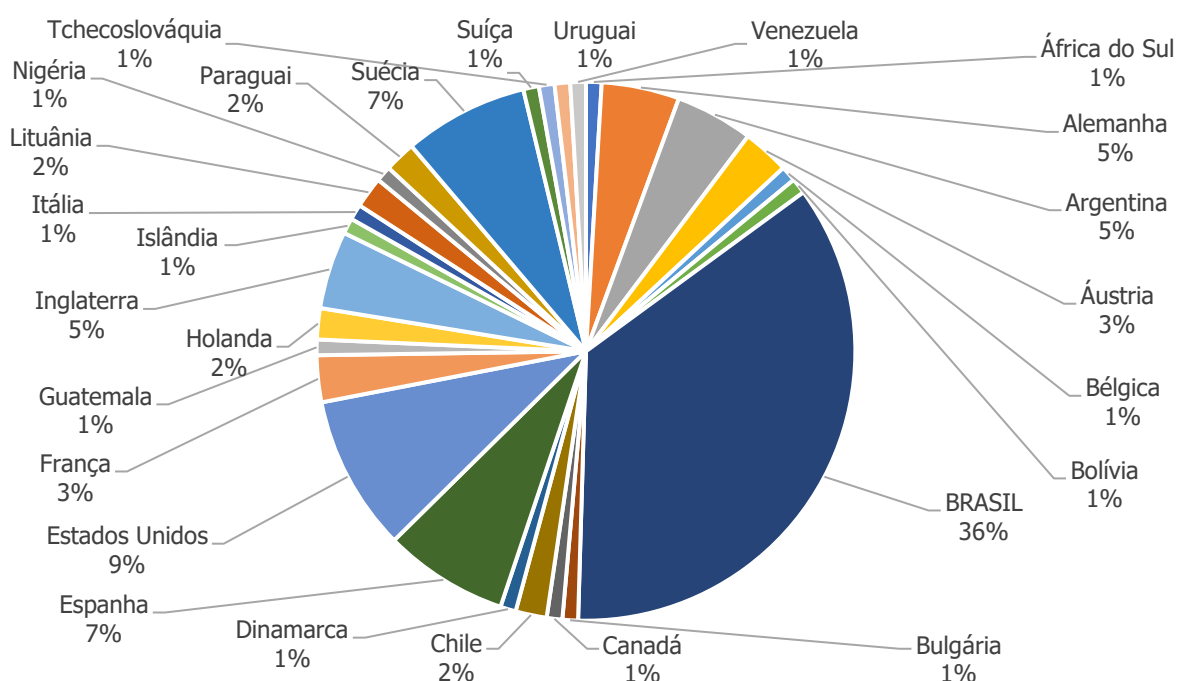
Figura 105 – Continentes de origem dos artistas participantes da 33ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Ao verificarmos a nacionalidade dos artistas participantes da 33ª Bienal constatamos que eram: 36% brasileiros, 9% norte-americanos, 7% espanhóis, 7% suecos, 5% alemães, 5% argentinos, 5% ingleses, 3% austríacos, 3% franceses, 2% chilenos, 2% holandeses, 2% lituanos, 2% paraguaios, 1% sul-africanos, 1% belgas, 1% bolivianos, 1% búlgaros, 1% canadenses, 1% dinamarqueses, 1% guatemaltecos, 1% islandeses, 1% italianos, 1% nigerianos, 1% tchecos, 1% suíços, 1% uruguaios e 1% venezuelanos (Figura 106). Portanto, houve participação de artistas de diferentes etnias na exposição.

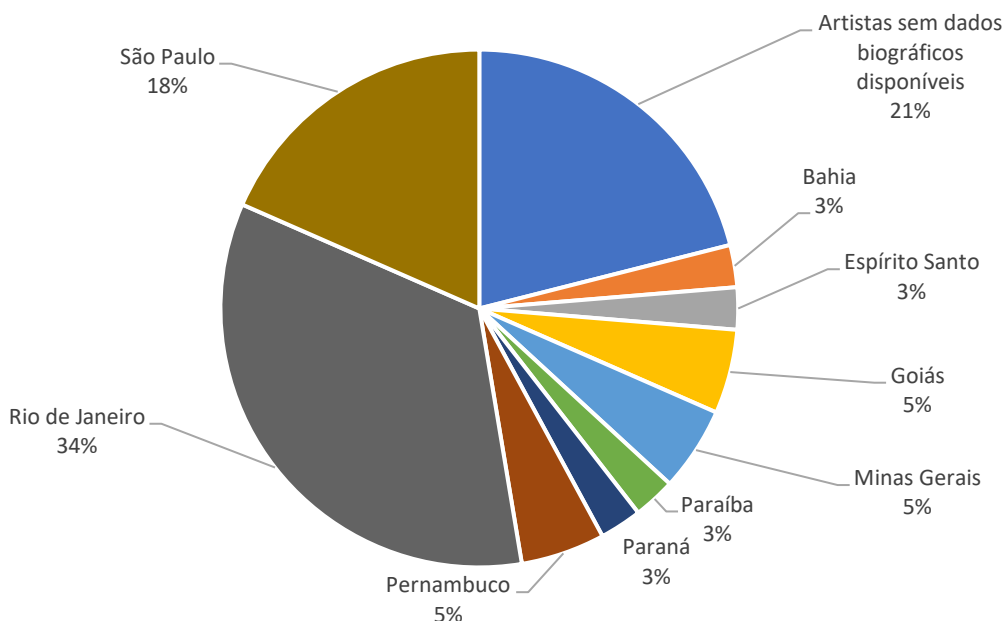
Figura 106 – Países de origem dos artistas participantes da 33ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Quando averiguamos a origem dos artistas brasileiros participantes da 33ª Bienal (2018) em relação às regiões e aos Estados (Figura 107), descobrimos que 63% eram provenientes da região Sudeste, 5% da região Centro-oeste, 11% da região Nordeste e 3% da região Sul. Não houve participação de artistas provenientes da região Norte do Brasil.

Figura 107 – Estados de origem dos artistas brasileiros participantes da 33ª Bienal de São Paulo



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

vii) Tecnologias comunicacionais atuais na 30ª Bienal de São Paulo

A proposta curatorial da 33ª Bienal pretendeu, a partir da arte, apresentar uma alternativa para o público visitante: concentrar a sua atenção na exposição. Enquanto o olhar do público na *Internet*, ou nas redes sociais, é um produto explorado, podendo até se tornar uma “arma”, a visita à exposição da 33ª Bienal tornou-se “uma ferramenta de autoconhecimento”, de “desaceleração” e de “diversidade” (Entrevistado GPB, 2018).

Quando se pensa no lugar que a tecnologia ocupa na atualidade, percebemos que as pessoas estão sofrendo consequências. Ao invés de denunciar ou de ilustrar essa questão, a mostra ofereceu uma alternativa, uma experiência, um convite à atenção. “O que você pensa aqui, o que você sente aqui fica com você, ninguém vai te perguntar o que você está fazendo [...] é de graça” (Entrevistado GPB, 2018). O momento da visita era focando na atenção como autoconhecimento, uma relação entre os visitantes e as obras.

Para demonstrar a diversidade de olhares, Pérez-Barreiro optou por uma curadoria compartilhada, apresentando exposições coletivas com diferentes narrativas curatoriais, além de organizar também, exposições individuais. Cada mostra

demandava muita atenção para ser compreendida, uma vez que as narrativas curatoriais eram diversificadas. Quando o visitante encontrava sentido nas narrativas de uma das mostras, precisava construir o seu entendimento sobre a relação dela com as demais obras da exposição, visto que, para a Bienal “Afinidades Afetivas”, a proposta foi instigar o público a buscar e a construir afinidades afetivas individuais, próprias de cada espectador. Portanto, a proposta de Pérez-Barreiro foi um convite à atenção (2018) (ANEXO G).

Apesar da análise crítica de Gabriel Pérez-Barreiro a respeito das redes sociais, ele admitiu que a Bienal está presente nas mesmas e que tem um público muito maior na página *web* do que o número físico de visitantes durante o evento. Em relação aos recursos tecnológicos na 33ª edição da Bienal, foi utilizado o aplicativo *Spotify* como ferramenta para disponibilizar e compartilhar com o público visitante, algumas *playlists* [listas de músicas] selecionadas por alguns dos artistas participantes da exposição. Enquanto o visitante observava as obras, tinha a possibilidade de acessar essas músicas.

viii) A Bienal de São Paulo no contexto da Arte Contemporânea Global

Muitas instituições culturais ou são muito estáticas, muito burocratizados e difíceis para fazer qualquer coisa acontecer, não permitindo fazer absolutamente nada experimental, como a maioria dos museus, ou, então, são “super experimentais e precárias” (Entrevistado GPB, 2018), não se sustentando, apesar de serem criativas e fazerem acontecer muitas coisas. A Bienal oferece um misto de estabilidade e de experimentação, algo difícil de encontrar no sistema de Arte Contemporânea; é sustentável, bem-organizada e a cada dois anos, “está completamente aberta a ser reescrita” (Entrevistado GPB, 2018).

A Bienal tem feito um trabalho próprio, que se renova a cada edição, sem repetir o que está sendo feito em outros lugares. Nenhuma outra instituição tem o público do Parque Ibirapuera, que atende pessoas que estão passando por ali e podem entrar gratuitamente, sem ficar em fila, sem passar por detector de metal ou sequer catraca. As pessoas podem apreciar a vista do parque; podem tomar um café ou ir ao toalete sem ter a obrigação de ver a exposição; podem entrar e sair sem serem questionadas.

Isto tudo sem contar que a Bienal possibilita levar a Arte Contemporânea para um público espontâneo que foi sendo construído e conquistado durante anos, como estudantes ou meros transeuntes do parque, que mantêm a exposição sempre lotada (Entrevistado GPB, 2018).

3.4 DESCOBERTAS DO ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS

Nas sessões anteriores, analisamos individualmente as narrativas curatoriais das Bienais de São Paulo no período de 2012 a 2018. A seguir, por meio de uma síntese comparativa (cruzada) dos casos (YIN, 2014) e da triangulação dos dados, apresentamos as principais descobertas do estudo.

Analisando as edições das Bienais de São Paulo em questão (Quadro 12), percebemos que a 30ª Bienal teve o maior número de artistas participantes e de obras apresentadas. Foram 111 (cento e onze) artistas e 3.796 (três mil, setecentos e noventa e seis) obras. O elevado número de trabalhos de cada artista participante foi uma tentativa da equipe curatorial de proporcionar aos visitantes o contexto de cada um deles. Houve certo contraste entre a 30ª e a 32ª Bienal quanto à ênfase nas obras comissionadas⁸³, ou seja, nas obras que foram produzidas especialmente para o evento. Percebemos que na 30ª Bienal foram 62 obras comissionadas, ou seja, 1,6% do total de obras apresentadas, enquanto na 32ª Bienal foram aproximadamente 311 obras, ou seja, 75% do total. Portanto, a 30ª Bienal priorizou as obras finalizadas dos artistas, enquanto a 32ª Bienal, as comissionadas, apesar de terem tido a preocupação de selecionar artistas que tivessem desenvolvido uma temática que dialogasse com o discurso curatorial proposto para o título da 32ª Bienal, "Incerteza Viva".

⁸³ Obras comissionadas são obras produzidas especificamente para o evento.

Quadro 12 – Dados das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018

EDIÇÃO E ANO DA BIENAL DE SÃO PAULO	TÍTULO	METÁFORA/ CONCEITO	Nº DE ARTISTAS	Nº DE OBRAS/ PROJETOS	Nº DE OBRAS INÉDITAS/ COMISSIONADAS	Nº DE PAÍSES PARTICIPANTES	Nº DE VISITANTES
30ª (2012)	"A iminência das Poéticas"	Constelação	111	3.796	62 obras – equivalentes a 1,63% do total	31	516.953
31ª (2014)	"Como (...) coisas que não existem"	Projeto (trabalhos coletivos)	69	81	48 projetos – equivalentes a 59,3% do total	34	472.000 em 80 dias de exposição
32ª (2016)	"Incerteza Viva"		81	415	311 obras – equivalentes a 75,0% do total	33	898.000 em 83 dias de exposição
33ª (2018)	"Afinidades Afetivas"	Atenção	105	740	[Dado não encontrado]	28	736.000 em 80 dias de exposição

Fonte: Elaborado pela autora, com base nos dados apresentados pela Fundação Bial de São Paulo, 2012c; 2014c; 2016c; 2018c.

3.4.1 Sobre as Curadorias

Ao longo do estudo, pudemos constatar que a Bienal de São Paulo, a cada nova edição, vem procurando, cada vez mais, inovar e evoluir. Nas três últimas edições (31ª, 32ª e 33ª), verificamos que, desde a concepção dos projetos curatoriais, houve a intenção e o esforço de contemplar e ampliar as diferentes narrativas da Arte Contemporânea global.

Em cada uma das edições das bienais analisadas, constatamos que se buscaram trajetórias, focos e contextos diferentes. Porém, apesar das diferenças, também houve algumas semelhanças. Algumas das temáticas apresentaram discursos, mensagens, perguntas e reflexões em torno da realidade em que vivemos atualmente.

A 30ª Bienal de São Paulo concentrou-se nas narrativas poéticas artísticas e estabeleceu relações (semelhanças e diferenças) entre as obras. O projeto curatorial não teve intenção de fazer uma exposição voltada para a representação das "minorias", ou melhor, das majorias. Mesmo assim, trouxe uma representatividade expressiva de artistas latino-americanos (35%), além de ter priorizado artistas que ainda não tinham participado de nenhuma outra edição da Bienal de São Paulo, embora tenha havido algumas exceções, como Waldemar Cordeiro, que já tinha

participado da 1ª Bienal e outros. A baixa representatividade feminina entre os artistas participantes da mostra chamou-nos a atenção.

No caso da 30ª Bienal, primeiramente, foi criada a mensagem curatorial para depois serem estabelecidos os critérios para a seleção de artistas e de obras de cada exposição. A equipe curatorial buscou conhecer pessoalmente cada artista participante e suas obras. Nos casos dos artistas póstumos, um dos critérios para a seleção foi conhecer suas produções para compreender os contextos de suas poéticas. A seleção dos artistas e de suas obras priorizou a qualidade estética e a ressonância entre elas. Nesta edição, a maioria das obras expostas era não comissionada e houve uma quantidade maior de obras por artista.

Nossa principal percepção acerca da 30ª edição foi o foco nas ressignificações das obras de arte. Pérez-Oramas possibilitou-nos o entendimento sobre identidade cultural, a partir de uma perspectiva não essencialista, focada nas diferenças e semelhanças, sem pretender uma autenticidade única, como seria a perspectiva essencialista (WOODWARD, 2014). Entendemos que as identidades culturais ultrapassam territórios, não é possível termos apenas uma identidade local, ou nacional. Nossas heranças culturais são tecidas ao longo da nossa existência pelos conhecimentos e experiências adquiridos.

Consideramos que as bienais e as exposições de arte em geral, com visibilidade global, que possuem caráter experimental, favorecem a inclusão de diferentes geografias, contextos, gêneros, etnias e religiões. Para que essas narrativas da Arte Contemporânea global sejam contempladas, elas devem estar abertas a repensar o modo como fazer uso desse lugar de poder: na seleção dos curadores das exposições; no discurso que o(s) curador(es) apresenta(m); e na seleção dos artistas e das obras que serão apreciadas e interpretadas pelo público visitante.

A 31ª Bienal de São Paulo, diferentemente da 30ª Bienal, destacou-se pelo empenho da equipe curatorial em desenvolver uma exposição que proporcionasse ao público aquilo que se vê nas ruas. A exposição apresentou uma cartografia composta por diferentes narrativas, contemplando mais vozes de artistas brasileiros de distintas localidades (Figuras 112 e 113), um dos propósitos dos "Encontros Abertos" realizados em diferentes cidades do Brasil e do exterior com o objetivo de discutir os contextos locais de cada região.

À curadoria da Bienal de 2014 foi incorporada a ideia de projetos, apresentando na maioria trabalhos coletivos compostos por artistas em conjunto com profissionais de outras áreas, a respeito de questões da vida contemporânea pertinentes às crises e aos conflitos políticos, sociais, religiosos, econômicos, ecológicos e ideológicos que todos nós vivenciamos e/ou confrontamos.

Percebemos que houve um esforço para ampliar a diversidade nessa Bienal, como bem evidenciou o artigo do jornal Folha de S. Paulo (2014) e o registro fotográfico da exposição intitulado “31ª Bienal de São Paulo abraça a periferia. Programação do mais relevante evento de arte contemporânea do país inclui nesta edição atrações de regiões pobres, como o Campo Limpo e a favela do Moinho” (FOLHA DE S. PAULO, 2014).

A proposta curatorial dessa edição foi comentada no artigo de Daniel Benevides (2014, p. 106) destacando que Esche “defende o trabalho coletivo, a quebra da lógica neocapitalista do mercado de arte, o retorno da magia e da imaginação como formas transgressoras e, mais do que tudo, um público com pensamento crítico”. Entre outras questões, promoveu “o acesso livre à Bienal”, considerando que foi a partir da 31ª Bienal, que a entrada na exposição passou a ser gratuita para o público visitante⁸⁴.

A 31ª Bienal (2012) e a 32ª Bienal (2014) tiveram em comum em suas narrativas curatoriais o foco em temáticas contemporâneas. As equipes curatoriais de ambas as exposições desenvolveram práticas para compreenderem e descobrirem possíveis narrativas curatoriais para as mostras, como viagens ou reuniões que funcionaram como ferramentas para discussão e para conhecerem diferentes narrativas e geografias. Na 31ª Bienal, designaram “Encontros abertos” e na 32ª, “Dias de Estudos”. Percebe-se, assim, que em ambos os casos, esses processos contribuíram muito para que os curadores dessas Bienais conhecessem melhor os contextos em que se propuseram a trabalhar.

Quanto à seleção das obras que compuseram as exposições, as curadorias das 31ª e 32ª Bienais priorizaram as inéditas. No que tange à 33ª Bienal, não encontramos dados para tirar nenhuma conclusão quanto a esse processo. O que constatamos

⁸⁴ Verificamos, entretanto, que houve um equívoco quanto a afirmativa referente ao início da gratuidade da Bienal de São Paulo. **Foi na 26ª Bienal de São Paulo (2004) e não na 31ª (2014), que a entrada ao público foi pela primeira vez gratuita**, política que foi adotada a todas as demais edições das Bienais de São Paulo a partir de então (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [2004]).

foram apenas alguns registros sobre a quantidade de obras comissionadas na mostra de Claudia Fontes (2018), uma das artistas-curadoras desta edição, na qual apenas um artista apresentou uma obra que já tinha sido desenvolvida previamente à Bienal; e, quanto à exposição de Wura Natasha Ogunji (2018), constatamos que todas as obras eram comissionadas.

A 31ª edição focou em questões sobre a invisibilidade das pessoas em relação à: religião, violência policial, organizações indevidas e processos políticos, numa tentativa de apresentar o que se via nas ruas (Entrevistado PL, 2019). Dilemas contemporâneos a partir do título “Como (...) coisas que não existem” remeteram-nos à ideia de caminharmos juntos numa mesma direção, apesar das dificuldades representadas por Prabhakar Pachpute (2014) tanto em relação à identidade visual quanto no cartaz da respectiva edição.

Consideramos que a 31ª Bienal destacou-se em relação à aplicação prática de algumas narrativas da Arte Contemporânea global, por exemplo, quanto à iniciativa de trazer para a mostra o contexto da periferia a partir de suas falas e de questões “com a participação de curadores e artistas, apresentações de coletivos, saraus, batalhas de MCs⁸⁵, teatro, coletivos guaranis, toda programação com curadoria” de pessoas da periferia. Esse projeto deu visibilidade para a periferia da cidade de São Paulo para que apresentasse a sua vida cultural ao público visitante da mostra. Conforme os curadores entrevistados mencionaram, grande parte do público visitante da Bienal de São Paulo é composta por crianças de escolas públicas da cidade. Possibilitar a essas crianças o reconhecimento de seus territórios representados na mostra pode despertar nelas o interesse pela vida cultural. Por outro lado, o público que não conhece as narrativas das regiões periféricas da cidade tem a oportunidade de conhecê-las. A presença das produções artísticas da periferia ainda não é frequente na Bienal, mas percebemos empenho nesse sentido, sobretudo na 31ª Bienal.

Em sua narrativa curatorial, a 32ª Bienal evidenciou o repensar sobre as nossas certezas, muitas vezes impostas ou manipuladas. A ideia inicial da curadoria foi utilizar como ferramenta as “Incertezas Vivas” como possíveis soluções para conhecer outras

⁸⁵ “Abreviatura de *master of ceremony* (mestre de cerimônias). Na realidade, são os *rappers* que cantam, compõem as músicas e animam os bailes” (CONTIER, 2005, n.p.).

verdades e outras existências, refletindo as condições atuais de vida. Aliás, o título “Incerteza Viva” continua pertinente às incertezas que vivemos na atualidade, em 2021, com a pandemia do Coronavírus e suas consequências que estão assolando o mundo. O tema “incerteza” acompanha a humanidade desde sempre e a arte pode expressar muitas falas dessas experiências.

O discurso e a temática da 32ª Bienal trouxeram questionamentos sobre “o destino sem esperança das maiorias sem poder [que] é causado pela esperança sem medo das minorias com poder” (SANTOS, 2016, p. 45). A exposição utilizou na prática o seu discurso curatorial: trouxe grande representatividade feminina para a mostra, metade dos artistas participantes eram mulheres; e, ainda, buscou sair de sua zona de conforto e conhecer outros saberes, lugares e existências que estavam distantes das certezas já conhecidas.

Após a análise dos processos curatoriais das edições da Bienal de São Paulo estabelecidas como recorte deste estudo, percebemos que, principalmente, a 31ª e a 32ª tiveram maior enfoque em relação à apresentação de diferentes narrativas quanto à Arte Contemporânea global. Os discursos curatoriais apresentados nestas duas mostras foram muito pertinentes à realidade e aos desafios da sociedade contemporânea. Observamos a tentativa e o esforço para trazer artistas e obras para a Bienal sob diferentes aspectos, existências que ainda não tinham tido visibilidade em relação às suas produções artísticas. Foi nesse sentido que, nessas edições, houve maior diversidade em relação à representatividade dos artistas e em relação às temáticas curatoriais contempladas.

Entendemos, no processo da pesquisa curatorial desse evento, a importância da escolha do curador como um dos pilares para que a Bienal possa ser um local de experimentação de arte. Verificamos que nos últimos anos houve avanços que possibilitaram que este fosse um processo ético, a saber: (1) a criação do Código de Conduta (2018)⁸⁶, disponível ao público no *site* da Bienal de São Paulo (Entrevistada LG, 2019); e (2) a investigação de como é realizado o processo de escolha do curador em outras bienais importantes – como na de Veneza (Itália) e na documenta

⁸⁶ O Código de Conduta da Bienal de São Paulo está disponível em: <http://imgs.fbsp.org.br/files/24b9bd0e91b11bac549631a5476170be.pdf>.

(Alemanha) –, para reavaliar como poderia ser mais justo, demonstrando avanços por parte da instituição. Atualmente, o modelo adotado pela Bienal de São Paulo para a escolha do curador ainda é muito próximo ao adotado pela Bienal de Veneza (Entrevistada LG, 2019).

Consideramos fundamental assegurar ao curador da Bienal autonomia no processo de escolha tanto do discurso curatorial da exposição, quanto da equipe curatorial, dos artistas e das obras a serem apresentadas. Assim como o curador de uma Bienal ocupa uma posição de poder, o presidente da mesma também tem autonomia para selecionar o curador, autonomia esta limitada por justificativas que precisam ser transmitidas para o Conselho Diretor da Bienal, para a massa crítica e para a imprensa, portanto que deve ser exercida com muita responsabilidade. Além disso, como mencionamos anteriormente, ele deve obedecer ao Código de Conduta da instituição (Entrevistada LG, 2019).

Quanto ao papel do curador da Bienal, entendemos que lhe cabe quase que a obrigação de apresentar bienais que proporcionem reflexões por meio da Arte Contemporânea, temas difíceis de serem apresentados em outras áreas, como histórias silenciadas e/ou inclusão de identidades múltiplas, possibilitando que o conhecimento seja construído de forma a que todas as existências relacionem-se e, estejam presentes tanto na História da Arte, quanto no Sistema de Arte. Porém, é bastante polêmico tentar resolver esta questão somente de maneira matemática.

3.4.2 Sobre a Indicação das Temáticas e a Seleção dos Artistas

Para a seleção dos artistas da 32ª Bienal, buscaram-se aqueles que já tivessem trabalhado previamente com “incerteza”, seja como “método, ou matéria, ou ferramenta ou modelo instrumental” (Entrevistada JR, 2019). A partir disso, a equipe curatorial procurou conhecer quais eram as questões referentes à “incerteza” que esses artistas estavam tratando em seus trabalhos. Alguns artistas foram indicando outros; ocorreram conversas com outros curadores e foram visitados ateliês de artistas e exposições. Portanto, houve esforços por parte da curadoria da 32ª Bienal para lembrar de mais artistas que não fossem somente homens e brancos, mas que

abrangessem outras existências, na tentativa de tornar a mostra mais aberta (Entrevistada JR, 2019).

Em resumo, "Incerteza Viva" (2016), por meio de diferentes narrativas, proporcionou aos visitantes diferentes abordagens, questionamentos e propostas de soluções para eventos da vida real e apresentou inquietações e sensações por meio de suas obras e ações. Mais do que um efeito estético, a 32ª edição possibilitou reflexões que aconteceram durante e após a visita, além da interação com as obras de arte. Uma das características desta edição foi a interação mais próxima com o público visitante.

A 33ª Bienal de São Paulo, intitulada "Afinidades Afetivas", não pretendeu indicar uma temática para a exposição, apenas promoveu as afinidades como vínculos entre as mostras e as obras. Houve a intenção de se questionar como administramos (ou não) o nosso poder de atenção e de concentração e como gerenciamos o nosso tempo diante de tantas informações e distrações que as tecnologias comunicacionais atuais nos possibilitam. Nesta edição, Gabriel Pérez-Barreiro procurou contestar o lugar de poder do curador, decidindo, na prática do processo curatorial, compartilhar esse poder com outros artistas-curadores, que tiveram a liberdade para apresentar, em suas exposições coletivas, os seus discursos, sem se preocupar com uma temática pré-definida. Daí a importância de termos analisado cada uma dessas mostras individualmente.

Constatamos que as narrativas curatoriais das exposições coletivas da 33ª Bienal apresentaram temas plurais que contemplaram a Arte contemporânea global, os quais foram: (1) "Aos Nossos Pais", proposta do artista-curador Alejandro Cesarco, que enfatizou releituras do passado por meio de narrativas do presente; (2) "sentido/comum", do artista-curador Antonio Ballester Moreno, que apresentou a dualidade entre a alta cultura e a cultura popular (arte/artesanato) e as relações entre a biologia e a cultura e que se destacou pelo trabalho coletivo entre o artista-curador e as crianças de escolas públicas e privadas, público visitante bastante presente na Bienal de São Paulo. Houve, portanto, uma representatividade excepcional envolvida em "*Vivan los Campos Libres*"; (3) "A Infinita História das Coisas ou o Fim da Tragédia do um", da artista-curadora Sofia Borges, que procurou expor a incapacidade da linguagem em exprimir a realidade – tema inerente ao excesso de informações que

administramos na atualidade, pois muitas vezes não conseguimos absorver tantos dados e acabamos ficando na opacidade por não compreendermos todos esses contextos apresentados via tecnologias comunicacionais atuais; e (4) "sempre, nunca", da artista-curadora Wura Natasha Ogunji, que mostrou mulheres trazendo culturas fora do eixo hegemônico da arte - todas as artistas participantes eram mulheres e desenvolverem trabalhos específicos para a exposição que traziam mensagens de coragem, liberdade e experimentação.

Houve críticas em relação à falta de coesão e dificuldade de encontrar afinidades entre as exposições da 33ª Bienal. Como já mencionamos anteriormente, a proposta inicial de Pérez-Barreiro foi rever o lugar de poder do curador da Bienal e por isso ele dividiu esta responsabilidade com os artistas-curadores. Pelo fato de Pérez-Barreiro preocupar-se em trazer a representatividade feminina para a mostra, algo que não foi constatado em todas as mostras coletivas de artistas-curadores, nas exposições coletivas, foram 4 (quatro) mulheres e 3 (três) homens e nas individuais, 6 (seis) homens e 6 (seis) mulheres.

Entendemos que "minorias" são, em muitos casos, as maiorias populacionais que foram silenciadas diante de uma minoria populacional com poder. Consideramos que este processo poderia ter sido mais equilibrado, por exemplo, com a representação dessas "minorias" incorporadas tanto na escolha dos artistas como das obras das mostras, como vem sendo praticado em algumas edições, com maior ou menor intensidade, na escolha do curador e quem sabe na participação do Conselho Consultivo⁸⁷.

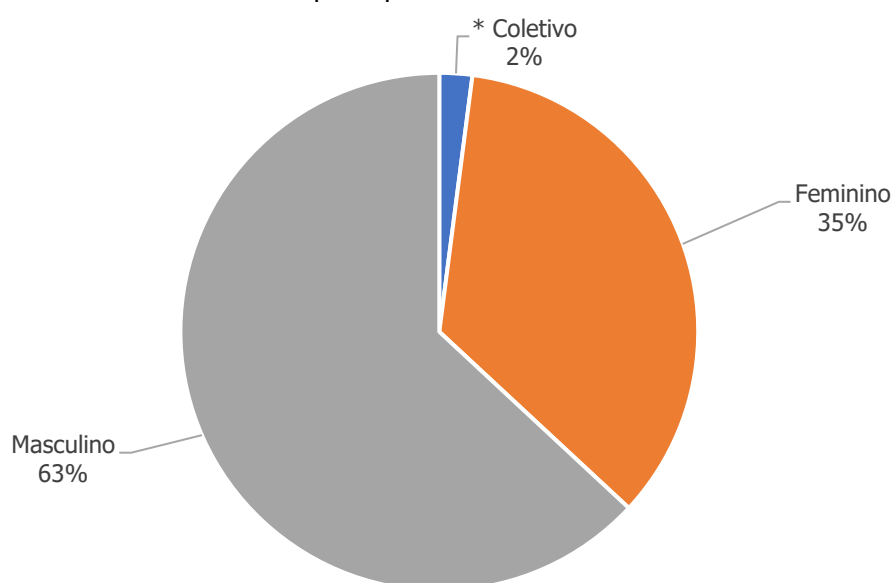
Com o objetivo de demonstrar o panorama geral de "Como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea global", demonstramos a seguir as evidências referentes à inclusão de gênero e de diferentes geografias em relação aos continentes de procedência dos artistas selecionados, os quais influenciaram na apresentação de suas narrativas por meio de suas produções e expressões artísticas.

No que tange ao gênero dos artistas participantes das Bienais de São Paulo (Figura 108), percebemos que das 4 (quatro) Bienais analisadas neste estudo (de 2012

⁸⁷ A Estrutura de Governança da Bienal de São Paulo está disponível em: <http://www.bienal.org.br/governanca>

a 2018), apesar das tentativas para dar maior visibilidade para a arte feminina que por muito tempo foi silenciada – em algumas edições mais do que em outras – ainda há muito a ser feito, pois representaram apenas 35,0%. Notamos que a 31ª e a 32ª edições das Bienais lhe deram maior enfoque quando comparadas com a 30ª e a 33ª edições.

Figura 108 – Gênero dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018

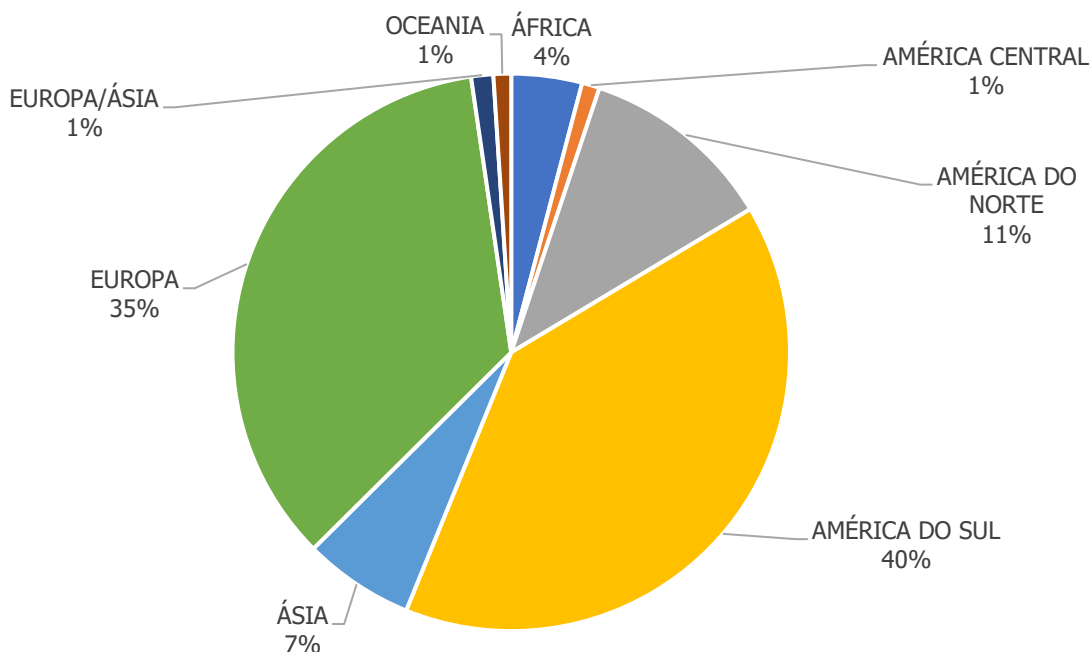


(*) Os trabalhos em grupo, que não obtivemos dados detalhados por terem números maiores de participantes, foram identificados como coletivos.

Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

No que concerne às localizações geográficas dos artistas participantes das mostras analisadas (Figura 109), identificamos que os continentes europeu e norte-americano demonstraram um equilíbrio de 43% de representatividade em relação aos sul-americano e centro-americano. A soma das porcentagens dos demais continentes, como Ásia, África e Oceania, evidenciou baixa participação (14%) de artistas desses continentes.

Figura 109 – Continentes de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, 2021.

Ao analisarmos os países de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo que fizeram parte do recorte deste estudo (Quadro 13), constatamos maior percentual de artistas brasileiros (25,6%) em relação aos demais. Quanto às regiões que não tiveram participação nessas edições, visualizamos as Guianas, o Suriname, o Equador, alguns países da América Central e do Caribe, outros países da África e da Ásia (Figura 110).

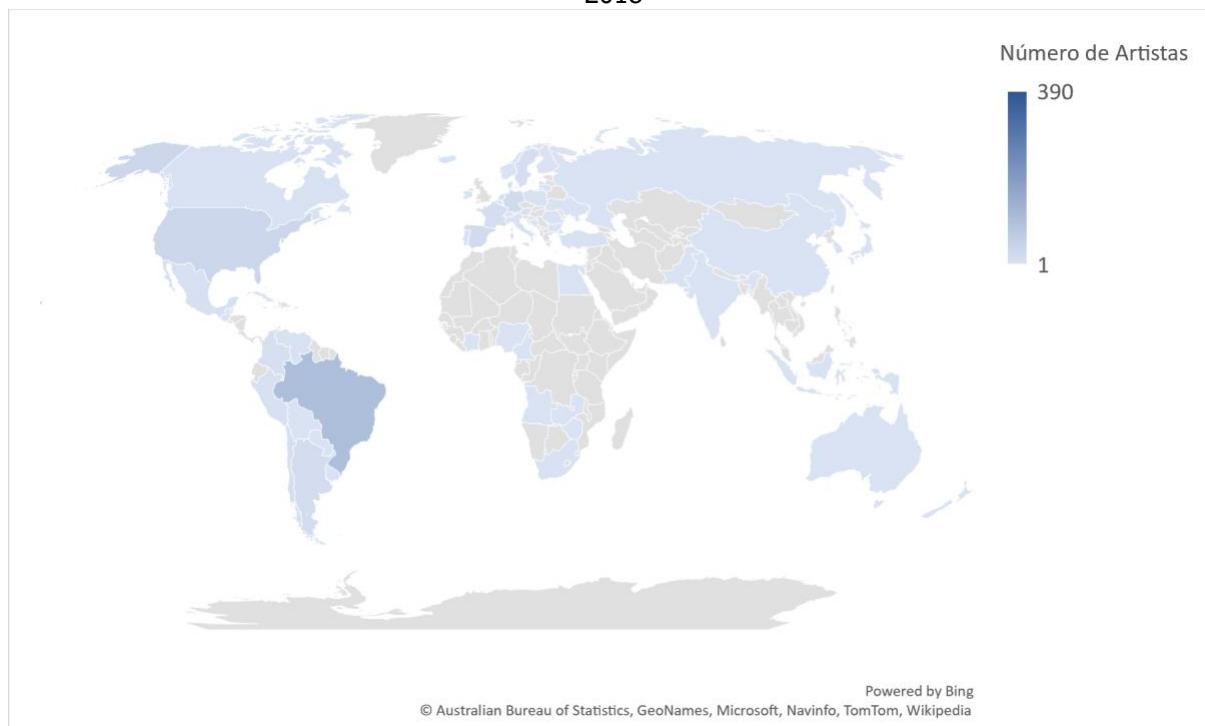
Quadro 13 – Países de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018

PAÍSES DE ORIGEM	NUMERO DE ARTISTAS PROVENIENTES
Africa do Sul	5
Alemanha	24
Angola	2
Argentina	17
Austrália	2
Austria	4
Bélgica	2
Bolívia	2
Bósnia	1
BRASIL	100
Bulgária	1
Canadá	4
Chile	12
China	2
Chipre	1
Colômbia	9
Coréia do Sul	1
Costa do Marfim	1
Cuba	1
Dinamarca	6
Egito	1
Escócia	2
Espanha	20
Estados Unidos	33
Finlândia	1
França	12
França-Israel	1
Grécia e Inglaterra	1
Guatemala	2
Holanda	7
Índia	2
Indonésia	1
Inglaterra	12
Irlanda	1
Islândia	3
Israel	5
Itália	5
Jamaica	1
Japão	2
	(Continua)

PAIS DE ORIGEM	NUMERO DE ARTISTAS PROVENIENTES
Kuwait	1
Líbano	5
Lituânia	4
Luanda	1
México	7
Nigéria	2
Noruega	1
Nova Zelândia	2
Palestina	2
Paquistão	1
Paraguai	2
Peru	6
Polônia	4
Porto Rico	1
Portugal	6
República dos Camarões	1
Romênia	2
Rússia	1
Senagal	1
Suécia	11
Suíça	2
Taiwan	1
Tchecoslováquia	2
Turquia	5
Ucrânia	1
Uruguai	2
Venezuela	5
Zâmbia	1
Zimbabwe	1
NUMERO TOTAL DE ARTISTAS	390

Fonte: Elaborado pela autora, baseado nos dados da Fundação Bienal de São Paulo, 2012c; 2014c; 2016c; 2018c.

Figura 110 – Mapa dos Países de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018

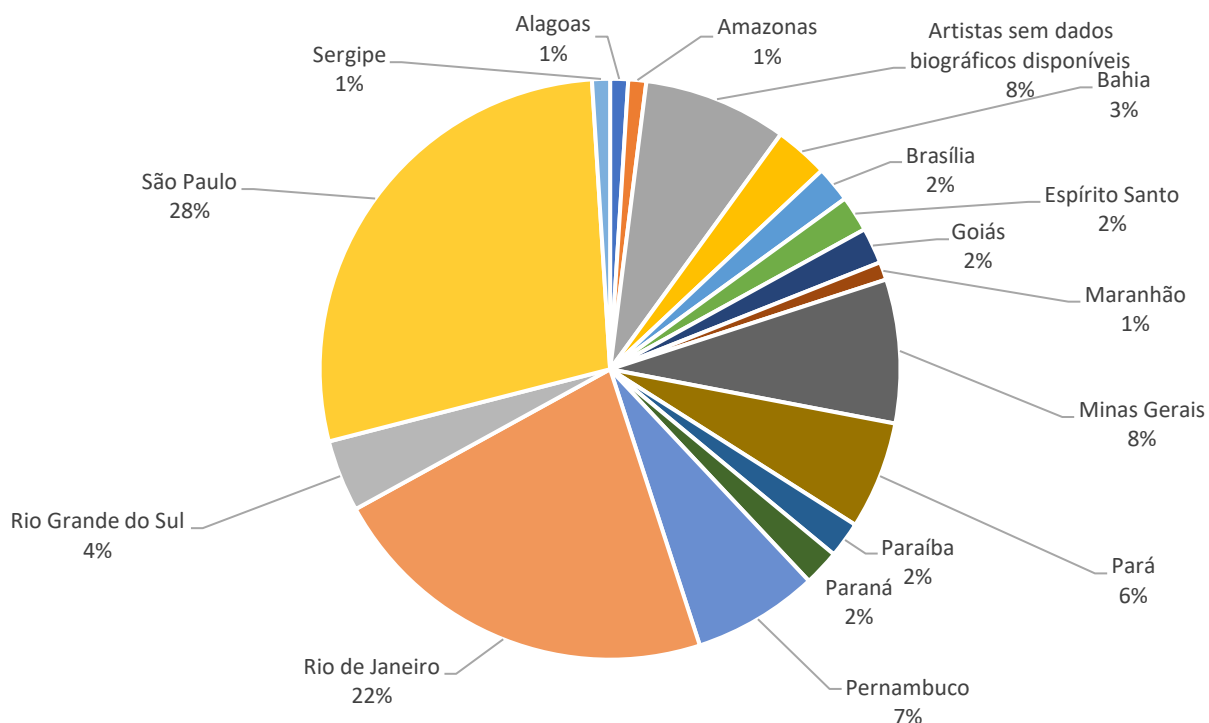


Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, com base nos dados da Fundação Bienal de São Paulo, 2012c; 2014c; 2016c; 2018c.

Analisando os Estados de origem dos artistas brasileiros participantes das 4 (quatro) últimas edições das Bienais (de 2012 a 2018), identificamos que a maioria deles era proveniente de Estados da Região Sudeste: São Paulo (28%), Rio de Janeiro (22%) e Minas Gerais (8%) (Figura 111). Não constavam registros biográficos disponíveis de 8% dos artistas.

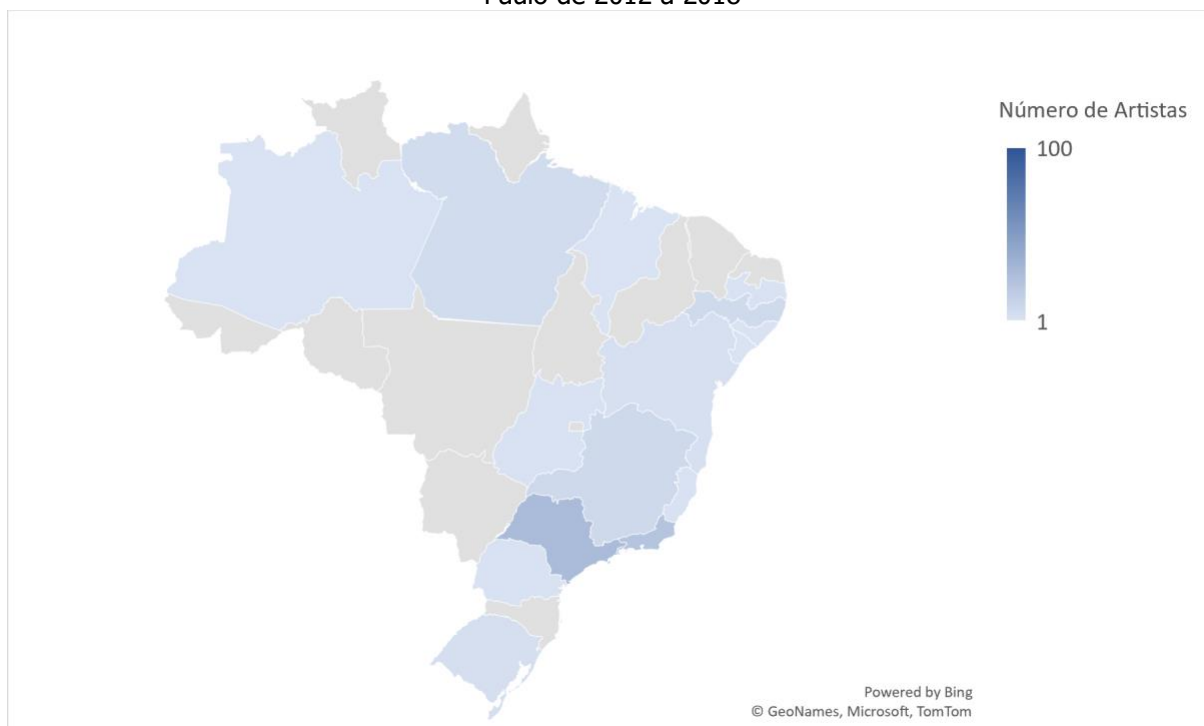
Em relação às regiões e seus respectivos Estados do Brasil que não tiveram representação nas edições mencionadas, destacamos: Norte – Acre, Rondônia e Roraima; Nordeste – Ceará, Paraíba e Piauí; Centro-oeste – Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Tocantins; e Sul – Santa Catarina (Figura 112).

Figura 111 – Estados brasileiros de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, com base nos dados da Fundação Bienal de São Paulo (2012c; 2014c; 2016c; 2018c).

Figura 112 – Mapa dos Estados brasileiros de origem dos artistas participantes das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018



Fonte: Elaborada pela autora, utilizando a ferramenta Microsoft Excel versão 16.49, com base nos dados da Fundação Bienal de São Paulo, 2012c; 2014c; 2016c; 2018c.

3.4.3 Sínteses da Análise dos Casos Múltiplos

Além de todos os aspectos analisados, apresentamos a seguir (Quadro 14) uma síntese comparativa dos casos que envolvem as evidências do estudo e as principais descobertas que respondem ao problema da pesquisa inicialmente proposto.

Quadro 14 – Síntese comparativa dos dados referentes à problemática inicial da pesquisa

ESTUDO DE CASOS	PROBLEMA DA PESQUISA “Como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea Global?”
30ª Bienal (2012)	<ul style="list-style-type: none"> • Selecionou artistas que, preferencialmente, não tivessem ainda participado da Bienal de São Paulo, apesar de algumas exceções. • O projeto curatorial procurou priorizar poéticas múltiplas e as relações entre as obras e a representatividade dos artistas. • Não teve intenção de ser uma Bienal representativamente latino-americana, mas, 38,0% dos artistas eram provenientes dessa região em relação às demais regiões do mundo. Considerando as porcentagens de cada um dos países da América Latina, identificamos: Argentina (12%), Brasil (44%), Chile (7%), Colômbia (9%), México (9%), Peru (7%), Uruguai (3%) e Venezuela (9%). • Houve uma “obsessão pela catalogação, registro e ordenação da diversidade”, “identificada por Pérez-Oramas como uma característica central da arte contemporânea” (HIRSZMAN, 2012, n.p.). • Não houve intenção por parte da equipe curatorial em mostrar o que não conhecia ou de ser global. Tampouco se pretendeu “dizer o que o mundo é e como deveria ser, nem o que a arte deve ser” (Entrevistado LPO, 2019). • O número de artistas mulheres (25%) foi bem pequeno (25%) em relação aos artistas homens que participaram da exposição.
31ª Bienal (2014)	<ul style="list-style-type: none"> • Deu oportunidade e visibilidade para curadores e artistas da periferia de São Paulo, em um evento público da Bienal; mas os críticos não deram visibilidade na mídia. • Questionou o lugar da Bienal entre o sistema de mercado e o objeto filosófico. • Trabalhou com o conceito de projetos, envolvendo coletivos de artistas. • Houve empenho da equipe curatorial em apresentar uma exposição com o que se vê nas ruas, uma cartografia composta por diferentes narrativas, contemplando mais vozes de artistas brasileiros e não somente do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. A ideia de projetos foi incorporada por meio de trabalhos coletivos, compostos por artistas e por outros profissionais que mostraram questões da vida contemporânea relacionadas às várias crises e aos conflitos políticos, sociais, religiosos, econômicos, ecológicos e

(Continua)

	<p>ideológicos que todos vivenciamos e/ou nos confrontamos visando a ampliar a diversidade na mostra, como evidencia o artigo do jornal Folha de S. Paulo (2014, n.p.) intitulado “31ª Bienal de São Paulo abraça a periferia”.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A curadoria da 31ª Bienal não quis ver “o mundo representado na Bienal, mas a Bienal inserida no mundo, dentro dele” (MINDÊLO, 2014). • Esche (2014) defendeu “o acesso livre à Bienal”. A partir dessa edição, a entrada para a exposição passou a ser gratuita para o público visitante.⁸⁸ <p>Ideia Rival: Uma problemática relacionada com o sistema da arte está em quem e o quê serão exibidos em uma exposição? Quem o sistema da arte “estará disposto a exibir?” Muitas instituições culturais não dão lugar a questões que não sejam as formuladas pelas próprias instituições de arte. Mas, as questões importantes para determinados grupos deixam de ser exibidas? (Entrevistado PL, 2019)</p>
<p>32ª Bienal (2016)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Exercitou a compreensão de outras narrativas, saindo da zona de conforto e conhecendo os lugares dessas narrativas – “Viagens de Estudos”. • Houve maior representação feminina na seleção dos artistas e da equipe curatorial. • Apresentou temáticas relacionadas com as “Incertezas Vivas” e questionou as “certezas” que nos foram dadas ao longo do tempo. • Defendeu “um espaço pluralista” para que diferentes perspectivas e narrativas fossem discutidas, proporcionando diversidade, pensamento crítico e reflexão para o público da Bienal pensar outras possibilidades para realidades políticas, sociais e culturais (VOLZ, 2016, p. 27). • O espaço institucional da Bienal de São Paulo, em relação a outros espaços, concedeu a possibilidade de experimentação na arte, algo que a validasse, sendo que isso não acontece em outros espaços de criação ou exibição ou circulação da arte. • Pareceu afirmar a produção de outros lugares e não somente a da Europa ou a dos Estados Unidos, que por muito tempo foram considerados como hegemônicos ou tradicionais da arte. Pensar a partir de “outras existências” é válido e interessante se a instituição estiver disposta a continuar acolhendo a ideia de diversidade. Muitas vezes, a Bienal tentou fazer projetos hegemônicos e homogeneizantes e estes perderam sentido (Entrevistada JR, 2019). • Segunda bienal mais antiga do mundo e o maior evento cultural de artes visuais no Hemisfério Sul (Entrevistado JV, 2019),

⁸⁸ Verificamos, entretanto, que houve um equívoco quanto a afirmativa referente ao início da gratuidade da Bienal de São Paulo. **Foi na 26ª Bienal de São Paulo (2004) e não na 31ª (2014), que a entrada ao público foi pela primeira vez gratuita**, política que foi adotada a todas as demais edições das Bienais de São Paulo a partir de então (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [2004]).

	<p>importantíssima no contexto brasileiro, como um espaço de experimentação da arte contemporânea, onde “gestos artísticos só são possíveis ali ou em um espaço como aquele” (Entrevistada JR, 2019).</p> <p style="text-align: right;">(Continua)</p>
33ª Bienal (2018)	<ul style="list-style-type: none"> • Repensou o “sistema operacional da bienal”, organizado geralmente pela seleção de um curador, que escolhe uma temática e “organiza os conteúdos dos artistas”, destacando o lugar de poder do curador na escolha das temáticas e dos discursos para uma bienal. • Propôs um sistema com 7 (sete) artistas-curadores, sendo o papel do curador-geral o de facilitador. • Ofereceu ao público liberdade na construção e na relação com as diferentes propostas, uma vez que não houve um tema comum às exposições coletivas e individuais. • A organização da mostra ocorreu “a partir de afinidades artísticas e culturais entre os envolvidos”. • Sobre a instituição, o curador-geral da 33ª edição mencionou que a Bienal de São Paulo está “completamente aberta a ser reescrita” (Entrevistado GPB, 2019). • Reafirmou o poder da arte como lugar para concentrar a atenção, sem declarações ou imposições. • Entendeu como igualitárias as relações entre artistas, curadores e espectadores. • Privilegiou a experiência ao discurso, a descoberta ao tema e a pluralidade à uniformidade. • Deslocou lugares de fala e fez da arte um lugar para centrar a atenção ao mundo. • Reagiu ao mundo de “verdades prontas”, às fragmentações de informação e às dificuldades de concentração que levam à alienação e à passividade (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2018l, n.p.).

Fonte: Elaborado pela autora, com base em YIN (2015, p. 170) e em todos os dados coletados durante o estudo.

Constatamos que em todos os casos analisados houve tentativas de apresentar as narrativas curatoriais inseridas no contexto da Arte Contemporânea global.

Como mencionamos, a 30ª Bienal priorizou a seleção de artistas que ainda não tinham participado de outras edições do evento, característica que demonstra uma preocupação em apresentar diferentes narrativas no espaço curatorial.

A 31ª e 32ª edições destacaram-se das demais por terem demonstrado a intenção, desde o início, de inserir questões relevantes à sociedade contemporânea e ampliar a participação de narrativas diversas que muitas vezes foram esquecidas ou silenciadas. As questões dessas edições, em oposição à 30ª Bienal, afirmam a intenção

de apresentar soluções por meio da Arte Contemporânea para a problemática da vida na atualidade.

A 33ª edição da Bienal procurou rever a estrutura hierárquica do curador-geral da mostra e propôs como solução o compartilhamento desse papel. O resultado, porém, demonstrou uma exposição mais fragmentada, e que em alguns casos não teve a preocupação com a representatividade na participação dos artistas em relação ao gênero ou às geografias de suas origens. Entretanto, Pérez-Barreiro, curador-geral da mostra, demonstrou essa preocupação ao indicar 7 (sete) artistas-curadores (quatro mulheres e três homens) provenientes de diversos países: Argentina, Brasil, Espanha, Estados Unidos, Suécia e Uruguai. Inferimos, a partir dessa análise, que a não determinação de uma temática ou de direções para a mostra – considerando que a única regra foi a inclusão de obras dos artistas curadores em cada uma das mostras –, resultou, principalmente em duas das mostras coletivas (na de Mamma Andersson e na de Waltercio Caldas) em certa desconsideração quanto ao contexto da Arte Contemporânea global, gerando um conflito em relação ao título proposto: “Afinidades Afetivas”.

Portanto, por meio de diferentes caminhos, visões e representações por parte das equipes curatoriais dessas edições da Bienal de São Paulo, houve um claro direcionamento em relação às narrativas do contexto da Arte Contemporânea global. Todas as tentativas são aprendizados importantes de serem documentados para que seja possível dar continuidade a uma abertura cada vez mais ampla da diversidade das narrativas da História da Arte Contemporânea e, de uma maneira mais horizontal, superar posturas hegemônicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para entendermos “como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea global”, estabelecemos dois pilares na pesquisa: o contexto da Arte Contemporânea global (“CAPÍTULO 1 – Arte Contemporânea global”) – base para estabelecermos o objetivo geral da pesquisa; e o cenário das quatro últimas edições da Bienal de São Paulo (“CAPÍTULO 3 – Curadorias das Bienais de São Paulo (2012–2014–2016–2018)”). Primeiramente, fundamentamos a pesquisa com base em fontes secundárias e, a partir de então, descobrimos quais eram os pontos que requeriam maior aprofundamento com base em fontes primárias. Para isso, realizamos entrevistas pessoais com um roteiro de perguntas semiestruturadas com 12 (doze) especialistas e/ou profissionais que trabalham ou trabalharam nas Bienais de São Paulo. Destacamos que contamos com a participação de pelo menos 1 (um) curador de cada uma das edições analisadas.

No entanto, para que conseguíssemos realizar nossa pesquisa, algumas dificuldades tiveram que ser enfrentadas, dentre elas:

- (1) Quanto aos contatos para as entrevistas: foram possíveis, em parte, pela participação em eventos relacionados à Arte Contemporânea sobre curadorias de arte e, com a contribuição da Fundação Bienal de São Paulo, principalmente, do Arquivo Wanda Svevo, e ainda por meio de contatos próximos à pesquisadora que informaram sobre eventos que pudessem ser interessantes para a pesquisa;
- (2) Quanto aos agendamentos das entrevistas: dificuldade enfrentada com uma pequena parcela de profissionais relacionados com as Bienais de São Paulo e, por essa razão, não pudemos concretizar algumas das entrevistas tal qual pretendíamos;
- (3) Quanto à representação feminina para a amostra do estudo: tentamos muitos outros contatos com curadoras mulheres pelo desejo de obtermos maior representatividade feminina em nossa amostra de curadorias das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018, entretanto, não conseguimos. Apesar da não

participação, essas mulheres responderam aos nossos *e-mails*, justificando a indisponibilidade naquele momento;

- (4) Quanto à ferramenta computacional: foi necessária dedicação para aprendizagem e assimilação do *software* N-Vivo – versão 12, utilizado para a organização dos dados obtidos e auxílio na análise das entrevistas e do estudo dos casos. Essas dificuldades e desafios foram sendo superados, e apoiando-nos na metodologia do estudo, no propósito, e nos objetivos da pesquisa, prosseguimos o estudo conforme descrito na metodologia (CAPÍTULO 2 - Metodologia da Pesquisa).

Superadas as dificuldades, para compreendermos o contexto da Arte Contemporânea global, investigamos três exposições que ocorreram em 1989: “*Magiciens de la terre*”, “*The Other Story*” e “*Tercera Bienal de la Havana*”, quando identificamos um movimento nas curadorias dessas exposições que procurava repensar a visão hegemônica que a História da Arte até então apresentava nos livros e nos museus de arte. Praticamente não se consideravam e não eram “aceitas” pela sociedade as artes desenvolvidas por outros grupos, geografias, etnias, classes sociais, gêneros, religiões, enfim, por narrativas que não fossem a europeia ou a norte-americana. A Arte Contemporânea global intensificou uma abertura para a diversidade e a expansão do sistema bienal. Desde então (1990), vem se consolidando uma rede de instituições e de curadores em busca de uma identidade curatorial na arte local, visando a obter o reconhecimento global (BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL, 2013).

Compreendemos nesses movimentos, as transformações nos processos curatoriais em exposições de Arte Contemporânea, assim como a multiplicação de exposições do tipo bienal. Também encontramos evidências vinculadas ao conceito de Arte Contemporânea global ao aplicarmos um roteiro das entrevistas estruturado a partir da Matriz de Amarração de Mazzon (1981), o qual nos possibilitou determinar as questões-chave (ou categorias) para analisar como as quatro últimas edições da Bienal de São Paulo de 2012 a 2018 (30^a, 31^a, 32^a e 33^a) apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea global. Cada uma destas edições foi, a princípio, investigada individualmente e, a seguir, em conjunto, por meio

de uma síntese comparativa (cruzada) de dados, como se espera de um estudo de casos múltiplos.

Finalmente, descrevemos nossas percepções, considerações e *insights* sobre cada um dos objetivos específicos pré-estabelecidos que nortearam nossa pesquisa, expressos por meio das dez questões-chave (categorias) apresentadas a seguir. Na medida do possível, juntamente com o nosso posicionamento, incluímos também algumas sugestões para estudos futuros.

(1) *Background* do entrevistado: conhecemos o percurso acadêmico e profissional de cada um dos entrevistados, o que nos possibilitou compreender as suas percepções sobre o objeto deste estudo e, no caso de se tratar de curadores, as suas narrativas em relação à edição do evento em que atuaram.

(2) Pertencimento (identidade cultural): entendemos que esse aspecto se constrói a partir da combinação e da relação entre diferentes narrativas e experiências. É um processo dinâmico que vai se transformando ao longo do tempo. Pertencimento é onde você sente que pertence (Entrevistado JCV, 2019).

A globalização provocou questionamentos entre “o lugar em que se vive e as formas de pertencimento” (Entrevistado MDA, 2019), a ligação entre um território e as formas culturais desenvolvidas naquele lugar, as tradições, provocando a “reinvenção das formas de pertencimento” (Entrevistado MDA, 2019) porque leva em consideração não somente o lugar, a geografia, mas “aquilo que você carrega” como herança, e que constrói o seu olhar, e a “possibilidade de articular” com “outras formas culturais” (Entrevistado MDA, 2019). Um processo que revela “o lugar a partir do qual você faz as relações”, como um sotaque. Embora as pessoas conversem um mesmo idioma, um idioma globalizado, existem inflexões diferenciadas pela história que cada indivíduo carrega, gerando outras articulações. Exemplo útil para se afastar dos “essencialismos” que entenderiam uma globalização que homogeneizaria tudo (Entrevistado MDA, 2019).

Identidade é uma questão problemática porque está muito hipotecada a uma interpretação essencialista do mundo. Ninguém tem uma identidade fixa e a arte “é um instrumento de identificação” da “fluidez da vida” (Entrevistado LPO,

2019), sempre em transformação. Na atualidade, é impossível pensar uma produção de arte sem levar em consideração “múltiplas formas de saberes, identidades, gêneros, modos de existir, [...] contextos sociais” (Entrevistada JR, 2019). Enfim, não relacionar às questões do mundo às produções artísticas. Pertencimento a um grupo identitário envolve um contexto além das individualidades, fundamental para compreender a produção contemporânea pela “dissonância” das vozes que compõem um grande coletivo, onde todas importam (Entrevistada JR, 2019). Segundo o entrevistado IM (2019), a globalização trás uma identidade linguística – o idioma que se fala determina o imaginário cultural. O brasileiro, por exemplo, parece recusar pertencer ao “mundo lusófono” e ao mundo latino-americano. Apesar de estarmos localizados na América Latina, fomos colonizados por países diferentes e o nosso problema ainda continua sendo o racismo porque somos coloniais (Entrevistado IM, 2019).

No final da década de 1980, as Bienais passaram a ser agentes da globalização das artes visuais, “no gosto, no olhar, no debate cultural” (Entrevistado IM, 2019). “A 17ª Bienal (1983), de Walter Zanini, recusou uma representação artística dos Estados Unidos, [...] porque o curador e a agência americana se recusavam a deixar Zanini selecionar os artistas de acordo com a leitura que ele e seu comitê curatorial faziam para a exposição” (Entrevistado IM, 2019). Questões que começam a mudar não somente na Bienal de São Paulo, mas em outras bienais e em novas bienais (Entrevistado IM, 2019).

- (3) “Minorias” (no contexto da Arte Contemporânea global): a descrição sobre “minorias” encontrada *a priori* na pesquisa teórica (BELTING, 1987, 2003, 2007, 2012; BELTING, BUDDENSIEG, WEIBEL, 2013) foi complementada e esclarecida na pesquisa empírica. A convergência de dados permitiu compreender que, no contexto brasileiro, as “minorias” muitas vezes representam “maiorias” populacionais (Entrevistado GPB, 2018) que não tinham e ainda não têm visibilidade, ou que não estão [estavam] inseridas e integradas na sociedade até então e é importante e natural que a arte seja parte disso também (Entrevistado FC, 2019). “Minorias” hoje é uma temática demandada pela sociedade que “as instituições e os museus de arte acabam incorporando” e

“criando políticas de inserção” neste sentido (Entrevistado FC, 2019). Podemos dizer que, por exemplo, atualmente, artistas que lidam com questões afrodiaspóricas, ou questões latino-americanas, têm muito mais visibilidade do que tinham no passado (Entrevistada DSC, 2019).

Este conceito deve ser analisado cuidadosamente para cada contexto em particular, especialmente quando se pensa em invisibilidades e em questões individuais que não levam em consideração outras “minorias” e que não contemplam a diversidade como um todo. Estudos que abordam curadoria de arte ativista⁸⁹ e ética poderiam trazer contribuições nesse sentido (REILLY, 2018).

- (4) Tecnologias comunicacionais atuais: apresentam elementos positivos e negativos. Positivos, quando pensamos nas possibilidades de comunicação entre as pessoas até então difíceis ou impossíveis. Algumas entrevistas realizadas, por exemplo, só foram possíveis pelo uso destas ferramentas. A tecnologia potencializou a capacidade de conhecermos outras existências e contextos de outras regiões de nossas próprias cidades, de nosso país ou mesmo de outras partes do mundo. Negativos, quando afetam a nossa capacidade de concentração pelo excesso de informações, provocando distrações, desde a problemática em relação ao processo de seleção de informações até a garantia de manutenção de nossa privacidade e segurança no compartilhamento de dados, ameaças frequentes na atualidade. A desigualdade cresce quando pensamos no acesso à educação de qualidade, instrumento de maior importância nesse contexto, além da maneira como administramos o nosso tempo. Somente a educação nos proporciona o conhecimento para utilizarmos essas ferramentas de maneira inteligente e a nosso favor (Entrevistado GPB, 2018; Entrevistada JR, 2019).

Ao mesmo tempo em que essas ferramentas possibilitam o acesso a uma quantidade imensa de informações, ainda não conseguimos processá-las, o que nos causa certa inépcia (Entrevistado LPO, 2019). A distribuição e o acesso às informações ainda não são democráticos, apesar de termos a ilusão de sê-lo.

⁸⁹ Maura Reilly (2018) defende ações que contribuem para que o mundo da arte se torne mais inclusivo e menos discriminatório.

Faltam à maioria da população do mundo a infraestrutura básica e o acesso à educação de qualidade (Entrevistada JR, 2019).

Este fato foi agravado pela desigualdade social na pandemia do Coronavírus (2020/2021), principalmente no Brasil, quando muitas crianças dependeram e ainda dependem de um celular e de um chip com acesso à *Internet*.

- (5) Similaridades nos formatos bienais: constatamos que a principal similaridade que a Bienal de São Paulo apresentou em relação aos formatos bienais pelo mundo afora foi a sua grandiosidade. Porém, ela diferiu e se destacou pelo seu trabalho de mediação com o público visitante organizado pelo setor Educativo da Fundação Bienal de São Paulo. Houve a preocupação de levar o conhecimento e de engajar o público visitante. O espaço físico da Bienal, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, localizado no interior do Parque Ibirapuera foi um diferencial destacado pela maioria dos entrevistados. O público espontâneo, que costuma passear pelo parque e que tem acesso gratuito à Bienal, foi outro diferencial apontado pelos curadores das quatro últimas edições. Este público foi sendo constituído ao longo do tempo e a ele foram se juntando as crianças de escolas públicas e privadas da cidade. Ambos têm muito o quê compartilhar e querem se ver representados nessas exposições, como foi o caso do trabalho desenvolvido por Moreno (2018), um coletivo que teve a participação de crianças de escolas paulistas (Entrevistado GPB, 2018; Entrevistado CE, 2019; Entrevistado JV, 2019).
- (6) Organização curatorial de cada bienal: a seleção das temáticas e dos discursos curatoriais diferiu entre os casos analisados. A 30ª Bienal (2012) evidenciou as diferentes poéticas artísticas e se preocupou em privilegiar artistas que ainda não tivessem participado de nenhuma Bienal de São Paulo. Os trabalhos dessa mostra foram, na grande maioria, não comissionados. A 31ª Bienal (2014) apresentou temáticas sobre “o que se vê nas ruas” (Entrevistado PL, 2019) e se preocupou em trabalhar com projetos coletivos, demonstrando igualdade em relação as procedências geográficas dos artistas, além da representação artística da periferia da cidade de São Paulo. Porém, ao analisarmos os dados em relação a igualdade de gênero dos artistas participantes, observamos na 31ª Bienal de São Paulo (Figura 33, p. 139), maior prevalência masculina

(61%). A 32ª Bienal (2016) enfocou temáticas sobre as incertezas da atualidade e apresentou algumas soluções por meio da Arte Contemporânea, como foi o caso estudado, que trouxe a maior representação de artistas mulheres (55%). A 33ª Bienal (2018) procurou rever a posição do curador-geral, o qual compartilhou esta responsabilidade com outros 7 (sete) artistas-curadores. Gabriel Pérez-Barreiro (2018) preocupou-se na representação equilibrada por gênero e por localidades geográficas, porém, algumas das 7 (sete) mostras coletivas não aplicaram este mesmo critério.

- (7) 'Minorias' (no cenário das Bienais de São Paulo): na 30ª edição, houve o cuidado em selecionar artistas que ainda não tinham participado da Bienal de São Paulo. Identificamos a preocupação, principalmente, por parte das curadorias da 31ª e da 32ª edições em apresentar, por meio de questões ou temáticas, artistas e obras, algumas das "minorias" populacionais relacionadas a: gênero, etnia, religião, classe social, entre outros. A 33ª edição apresentou um modelo curatorial compartilhado (artistas-curadores) no qual percebemos a preocupação por parte do curador-geral, em representar a diversidade de gênero e de localizações geográficas. No entanto, quando analisamos cada uma das 7 (sete) exposições dos artistas-curadores, nos demos conta que nem todos tiveram esta mesma preocupação. Wura Natasha Ogunji (2018) destacou-se trazendo visões de mulheres artistas, enquanto Mamma Andersson e Waltercio Caldas não compartilharam dessa mesma preocupação.
- (8) Tecnologias comunicacionais atuais no cenário da Bienal de São Paulo: percebemos que houve preocupação em utilizar a tecnologia nas curadorias das Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 como ferramentas e não como um aspecto principal em relação às representações artísticas. A Fundação Bienal de São Paulo oferece no *site*⁹⁰ institucional um acervo digital disponível para pesquisa e informação sobre cada uma das edições da Bienal, desde a sua fundação, em 1951. A 33ª Bienal, por exemplo, disponibilizou listas de músicas indicadas por alguns artistas participantes que podiam ser acessadas pelo público durante a visita ao capturarem um código de barras (*QR code*) com os seus dispositivos móveis.

⁹⁰ O *site* da Bienal de São Paulo está disponível em: <http://www.bienal.org.br>.

- (9) Curadores internacionais: percebemos, como nos afirmou o Entrevistado MDA (2019), que “existe a tentativa de escalar recentemente curadores estrangeiros” devido ao desejo da Bienal “de internacionalizar suas relações, de buscar, de recuperar o prestígio abalado principalmente no fim dos anos 2000” – uma crise de gestão que resultou na “Bienal do Vazio” (2008) (Entrevistado MDA, 2019). Devemos entender que “parte desse desejo de internacionalização está na vontade de trazer para o Conselho da Bienal, colecionadores e diretores de instituições estrangeiras” (Entrevistado MDA, 2019). No passado, todos os membros do Conselho eram brasileiros e, atualmente, também existem não brasileiros. Talvez por essa razão, tenhamos curadores não brasileiros. Apesar de que, a maioria desses curadores estrangeiros, com exceção de Charles Esche (2014), têm uma vivência e presença fortes no Brasil e com a Bienal, por exemplo: Pérez-Oramas (2012), Pablo Lafuente (2014), Jochen Volz (2016), Gabriel Pérez-Barreiro (2018) e, atualmente, Jacopo Crivelli Visconti (2021) (Entrevistado MDA, 2019).

Segunda a visão da gestão da Bienal de São Paulo (2019), 2012 foi um momento em que a Bienal passou a ter mais recursos para manter uma equipe permanente e, também, a possibilidade de trazer curadores de fora do Brasil, “com uma conexão de olhar” para trazer artistas internacionais. Apesar de que, obviamente, temos curadores brasileiros que poderiam fazer essas conexões internacionais (Entrevistada LG, 2019).

- (10) A Bienal de São Paulo no contexto da Arte Contemporânea Global: Para que a Bienal de São Paulo se mantenha aberta ao contexto da Arte Contemporânea global, consideramos fundamental que ela não perca o seu lugar de instituição que possibilita a experimentação da arte (Entrevistada JR, 2019) e o fomento à arte (CYPRIANO, 2019). É importante destacarmos a conquista de Lisette Lagnado nesse sentido. Ela possibilitou aos curadores, aos artistas, às obras e ao público visitante das Bienais de São Paulo, experiências que não são guiadas por ideias nacionais, ou de nação estado, mas por questões e produções práticas e estratégicas (Entrevistado JV, 2019; Entrevistado IM, 2019) que permitem, por meio das representações artísticas contemporâneas, refletir

sobre questões atuais e quem sabe por meio delas, pensar em soluções para essas problemáticas.

Desse modo, com relação a possíveis estudos futuros, consideramos que seja importante o aprofundamento em relação ao papel da curadoria ativista desenvolvida pela curadora e escritora Maura Reilly (2018). Uma curadoria de arte que contemple não apenas a narrativa das existências “minoritárias” que representam a Arte Contemporânea individualmente, mas, que evidencie a força da diversidade entre essas narrativas das “maiorias populacionais” (considerando o caso das Bienais de São Paulo) coletivamente. Consideramos que esse estudo contribuiria para inovar e aperfeiçoar as curadorias das Bienais. Além disso, um estudo direcionado às curadorias e à gestão sobre a escolha dos curadores e dos projetos da Bienal de São Paulo e/ou das bienais pelo mundo afora acrescentaria conhecimento sobre melhores práticas nesse sentido.

Analisando as evidências deste estudo, ser global revelou-se como uma das características da Arte Contemporânea desde o final da década de 1980. A Arte Contemporânea, diferentemente da Arte Moderna, não se caracteriza por um único estilo ou uma única perspectiva de olhar, interpretar e desenvolver uma obra. Portanto, não faz sentido ser hegemônica ou acompanhar os principais movimentos vanguardistas da Arte Moderna que tinham características próprias, como o surrealismo, o dadaísmo, o expressionismo, o futurismo e o cubismo. Ao intitularmos a tese “Arte Contemporânea global”, não tivemos a pretensão de pensar a Arte Contemporânea como uma arte “universal”, que fosse “igual” no mundo inteiro, muito pelo contrário, consideramos o “global” como a maior riqueza da Arte Contemporânea, pela possibilidade de apresentar diferentes narrativas curatoriais e artísticas, possibilitando um retrato mais real do momento de “nossas existências”.

Há uma grande responsabilidade por parte dos curadores das bienais, e também pelas pessoas responsáveis pela seleção desses curadores e/ou dos projetos que fazem parte de cada uma das edições desses eventos, de estarem realmente comprometidos com a apresentação de produções artísticas que contemplem e possibilitem visibilidade de diferentes narrativas, processo que deveria ser natural na

contemporaneidade e, deste modo, não haveria mais a necessidade de se inserir o termo “global” quando fossemos nos referir à “Arte Contemporânea”.

Apesar dos esforços das últimas edições das Bienais de São Paulo em demonstrar uma instituição mais aberta e que contemple verdadeiramente o contexto da Arte Contemporânea global, os desafios ainda são imensos para promover maior visibilidade à diversidade de artistas e de obras e de manter o equilíbrio diante do silenciamento e da invisibilidade de tantas existências.

Consideramos que estar aberto à diversidade não significa abordar em uma só exposição todas as questões e temáticas globais. Entendemos que a Bienal de São Paulo, em particular, é uma instituição que vem demonstrando abertura à transformação e à inovação em relação à diversidade da arte por meio de diferentes abordagens em cada exposição. Nas “minorias”, ou melhor, nas “maiorias” da sociedade, ainda há múltiplas narrativas esquecidas, por exemplo: os deficientes físicos e os artistas de classes sociais não representadas, os quais, dificilmente são contemplados no sistema da arte; e, as mulheres que, apesar de sempre terem produzido arte, não costumavam se expor em público, como mencionou Mamma Andersson (2018) em entrevista a Gabriel Pérez-Barreiro (2018). Entretanto, os artistas que já fazem parte do mercado de arte não devem ser esquecidos nas bienais. É preciso equilibrar esse espaço entre eles e os que ainda não foram contemplados. Enfim, podemos afirmar que são inúmeras as vozes que ainda estão esquecidas ou, que simplesmente, “fazemos de conta” que não existem. As Bienais poderiam assumir a missão de serem menos “estrelas” e mais voltadas à pesquisa (Entrevistado JV, 2019).

Durante o período em que estávamos escrevemos esta tese, enfrentávamos a crise global do COVID 19. Assim, “Incerteza Viva”, título e tema da 32ª Bienal de São Paulo em 2016, continuava [e continua] a refletir perfeitamente o momento que vivenciamos.

Por fim, o estudo sobre “Como as Bienais de São Paulo de 2012 a 2018 apresentaram suas narrativas curatoriais no contexto da Arte Contemporânea global”, nos provocou a refletir que as heranças culturais são como os nossos sotaques (Entrevistado MDA, 2019). Existem determinados contextos próprios de cada cultura, que não são possíveis traduzir ou compreender a não ser quando os vivenciamos.

Porém, ao reconhecermos que existem diferentes narrativas e desigualdades quanto à visibilidade na arte, isso nos impulsiona a nos esforçarmos a ouvir e a tornar cada vez mais visíveis essas existências de forma mais justa, papel dos pesquisadores e dos vários atores que fazem parte da Bienal de São Paulo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALAMBERT; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALBERRO, A. Periodising contemporary art. Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, **Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee for the History of Art**. Austrália: ed. Jaynie Anderson; Melbourne University Press, 2009, p. 961-965. Disponível em: <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Alberro/Periodising-Contemporary-Art.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2018.

ALVES, C. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias. (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010. p. 43-57.

AMARAL, A. A. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. In: AMARAL, A. A. **Arte para quê?** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. 3. ed. [S.l.]: Studio Nobel, 2003, p. 227-271.

AMARANTE, L. 33^a Bienal de São Paulo: artistas-curadores. Wura-Natasha Ogunji mora nos Estados Unidos e Nigéria, vai "curar" o projeto "sempre, nunca" na 33^a Bienal. **Arte Brasileiros**, jun. 2018. Disponível em: <http://artebrasileiros.com.br/arte/artistas-curadores/?fbclid=IwAR0k3C0qPgEbksLrDx7pCPYP-6DINs7nxt03-tZ79PV5bFnUomxJkIF4wIE>. Acesso em: 9 jun. 2020.

AMARANTE, L. **As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDERSSON, M. Mamma Andersson. Stargazer II. Entrevista de Gabriel Pérez-Barreiro a Mamma Andersson. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33^a Bienal de São Paulo**. [Catálogo de registro]. São Paulo, 2018a, p. 156-167.

ANDERSSON, M. Stargazer II. **Texto dos artistas curadores**, 2018b. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/5-33bsp-presskit-20180904-texto_artistas_curadores_PT. Acesso em: 10 jun. 2020.

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANJOS, M. dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARAEEN, R. **The other story: afro-asian artists in pos-war Britain**. South Bank Centre, 1989. Disponível em: <https://formerwest.org/ResearchLibrary/TheOtherStoryAfroAsianArtistsinPostWarBritain>. Acesso em: 14 jun. 2018.

BALLARD, J. G. **Vermilion Sands**. Berkley, 1971.

BARBIERI, S. Estratégias da intuição. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Trigésima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012a. p. 306-309. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2385>. Acesso em: 11 mai. 2020.

BARBOSA, M. M. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. 2015. Tese. (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281319>. Acesso em: 25 fev. 2020.

BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949**. 2002. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

BBC NEWS BRASIL. **Queda do Muro de Berlim: Como os eventos de 1989 mudaram o mundo**, 9 nov. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50323088>. Acesso em: 16 jun. 2021.

BBC. **George Floyd: What happened in the final moments of his life**, 16 jul. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52861726>. Acesso em: 16 jun. 2021.

BBC. **Tiananmen Square: What happened in the protests of 1989?** 4 jun. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-asia-48445934>. Acesso em: 1 ago. 2020.

BECHELANY, C. 33rd Bienal de São Paulo: Affective Affinities, 2018. **Ocula**. Disponível em: <https://ocula.com/magazine/reports/33rd-bienal-de-so-paulo-affective-affinities/?auth=req>. Acesso em: 7 jul. 2020.

BELTING, H. **The end of the history of art?** Tradução de C. S. Wood. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987. Disponível em: <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/441.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2021.

BELTING, H. **Art history after modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

BELTING, H. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, H. Arte universal e minorias: uma nova geografia da história da arte. In: BELTING, H. **O fim da história da arte: uma revisão de dez anos depois**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BELTING, H. Contemporary art and the museum in the global age. In: WEIBEL, P.; BUDDENSIEG, A. (Eds.). **Contemporary art and the museum: a global perspective**. Ostfildern, Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 16-38.

BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (Eds.). **The global contemporary and the rise of new art worlds**. Tradução de Steven Lindberg e colaboradores. Karlsruhe, Alemanha: Center for Art and Media Karlsruhe, 2013.

BENEVIDES, D. O cara da bienal. **Revista Brasileiros**. São Paulo: Brasileiros Editora Ltda, n. 85, p. 106-109, ago. 2014.

BENVENISTE, E. **Problèmes de linguistique générale II**. Paris: Gallimard, 1974, p. 81-82.

BHABHA, H. K. Arte e iminência. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Trigésima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. Catálogo/curadores: Luis Pérez-Oramas, André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, p. 20-24. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2385>. Acesso em: 11 mai. 2020.

BIENNIAL FOUNDATION. **Story**, [2020]. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/about/our-story/> Acesso em: 10 mar. 2020.

BIENNIAL FOUNDATION. **Directory of Biennials**, [2021]. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

BIVAR, A. **Yolanda**. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

BORGES, S. Sofia Borges – 33ª Bienal. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal São Paulo [afinidades afetivas]**, 2018. [Catálogo]. Livros e cartazes de artistas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018a, n.p.

BORGES, S. Sofia Borges. A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo de registro]. Exposições e entrevistas. São Paulo, 2018b, p. 186-197.

BOURDIEU, P. **O Campo da Produção Cultural**. Cambridge: 1993.

BUDDENSIEG, A. New Cartographies of Art. **ZKM | Center for Art and Media**, Karlsruhe, Alemanha, [s.d.]. Disponível em: <https://zkm.de/en/keytopic/new-cartographies-of-art>. Acesso em: 9 jun. 2018.

BUSSMANN, R. M. D.; MARQUES, J. A. Arte global: rompendo fronteiras. In: LEITE, E. R. (Org.). XI Congresso Internacional Estética e História da Arte - **Rompendo Fronteiras: Arte, Sociedade, Ciência e Natureza**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018, p. 270-280. Disponível em: <https://pgeha.webhostusp.sti.usp.br/biblioteca-pgeha/rompendo-fronteiras-arte-sociedade-ciencia-e-natureza>. Acesso em: 8 jun. 2021.

CALDAS, W. Waltercio Caldas. Os aparecimentos. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [catálogo de registro]. Exposições e entrevistas. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2018a, p. 210-221.

CALDAS, W. Texto dos artistas curadores. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**, 2018b. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/5-33bsp-presskit-20180904-texto_artistas_curadores_PT. Acesso em: 10 jun. 2020.

CAMPOS, A. C. População brasileira é formada basicamente de pardos e brancos, mostra IBGE. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 24 nov. 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2017-11/populacao-brasileira-e-formada-basicamente-de-pardos-e-brancos-mostra-ibge#>. Acesso em: 14 jun. 2021.

CARVALHAES, C. Bienal de SP abre as portas com presença de mineiras. **Hoje em Dia**. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/bienal-de-sp-abre-as-portas-com-presenca-de-mineiras-1.274504>. Acesso em: 14 jul. 2020.

CARVALHO, M. C. Bye-bye, província: ao criar a bienal, o industrial Cicillo Matarazzo ajudou a estabelecer um novo padrão de cultura no Brasil. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, ano 81, n. 26345, 20 mai. 2001. 50 anos de Bienal, p. especial 4-15. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2005200101.htm>. Acesso em: 5 mai. 2020.

CARVALHO, M. S. R. M. **A trajetória da internet no Brasil**: do surgimento das redes de computadores à instituição dos mecanismos de governança. 2006. 239 p. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Sistemas e Computação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, COPPE, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/268809917_A_TRAJETORIA_DA_INTERNET_NO_BRASIL_DO_SURGIMENTO_DAS_REDES_DE_COMPUTADORES_A_INSTITUICAO_DOS_MECANISMOS_DE_GOVERNANCA. Acesso em: 23 fev. 2021.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Magiciens de la terre**, 1989. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-8f545f3081c4918774179b3712d6297¶m.idSource=FR_Ecfff04c37488cd214c8e442729e9b1. Acesso em: 9 jun. 2018.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Marcel Duchamp**, 2007. Disponível em: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-duchamp_en/ENS-duchamp_en.html. Acesso em: 26 jun. 2020.

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEO WILFREDO LAM. **Bienal de La Habana**. Disponível em: <http://www.wlam.cult.cu/index.php/bienal-de-la-habana>. Acesso em: 8 jun. 2018.

CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO. **Catálogo Museo de Arte Indígena** (MAI). Asunción, Paraguay: Museo del Barro, 2008, p. 1043. Disponível em: <https://www.museodelbarro.org/archivo>. Acesso em 29 abr. 2021.

CESARCO, A. Aos nossos pais. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Exposições. Exposições coletivas. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2018a.

Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalhe/5218>. Acesso em: 26 jun. 2020.

CESARCO, A. Aos nossos pais. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Textos dos artistas curadores, 2018b. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/5-33bsp-presskit-20180904-texto_artistas_curadores_PT. Acesso em: 10 jun. 2020.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1998.

CONDURU, R. Brasil, terra de mágicos? Arte e suas instituições. XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Universidade Federal do Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, p. 227-234, 2013. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/pdfs/s1_robertoconduru.pdf. Acesso em: 22 set. 2018.

CONSELHO DE ARTE E CULTURA. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **24ª Bienal internacional de São Paulo**. São Paulo, 1977, p. 2-4. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2137>. Acesso em: 9 mar. 2021.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. In: **Simposio Internacional do Adolescente**, 1, 2005, São Paulo. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 26 jun. 2021.

COSENDEY, L. Sobre artistas-curadores. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [catálogo de registro]. Exibições e entrevistas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018, p. 234-241.

CORUJEIRA, A. Alejandro Corujeira. Projetos individuais. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Exposições. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5225>. Acesso em: 11 jul. 2020.

CORULLON, M. Roteiro de projeto: a expografia da Bienal como processo. In: **Catálogo Trigésima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. [catálogo/curadores: Luis Pérez-Oramas, André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva]. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012, p. 310-313. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2385>. Acesso em: 11 mai. 2020.

CROSMAN, L. Luiza Crosman. Entrevista de Laura Consedey à Luiza Crosman. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [catálogo de registros]. Exposições e entrevistas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018a, p. 150-155.

CROSMAN, L. Luiza Crosman. Projetos individuais. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo de registros]. Exposições e entrevistas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018b. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5231>. Acesso em: 11 jul. 2020.

CYPRIANO, F. Bienal revela delírios contidos e brilha pelo conjunto da obra. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, p. E3, 14 out. 2012. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19282&keyword=Bienal%20Crevela%2>

Cdelirios%2Ccontidos%2Cbrilha&anchor=5816784&origem=busca&originURL=&pd=87304c4a75f184cf22406805605dd0d2. Acesso em: 12 mar. 2021.

CYPRIANO, F. 2016 | 32a Bienal de São Paulo: "Bienal é fuga à monotonia". In: **Arte Brasileiros**, 31 mar. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienal-de-sao-paulo-e-fuga-a-monotonia/>. Acesso em: 27 jun. 2021.

D'ARCEY, R. **Transnational Curation: Countering Exclusionary Practices in the Art World**. Metropolitan State University of Denver, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40514705/Transnational_Curation_Countering_Exclusionary_Practices_in_the_Art_World. Acesso em: 8 mar. 2021.

DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. Hea mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014, p. 23. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo** [catálogo], 2016, p. 22.

DERRIDA, Jacques. **Of Hospitality**. Tradução de Rachel Bowlby. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

DICIO. **Dicionário Online de Português**. Significado de diversidade. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diversidade/> Acesso em: 15 nov. 2020.

DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930. Mário Pedrosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/mario_pedrosa. Acesso em: 3 jun. 2020.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa341/lourival-gomes-machado>. Acesso em: 09 de jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ELEEY, P. **Sturtevant: double trouble**. NY: MoMA, 2014. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454?> Acesso em: 28 jun. 2020.

ELOY, L. Conversas sobre uma bienal. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Relato do encontro aberto da 31ª Bienal em Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/626>. Acesso em: 15 mai. 2020.

FELIX, N. Nelson Felix. Projeto individual. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5233>. Acesso em: 13 jul. 2020.

FISHER, Jean. The Other Story and the Past Imperfect. **Tate Papers**, n. 12, Autumn 2009. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/no-12/the-other-story-and-the-past-imperfect>. Acesso em: 9 jun. 2018.

FOLHA DE S. PAULO. 31ª Bienal de São Paulo abraça a periferia. Programação do mais relevante evento de artes contemporânea do país inclui nesta edição atrações de regiões pobres, como o Campo Limpo e a favela do Moinho. Fotografia, 1º set. 2014. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/28443-31-bienal-de-sao-paulo-abraca-a-periferia>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FOLHA DE S. PAULO. A melhor exposição. Folha de S. Paulo, Caderno Guia da Folha, São Paulo, 30 dez. 2016, p. GF16. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20820&keyword=melhores&anchor=6042792&origem=busca&originURL=&pd=eb2b459e483ca1016121db400776b438>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FOLHA DE S. PAULO. Bienal 50 anos. 50 anos de Bienal São Paulo: ano 81, n. 26345, 20 mai. 2001, p. [Especial 4-15]. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=14986&anchor=61916&origem=busca&originURL=&pd=dbf594efeb99abf7e4cfcadb6518730e>. Acesso em: 4 mai. 2020.

FONTES, C. O pássaro lento. Entrevista de Gabriel Pérez-Barreiro a Claudia Fontes. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo.** [Catálogo de registro]. Exposições e entrevistas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018a, p. 118-129. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/6571>. Acesso em: 17 jun. 2021.

FONTES, C. O pássaro lento. Ficção curatorial. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018b. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/O_Passaro_Lento_Claudia_Fontes_POR.pdf. Acesso em: 30 jun. 2020.

FONTES, C. O pássaro lento. Texto dos artistas curadores. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo,** 2018c. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/5-33bsp-presskit-20180904-exto_artistas_curadores_PT. Acesso em: 10 jun. 2020.

FRAYZE-PEREIRA, J. **Estética da Forma:** Mário Pedrosa - crítica de arte, psicologia e psicanálise. São Paulo: Ide, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000100016. Acesso em: 3 jun. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** Catálogo. São Paulo, 1951a. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal>. Acesso em: 3 mar. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **1ª Bienal de São Paulo.** Todas as Fotos. São Paulo, 1951b. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos>. Acesso em: 12 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **2ª Bienal de São Paulo.** São Paulo, [1953]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal>. Acesso em: 14 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **16ª Bienal de São Paulo.** São Paulo, [1981], 412 p. Catálogo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/16bienal>. Acesso em: 8 jun. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **17ª Bienal de São Paulo.** São Paulo, [1983]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/17bienal>. Acesso em: 8 jun. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **20ª Bienal de São Paulo.** São Paulo, [1989]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/20bienal>. Acesso em: 25 nov. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **21ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo, [1991]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/21bienal>. Acesso em: 12 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **22ª BIENAL DE SÃO PAULO**. Bienal de São Paulo: ruptura com o suporte. São Paulo, [1994]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/22bienal>. Acesso em: 12 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **24ª Bienal de São Paulo**: um e/entre outro/s. São Paulo, [1998]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/24bienal>. Acesso em: 22 jun. 2018.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **25ª Bienal de São Paulo**: iconografias metropolitanas. São Paulo, [2002]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/25bienal>. Acesso em: 8 jun. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **26ª Bienal de São Paulo**: território livre. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/26bienal>. Acesso em: 12 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **27ª Bienal de São Paulo**: como viver junto. São Paulo, [2006]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/116>. Acesso em: 11 fev. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **28ª Bienal de São Paulo**: em vivo contato. São Paulo, [2008]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal>. Acesso em: 25 nov. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal, 2012a. 394 p. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2385>. Acesso em: 12 mai. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30ª Bienal de São Paulo**. [Cartazes]. São Paulo, 2012b. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal/cartazes>. Acesso em: 5 mai. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2011-2012**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012c. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7069>. Acesso em: 12 fev. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30ª Bienal de São Paulo**: a iminência das poéticas. São Paulo, 2012d. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>. Acesso em: 11 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 30ª Bienal de São Paulo. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Dossiê Arthur Bispo do Rosário. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Obras históricas de Arthur Bispo do Rosário e sua participação na 46ª Biennale di Venezia**. São Paulo, 26 set. 2012e. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/351> Acesso em: 10 mar. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Ângulos da bienal da antropofagia**. São Paulo, 10 abr. 2013. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/325>. Acesso em: 9 mar. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo/livro]. São Paulo, 2014a, 332 p. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2087>. Acesso em: 25 mai. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo: como coisas (...) que não existem**. São Paulo, 2014b. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/31bienal>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2013-2014**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014c. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7074>. Acesso em: 12 fev. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Introdução. São Paulo, 2014d. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/information/754>. Acesso em: 13 mai. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Cartaz da 31ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 2014e. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/information/754>. Acesso em: 13 mai. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Sem Título, Éder Oliveira. São Paulo, 2014f. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1495>. Acesso em: 25 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Todas as fotos. São Paulo, 2014g. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/31bienal/fotos>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Performance Voto! Ana Lira e o Educativo Bienal distribuem os santinhos do projeto Voto! São Paulo, 2014h. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1648>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Voto! São Paulo, 2014i. Disponível em: <http://app.31bienal.org.br/pt/single/1219>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal, 2016a. 442 p. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/3326>. Acesso em: 12 mai. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**. [Incerteza viva]. São Paulo, 2016b. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/32bienal>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2015-2016**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016c. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7074>. Acesso em: 5 jul. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**. [Lista de obras]. São Paulo, 2016d. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7075>. Acesso em: 15 jul. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**. Nomedá & Gediminas Urbonas. São Paulo, 2016e. Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2583>. Acesso em: 11 ago. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**. Todas as fotos. São Paulo, 2016f. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/32bienal/fotos>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**. Cartaz da 32ª Bienal. São Paulo, 2016g. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/32bienal/cartazes/4288>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**. Identidade visual da 32ª Bienal. São Paulo, 01 ago. 2016h. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/2519>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**. Lais Myrrha, 2016i. Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2570>. Acesso em: 26 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal, 2018a. 336 p. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/6570>. Acesso em: 12 mai. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Exposições]. São Paulo, 2018b. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/33bienal>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Relatório de gestão e contribuições à sociedade 2017-2018**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018c. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7046>. Acesso em: 12 fev. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Afinidades afetivas. [Catálogo de registro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018d. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/6571>. Acesso em: 16 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Exposições coletivas. Sentido/comum. Antonio Ballester Moreno, 2018e. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5219>. Acesso em: 24 jun. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Sobre a 33ª Bienal. São Paulo, 2018f. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao/5249>. Acesso em 5 jun. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Afinidades afetivas: convite à atenção. [Material educativo]. São Paulo: Fundação bienal de São Paulo, 2018g. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes>. Acesso em: 16 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Texto dos artistas curadores. São Paulo, 2018h. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/5-33bsp-presskit-20180904-texto_artistas_curadores_PT. Acesso em: 10 jun. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Todas as fotos. São Paulo, 2018i. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/33bienal/fotos>. Acesso em: 16 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Modelo alternativo ao de temática única traz doze projetos individuais selecionados pelo curador-geral Gabriel Pérez-Barreiro e sete mostras coletivas organizadas por artistas-curadores. 2018j. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/5442>. Acesso em: 5 jun. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Divulgadas ações de difusão para o biênio**. São Paulo, 3 mai. 2018k. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/5045>. Acesso em: 9 mar. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Cartaz da 33ª Bienal. São Paulo, 2018l. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/33bienal/cartazes/6551>. Acesso em: 16 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal ganha corpo com anúncio de doze projetos individuais**. São Paulo, 20 mar. 2018m. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/4963>. Acesso em: 17 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. "Sistema operacional" alternativo da 33ª Bienal de São Paulo ganha corpo com anúncio de doze projetos individuais, 2018n. Disponível em: <http://imgs.fbsp.org.br/files/bf9af944be658a6d78cd2c7f4b25e0fc.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **34ª Bienal de São Paulo estende a programação até o final de 2021**. 01 jul. 2020. Disponível em: <http://bienal.org.br/post/8087> Acesso em: 1 jul. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Bienal a bienal**. Todos os cartazes. São Paulo, [2021a]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/fundacao>. Acesso em: 14 jun. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Fundação Bienal**. Quem somos. São Paulo, [2021b]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/fundacao>. Acesso em: 14 jun. 2021.

GARDNER, A.; GREEN, C. **Biennials, triennials, and documenta: the exhibitions that created contemporary art**. Hoboken: John Wiley & Sons Inc, 2016.

GEERTZ, C. O selvagem cerebral: sobre a obra de Claude Lévi-Strauss. Tradução de Antonio Maurício Dias da Costa. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991). São Paulo, v. 12, n. 12, p. 119-133, mar. 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/53890/57829>. Acesso em: 13 jun. 2018.

GEORGE, A. **The curator's handbook**. New York: Thames & Hudson Inc., 2015.

GERMANO, B. Waltercio Caldas seleciona obras que falam de tempo e espaço para a Bienal de SP. Entrevista de Beta Germano para Waltercio Caldas. **Casa Vogue**, 2018. Disponível em: [https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2018/](https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2018/09/waltercio-caldas-seleciona-obras-que-falam-de-tempo-e-espaco-para-bienal-de-sp.html)

[09/waltercio-caldas-seleciona-obras-que-falam-de-tempo-e-espaco-para-bienal-de-sp.html](https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2018/09/waltercio-caldas-seleciona-obras-que-falam-de-tempo-e-espaco-para-bienal-de-sp.html). Acesso em: 8 jul. 2020.

GIL, Gilberto. "Apresentação". In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver junto**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006. [Catálogo]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7056>. Acesso em: 17 jun. 2021.

GOETHE, J. W. **As afinidades eletivas**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

GONÇALVES FILHO, A. Bienal testa novo modelo para ser mais polifônica. Em sua 33ª edição, mostra utiliza artistas-curadores como forma de fugir da ditadura curatorial. **Estadão**. Cultura. São Paulo, 5 set. 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,bienal-testa-novo-modelo-para-ser-mais-polifonica,70002488126>. Acesso em: 13 jul. 2020.

GROYS, B. The value boundary between the cultural archive and the profane realm. In: GROYS, Boris. **On the new**. London: Verso Books, Chapter 9, 2014, p. 63-71.

GUIMARÃES, T. Tamar Guimarães. Projeto individuais. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5235>. Acesso em: 17 jun. 2021.

GUSINDE, M. **L'Esprit des hommes de la terre de feu(L')**: Selk'nam, Yamana, Kawesqar. Paris: Éditions Xavier Barral, 2015, 300 p.

HEARTNEY, E. **The whole earth show part II**. Art in America, vol. 77, July 1989, pp. 90-97. Disponível em: <https://msu.edu/course/ha/491/wholeearthii.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2018.

HERKENHOFF, P. Bienal questiona a sociedade canibal. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, p. 4, 24 out. 1998. Entrevista concedida a Celso Fioravante.

HIETBRINK, R. O pássaro lento / Roasted chicken by [Frango assado por]. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**, Áudio 33 Bienal, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/audioguia-detalhe/5423#en>. Acesso em: 30 jun. 2020.

HIRSZMAN, M. Uma Bienal sem coesão interna. MODOS. **Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 1, p. 209-217, jan. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4085>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4085>. Acesso em: 29 jun. 2020.

HIRSZMAN, M. 33ª Bienal de São Paulo, liberdade de criar o mundo. O efeito surpresa é um dos diferenciais desta edição, em que os artistas-curadores praticamente não interferem no trabalho do outro. **Arte Brasileiros**, set. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/33a-bienal-de-sao-paulo-liberdade-de-criar-o-mundo/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

HIRSZMAN, M. A arte como sistema visual. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 02 set. 2012, p. 129. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/2012090>

2-43419-nac-129-cd2-d5-not. Acesso em: 12 mar. 2021.

HOFFMANN, J. **Curadoria de a a z**. Tradução João Sette Câmara. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

IANNI, O. **Teorias da globalização**. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

IANNI, O. **A sociedade global**. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). **Povos indígenas no Brasil**. Wapichana, 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Wapichana>. Acesso em: 25 jun. 2021.

JONES, C. A. **The global work of art: world's fairs, biennials, and the aesthetics of experience**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

KIEFER, L. Encontro ou desencontro? In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Relato do encontro aberto da 31ª Bienal em Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/476>. Acesso em: 15 mai. 2020.

L'ESTOILE, Benoît de. **Le Goût des autres: de l'exposition coloniale aux art premiers**. Paris: Flammarion, 2007.

LAET, M. Maria Laet. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo de registros]. São Paulo, 2018a, p. 168-173. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/6571>. Acesso em: 12 jul. 2020.

LAET, M. Maria Laet. Projetos individuais. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Exposições, 2018b. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalle/5232>. Acesso em: 11 jul. 2020.

LAFUENTE, P. Introduction: from the outside in Magiciens de la Terre and two histories of exhibitions. In: STEEDS, L. et al. **Making art global** (part 2): 'Magiciens de la terre', 1989. London: Afterall Books, 2013, p. 8.

LAGNADO, L. Cartografia atual. **Folha de S. Paulo**, 20 mai. 2001. Bienal 50 anos. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal50anos/>

[fj2005200108.htm](http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal50anos/fj2005200108.htm). Acesso em: 9 mar. 2021.

LEITÃO, S. S. **Sobre a 33ª Bienal**. Um novo olhar. 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao/5243>. Acesso em: 5 jun. 2020.

LIMA, J. **Mulheres Artistas na Bienal de São Paulo**. Arte que acontece, 8 out. 2018. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/mulheres-artistas-na-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

MACHADO, L. G. Apresentação. In: **1ª BIENAL DE SÃO PAULO**. 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. [catálogo]. São Paulo, 1951. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal>. Acesso em: 3 mar. 2020. p. 14-23.

MAIER, T. Bienal como constelação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Trigesima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. Catálogo/curadores: Luis Pérez-Oramas, André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. p. 74-79. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2385>. Acesso em: 11 mai. 2020.

MAM RJ. **Nova direção artística do MAM Rio.** Disponível em: <https://www.mam.rio/historia/nova-direcao-artistica-do-mam-rio/> Acesso em: 18 ago. 2020.

MARTÍ, S. Ignorance Isn't Bliss: A Scattershot Bienal de São Paulo Is Out of Sync with Today's Brazil. **ArtNews**, 2018. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/reviews/ignorance-isnt-bliss-scattershot-bienal-de-sao-paulo-sync-brazils-mood-11317/>. Acesso em: 26 jun. 2020.

MARTINS, I. O. Duas entrevistas oportunas. **Correio Paulistano**, São Paulo, 14 nov. 1948. p. 9. ed. 28409(1). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_09&pasta=ano%201948&pesq=%22duas%20entrevistas%20oportunas%22&pagfis=39970. Acesso em: 25 fev. 2020.

MATOS, D. Nomedas & Gediminas Urbonas. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo.** Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 286-289. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/3326>. Acesso em: 11 ago. 2020.

MAZZON, José A. **Análise do programa de alimentação do trabalhador sob o conceito de marketing social.** 1981. Tese (Doutorado) - Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

MEDINA, C. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano.** São Paulo: Summus, 2003.

MENON, I. Com arte popular, espanhol relaciona a arte e a biologia: no térreo, Antonio Ballester Moreno está à frente do espaço 'Sentido/Comum'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2018. Disponível em: <https://temas.folha.uol.com.br/33-bienal-de-sao-paulo/antonio-ballester-moreno-sentido-comum/com-arte-popular-espanhol-relaciona-a-arte-e-a-biologia.shtml>. Acesso em: 24 jun. 2020.

MEZACASA, R. Relações Fronteiriças: Chiriguano e o sistema colonial espanhol no final do século XVIII. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, Universidade de São Paulo, jul. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300877896_ARQUIVO_RoselineMezacasa.pdf. Acesso em: 3 jul. 2020.

MIGNONE, V. Vânia Mignone. Projeto individual. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/5236>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MILAN, D. Denise Milan. Projetos individuais. Exposições. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5228>. Acesso em: 11 jul. 2020.

MINDÊLO, O. Novas tentativas de reduzir distâncias. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo.** Relato do encontro aberto da 31ª Bienal em Recife, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/629>. Acesso em: 16 mai. 2020.

MOLINA, C. Projeto Mobile Radio BSP vai apresentar programa diário durante a 30ª Bienal de SP. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 ago. 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,projeto-mobile-radio-bsp-vai-apresentar-programa-diario-durante-a-30-bienal-de-sp,918090>. Acesso em: 7 mar. 2021.

MOLITOR, F. Doze projetos individuais completam a mostra. Gabriel Pérez-Barreiro propõe Bienal descentralizada. 33ª BIENAL DE SÃO PAULO Mostra comandada por time de artistas vai de 7 de setembro a 9 de dezembro. **Folha de S. Paulo**, 4. set. 2018. Disponível em: <https://temas.folha.uol.com.br/33-bienal-de-sao-paulo/gabriel-perez-barreiro-o-curador-da-bienal/doze-projetos-individuais-completam-a-mostra.shtml>. Acesso em: 9 jul. 2020.

MoMA - THE MUSEUM OF MODERN ART. **"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**. sep. 27, 1984 – jan. 15, 1985. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>. Acesso em: 30 mai. 2018.

MoMA - THE MUSEUM OF MODERN ART. **Anna Oppermann: being different (why is she so different?)** 1970–1986. New York, jun. 20th, aug. 29th 1999. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4661>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MORENO, A. B. Sentido/comum. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Texto dos artistas curadores, 2018. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/5-33bsp-presskit-20180904-texto_artistas_curadores_PT. Acesso em: 10 jun. 2020.

MORESCHI, B. Bruno Moreschi. Exposições. Projetos individuais. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. Exposições, 2018. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018a. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5227>. Acesso em: 9 jul. 2020.

MORESCHI, B. **Bruno Moreschi**. Outra 33 Bienal de São Paulo. Registros decodificados: construção do espetáculo, 2018c. Disponível em: <https://outra33.bienal.org.br/pt-br/acao/construcao-do-espetaculo/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

MORESCHI, B. **Bruno Moreschi**. Outra 33 Bienal de São Paulo. Textos ampliados: dicionário, 2018d. Disponível em: <https://outra33.bienal.org.br/pt-br/acao/textos-ampliados-dicionario/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

MORESCHI, B. Outra 33ª Bienal de São Paulo / Another 33rd São Paulo Biennial. Website, experiências com Inteligências Artificiais, vídeos, fotografias, áudio, texto etc. Projeto comissionado pela 33ª Bienal de São Paulo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018b. Disponível em: <https://brunomoreschi.com/Outra-33-Bienal>. Acesso: 10 jul. 2020.

MOURA, S. Em/sobre/com arte. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal em São Paulo**, 5 jan. 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/511>. Acesso em: 18 mai. 2020.

MOURA, S. Entre o afro-cubanismo e a diáspora: deslocamentos nos discursos expositivos. In: **C & AMÉRICA LATINA**. 18 mar. 2018. Disponível em:

<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/displacements-in-exhibitions-discourses/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

MURARI, J. B. Prabhakar Pachpute. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 22 jan. 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/495>. Acesso em 15 mai. 2020.

MUSSI, J. K. Não vai ter copa! Não vai ter eleição! Não vai ter Bienal! In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Relato do encontro aberto da 31ª Bienal em São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/807>. Acesso em: 2 jun. 2020.

NOBRE, L. A cidade e seus espaços: múltiplas mediações. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Relato do encontro aberto da 31ª Bienal em São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/737>. Acesso em: 2 jun. 2020.

NUNES, E. Onde estamos agora? In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Relato do encontro aberto da 31ª Bienal em São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1027>. Acesso em: 2 jun. 2020.

OBRIST, H. U. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OGUNJI, W. N. Wura-Natasha Ogunji. Conversas: Lhola Amira; Mame-Diarra Niang; Nicole Vlado; Ruby Onyinyechi Amanze; Wura-Natasha Ogunji e Youmna Chlala. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo de registro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018a, p. 222-233.

OGUNJI, W. N. Wura-Natasha Ogunji. Sempre-nunca. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo]. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2018b. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalhe/5224>. Acesso em: 16 jun. 2021.

OLIVEIRA, M. M. de. MAM-SP e MAC-USP são os personagens do segundo texto de um especial sobre as instituições paulistanas de arte. **SP-ARTE 365**. 9 dez. 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/de-olho-na-historia-mac-e-mam/>. Acesso em: 5 mai. 2020.

ONU NEWS. Estudo da ONU revela que mundo tem abismo digital de gênero, nov. 2019. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2019/11/1693711> Acesso em: 23 fev. 2021.

OUTRANSPO. Ouvroir de translation potencial. Disponível em: <http://www.outranspo.com>. Acesso em: 17 jun. 2021.

PASSOS, C. S. Ensaio visual Siron Franco: Goiânia, Rua 57, outubro de 1987. **Revista UFG**, 9 (1), 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48160>. Acesso em: 9 jul. 2020.

PEDROSA, Mário. **Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte**. Tese (Doutorado), 1949.

PENTEADO, Y. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PEREIRA, C. P. A Bienal de São Paulo e a globalização da arte contemporânea. 2013, p. 417-423. In: **IX EHA – Encontro de História da Arte** - UNICAMP. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi25e7u_pPvAhUWFLkGHaNehAH8QFjABegQIBBAD&url=https://www.ifch.unicamp.br/Feha/Fatas/2013/Verena/2520Carla/2520Pereira.pdf&usg=AOvVaw3rZ2IUOoJ0CWAbazeiVvj. Acesso em: 20 ago. 2020.

PEREIRA, V. C. **A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo:** pode entrar sem medo que é só arte. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/320832>. Acesso em: 5 mai. 2020.

PÉREZ-BARREIRO, G. Individual Projects. Siron Franco. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018i. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/en/exposicao-individual-detalhe/5234>. Acesso em: 17 jun. 2021.

PÉREZ-BARREIRO, G. Afinidades afetivas. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo de registro]. Exposições e entrevistas. Entrevistas: PÉREZ-BARREIRO, G. et al. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018c.

PÉREZ-BARREIRO, G. Afinidades afetivas. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018a. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao>. Acesso em 13 mai. 2020.

PÉREZ-BARREIRO, G. Aníbal López. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018d. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/5226>. Acesso em: 11 jul. 2020.

PÉREZ-BARREIRO, G. Feliciano Centurión. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018e. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5229>. Acesso em: 11 jul. 2020.

PÉREZ-BARREIRO, G. Artistas como curadores. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2018b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ml8CiWhc79c>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PÉREZ-BARREIRO, G. Vídeos. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018h. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/video/5353>. Acesso em: 17 jun. 2021.

PÉREZ-BARREIRO, G. Lucia Nogueira. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2018f. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5230>. Acesso em: 11 jul. 2020.

PÉREZ-BARREIRO, G. Siron Franco. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [catálogo de registros]. São Paulo, 2018g, p. 63; p. 180-185. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/6571>. Acesso em: 9 jul. 2020.

PÉREZ-ORAMAS, L. A iminência das poéticas (ensaio polifônico a três e mais vozes). In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Trigésima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. p. 26-50. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2385>. Acesso em: 11 mai. 2020.

PONELIS, S. R. Using interpretative qualitative case studies for exploratory research in doctoral studies: a case of information systems research in small and medium enterprises. **International Journal of Doctoral Studies**, 10, p. 535-550, 2015. Disponível em: <http://ijds.org/Volume10/IJDSv10p535-550Ponelis0624.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2020.

PREZIOSI, D. **Art, religion, amnesia: the enchantments of credulity**. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2014.

RAMOS, A. D. (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

RATNAM, N. Hang it all. **The Guardian**. The Observer, Sunday, 9 mar. 2003. Disponível em: <https://www.theguardian.com/theobserver/2003/mar/09/features>.

magazine47. Acesso em: 26 mar. 2021.

REILLY, M. **Curatorial activism: towards an ethics of curating**. London: Thames & Hudson Ltd, 2018.

ROLNIK, Suely. **Trechos de Suely Rolnik: Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2020.

ROLNIK, Suely. Suely Rolnik entrevista Grada Kilomba - A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba (32ª Bienal de São Paulo). Ao final vídeo entrevista Massa Revoltante, conversa com Grada Kilomba (42 minutos). **Laboratório de Sensibilidades**, 2016, n.p. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/10/15/suely-rolnik-entrevista-grada-kilomba-a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba-32a-bienal-de-sao-paulo-ao-final-video-entrevista-massa-revoltante-conversa-com-grada-kilomba-42-min/>. Acesso em: 21 fev. 2021.

RUIZ, P. M. O mistério de quarto fechado. In: FONTES, C. **O pássaro lento**. 33ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018, p. 7-35. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/O_Passaro_Lento_Claudia_Fontes_POR.pdf. Acesso em: 30 jun. 2020.

RUOSO, C.; RODRIGUES, R.; BARBOSA, D.; SOUZA, L.; MARCOLINO, L. A noção de artistas-curadores na 33ª Bienal de São Paulo: os artistas em histórica negociação com as instituições culturais. **Revista ARA**, v. 6, n. 6, p. 231-256, 30 mar. 2019. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/154439>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SANTOS, B. de S. A incerteza entre o medo e a esperança. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva**. [Catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 37-45.

SELECT. **33ª Bienal selected** – primeira edição. Cinco destaques da Bienal de São Paulo selecionados pela redação: Roderick Hietbrink, Maria Laet, Aníbal López, Sturtevant e Tamar Guimarães, 7 set. 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/33a-bienal-selected-primeira-edicao/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

SELLTIZ, C. et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

SEROUSSI, B. et al. Trabalhando com coisas que não existem. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo: Como (...) coisas que não existem**. [catálogo/livro]. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014, p. 52-57. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2087>. Acesso em: 14 mai. 2020.

SOMMER, M. Sobre a arte do encontro: processos de distensões em partilhas sensíveis. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. Relato do encontro aberto da 31ª Bienal em Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/625>. Acesso em: 15 mai. 2020.

SPERLING, D. Estado da arte. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**, 7 ago. 2014. Disponível em: <http://31bienal.org.br/pt/post/1044>. Acesso em: 26 jun. 2021.

STOLARSKI, A. A identidade da 30ª bienal: projeto e metaprojeto. In: FUNDAÇÃO DA BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Trigésima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. Catálogo/curadores: Luis Pérez-Oramas, André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012. p. 314-319. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2385>. Acesso em: 11 mai. 2020.

STRECKER, M. Bienal de São Paulo designa sete artistas como curadores. **Select**, out. 2017. Disponível em: <https://www.select.art.br/bienal-de-sao-paulo-designa-sete-artistas-como-curadores/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

STRECKER, M. Tamar Guimarães: remexer histórias. **Select**, 25 set. 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/tamar-guimaraes-remexer-historias/>. Acesso em: 12 jul. 2020.

TALA, A. Aníbal López, um estranho no ninho. Artista guatemalteco Aníbal López tem presença singular na 33ª Bienal de São Paulo. In: **Arte Brasileiros**. São Paulo, 5 out. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/critica/a-1-53167-fator-de-contexto/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

TEREPINS, L. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. [catálogo/livro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. 332p.

UN NEWS. Internet milestone reached, as more than 50 per cent go online: UN telecoms agency. 7 dez. 2018. Disponível em: <https://news.un.org/en/story/2018/12/1027991>. Acesso em: 14 jun. 2021.

VEGA, F. G. Coisas que sim existem. Relato do encontro aberto da 31ª Bienal em Madri, Espanha, 2014. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/690>. Acesso em: 2 jun. 2020.

VIDAL JUNIOR, I. F. Escuta e profanação. Relato do encontro aberto da 31ª Bienal Rio de Janeiro. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1998>. Acesso em: 3 jun. 2020.

VISCONTI, J. C. As palavras e as coisas de Lucia Nogueira. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **33ª Bienal de São Paulo**. [Catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

VOLZ, J. Jornadas espirais: incerteza viva. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva**. Catálogo/organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 21-27.

WEIBEL, P. Globalization and contemporary art. In: BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (Eds.). **The global contemporary and the rise of new art worlds**. Tradução de Steven Lindberg e colaboradores. Karlsruhe, Alemanha: Center for Art and Media Karlsruhe, 2013, p. 20-27.

WEISS, R. **Making art global** (Part 1): the third Havana Biennial 1989. London: Afterall, 2011.

WERNECK, S. As mulheres do segundo andar em afinidades afetivas na 33ª Bienal. Arte & Crítica. **Jornal da abca**, n. 48, ano XVI, dez. 2018. São Paulo: Associação Brasileira dos Críticos de Arte, 2018. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/as-mulheres-do-segundo-andar-em-afinidades-afetivas-na-33a-bienal-sylvia-werneck/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 7-72.

WORLD WIDE WEB FOUNDATION. **History of the web**. Sir Tim Berners-Lee. Disponível em: <https://webfoundation.org/about/vision/history-of-the-web/>. Acesso em: 28 jul. 2020.

YIN, R. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 5. ed. Porto Alegre, RS: Bookman, 2015.

YOUNG, R. J. C. **Postcolonialism: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2003.

ZKM (CENTER FOR ART AND MEDIA KARLSRUHE). **The ZKM**. [2021]. Disponível em: <https://zkm.de/en/the-zkm>. Acesso em: 10 jun. 2021.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Formulário de Consentimento Livre e Esclarecido em Língua Portuguesa



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), do estudo/pesquisa intitulado(a) *Arte Global: Bienais de Arte de São Paulo – narrativas entre 2012 a 2018*, conduzida por *Rosane Maria Demeterco Bussmann*. Este estudo tem por objetivo analisar como as Bienais de Arte de São Paulo apresentam(ram) suas narrativas sobre a “arte global” contemporânea.

Você foi selecionado(a) por atuar na área da arte contemporânea. Sua participação não é obrigatória. A qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa, desistência ou retirada de consentimento não acarretará prejuízo.

Sua participação nesta pesquisa consistirá em entrevista cujos aspectos gerais relacionados com o tema da pesquisa – *Arte Global: Bienais de Arte de São Paulo – narrativas entre 2012 a 2018*. Informações que considere confidenciais, segredos e propriedade intelectual não devem ser mencionados. A entrevista será gravada, e a transcrição da mesma lhe será enviada por e-mail para que possa confirmar e aprovar seu conteúdo.

O pesquisador responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos identificando os indivíduos ou instituições participantes.

Declaro, ainda, que a cessão de direitos de uso do meu nome, da minha imagem e som de voz aqui ajustada tem caráter definitivo, autorizando a sua reprodução e transmissão em número indeterminado de vezes, por qualquer meio de comunicação acadêmica.

Caso você concorde em participar desta pesquisa, assine ao final deste documento, que possui duas vias, sendo uma delas sua, e a outra, do pesquisador responsável / coordenador da pesquisa. Seguem os telefones e o endereço institucional do pesquisador responsável, onde você poderá tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação nele, agora ou a qualquer momento.

Contatos do pesquisador responsável:

Rosane Maria Demeterco Bussmann
Doutoranda do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA), da Universidade de São Paulo.
Email: rosane.bussmann@usp.br ; rosane.bussmann@gmail.com
Celular: (11) 96795 4484
Professora Dra. Jane Aparecida Marques –orientadora da pesquisa
Professora Livre Docente. Atua no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) e no Mestrado Profissional em Empreendedorismo, ambos da Universidade de São Paulo.
Email: janemarq@usp.br

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa, e que concordo em participar.

São Paulo, ____ de _____ de ____.

Assinatura do(a) participante: _____
(Nome do Entrevistado)

Assinatura do(a) pesquisador(a): _____
Rosane Maria Demeterco Bussmann

APÊNDICE B – Informed Consent Form (Formulário de Consentimento Livre e Esclarecido em Língua Inglesa)



INFORMED CONSENT FORM

You are being invited to participate, as a volunteer, in the study / research entitled Contemporary Global Art: São Paulo Art Biennials - narratives from 2012 to 2018, conducted by Rosane Maria Demeterco Bussmann. This study aims to analyze how the São Paulo Art Biennials presents their narratives about contemporary “global art”.

You have been selected for your work in contemporary art. Your participation is voluntary. You may at any time withdraw your participation and withdraw your consent. Your refusal, withdrawal or withdrawal of consent will not cause harm.

Your participation in this research will consist of an interview whose general aspects related to the research theme - Global Contemporary Art: São Paulo Art Biennials - narratives from 2012 to 2018. Information that you consider confidential, secrets and intellectual property should not be mentioned. The interview will be recorded, and the transcript will be emailed to you so that you can confirm and approve its content.

The responsible researcher undertook to publicize the results obtained by identifying the participating individuals or institutions in the academic and scientific circles.

I further declare that the assignment of rights of use of my name, my image and sound of voice set here is final, authorizing its reproduction and transmission indefinitely, by any means of academic communication.

If you agree to participate in this research, sign the end of this document, which has two copies, one of them being yours, and the other of the responsible researcher / research coordinator. Follow the phone numbers and the institutional address of the responsible researcher, where you can ask questions about the project and your participation in it, now or at any time.

Contacts of the responsible researcher:

Rosane Maria Demeterco Bussmann
PhD Student at Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History (PGEHA), University of São Paulo.

Email: rosane.bussmann@usp.br ; rosane.bussmann@gmail.com

Celular: +55 11 96795 4484

Professora Dra. Jane Aparecida Marques – research advisor

Associate Professor. She works at the Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History (PGEHA) and at the Professional Master in Entrepreneurship, both from the University of São Paulo.

Email: janemarq@usp.br

I declare that I understand the objectives, risks and benefits of my participation in the research, and agree to participate.

São Paulo, ____ de _____ de ____.

Assinatura do(a) participante: _____
(Respondent's Name)

Assinatura do(a) pesquisador(a): _____
Rosane Maria Demeterco Bussmann

ANEXOS

ANEXO A – Entrevista de Ibiapaba Oliveira Martins com Roberto Paiva Meira e Clovis Graciliano

Domingo, 14 de Novembro de 1948

NOTAS DE ARTE

DUAS ENTREVISTAS OPORTUNAS

IBIAPABA DE OLIVEIRA MARTINS

Di Cavalcanti, Portinari, Brecheret e Sepali — os quatro grandes do movimento moderno em nosso país — estão concorrendo para dar a este fim de 1948 um aspecto de festival artístico. Concomitantemente, os dois museus já existentes em nossa capital imprimem grande impulso nos debates e realizações relacionadas com a Arte, esclarecendo a curiosidade do público em torno de certos assuntos. Muito oportunas portanto e esclarecedoras as duas entrevistas concedidas pelos srs. Roberto Paiva Meira e Clovis Graciliano.

— "A inauguração do "Museu de Arte Moderna", — diz o sr. Roberto de Paiva Meira, um dos diretores daquele estabelecimento, — com uma exposição de arte abstrata, é mera coincidência. Não exprime uma tendência de seus diretores que apoiaram e divulgaram toda a chamada arte moderna".

Bastante oportunas essas palavras, pois, não se sabe por que, havia sido criada em torno do "Museu de Arte Moderna" a auréola de paladino do chamado movimento "abstrato". Seria deplorável que tivesse ele o caráter que o sr. Roberto de Paiva Meira contesta, pois se tal acontecesse os apreciadores da Arte ficariam grandemente furcados em sua curiosidade e desejo de aprender. Todavia merece aplausos a idéia de inaugurar a instituição com uma exposição de arte abstrata porque — queiram ou não — o "abstracionismo" representa um movimento que está empolgando ponderáveis setores da chamada arte moderna. Reina em torno dele curiosidade evidente, que só mesmo uma exposição da importância daquela organizada pelos srs. Francisco Matarazzo Sobrinho e Leon Degand poderá saciar.

Transcrevemos porem os principais trechos da esclarecedora entrevista do 2º secretário do "Museu de Arte Moderna":

— "O Museu de Arte Moderna — disse ele — será assentado sobre bases predominantemente populares. Aceitará como soco, mediante modica mentalidade, qualquer pessoa, sem distinção de classe, e pretenderá incentivar o movimento artístico nacional, colecionando e oferecendo à visitação pública a produção de artistas brasileiros. Cuidará ainda de estabelecer contato entre os nossos e os movimentos de outros países, promovendo o mais amplo intercâmbio, através de exposições, de conferências e da instituição de bolsas de estudo para a América do Norte e a Europa. Já conta a iniciativa com comissões artísticas constituídas, de escultura, pintura, cinema, arquitetura, folclore e música, das quais está afeito o estabelecimento das diretrizes iniciais, e com bibliotecas especializadas para os seus socios. Em sua sede poderão eles adquirir livros e reproduções a preços reduzidos.

Cogita-se, de outra parte, de organizar apresentações com quadros das coleções particulares existentes em São Paulo e na capital da República, exposições em bairros populares e no interior do Estado, da edição de revista e do empreendimento arrojado — da organização de um festival de arte nos moldes da Bienal de Veneza, com prêmios para autores nacionais e estrangeiros em todos os ramos. Sua realização é projetada para 1951 ou para a ocasião em que for comemorado o quarto centenário da cidade, em 1954".

mas a propaganda que dele se faz. Não sou abstracionista, e creio que dificilmente viri a se-lo. Entretanto, como ainda estão muito vivas na minha memoria as campanhas virulentas que nós, os chamados artistas modernos, sofremos de quinze anos para cá, não pretendo construir barreiras ao abstracionismo ou a qualquer outra forma ou concepção avançada de arte. E digo mais, reservo-me o direito de não sendo abstracionista ocasionalmente, incorporar, à minha pintura as contribuições desta tendência artística que me pareçam aproveitáveis. A arte é um rio caudaloso que corre e se afluente à medida que recebe novos afluentes, sem desprezar os menores filietes d'agua. Seria ridiculo, porem, se um desses afluentes quizesse, ao alcançar o rio principal, que todas as outras aguas se evaporassem para que as suas correntes sozinhas, para o mar.


Se se fizer um exame profundo dos origens da discussão que se trava sobre o assunto notar-se-á que se trata de uma frente intelectual e artistica mundialmente organizada com o objetivo oculto de arrastar os artistas para jogos pueris, ajasta-los da realidade social, torna-los elementos à margem dos acontecimentos do tempo, transforma-los em inofensivos discursadores de puro esoterismo de formas que nada tenham que ver com a vida ou com a natureza, e isso para evitar que a arte retrate a luta, o sofrimento, a miséria e a opressão.

Creio que devemos reproduzir as coisas do nosso tempo. Reproduzir julgando, como disse Mario de Andrade. Claro que isso nem sempre acontece. São diferentes as minhas intenções quando pinto um vaso de flores, um passo de frevo ou uma família maltrapilha de retrantes. E, sem ser incoerente, faço as três coisas. Também na guerra os soldados, depois de seis horas de fogo no "front", voltam para a retaguarda e ficam dois dias assistindo "shows" e bebendo.

Mas é fazendo obra de vibrante realidade que o artista luta por um mundo melhor".

—(*)—

RECITAL DE MARGARIDA LOPES DE ALMEIDA — A festejada patricia Margarida Lopes de Almeida realizará 5.ª-feira



A declamadora Margarida Lopes de Almeida, que interpretará "O Corvo", de

ANEXO B – Lista dos Artistas Participantes da 30ª Bienal de São Paulo, 2012

Artistas participantes			
Absalon	Eduardo Berliner	John Zurier	PPPP
Alair Gomes	Eduardo Gil	José Arnaud Bello	Ricardo Basbaum
Alberto Bitar	Eduardo Stupía	Juan Iribarren	Robert Filliou
Alejandro Cesarco	Elaine Reichel	Juan Luis Martínez	Robert Smithson
Alexandre da Cunha	Erica Baum	Jutta Koether	Roberto Obregón
Alexandre Navarro Moreira	f. marquespenteado	Katja Strunz	Rodrigo Braga
Alfredo Cortina	Fernand Deligny	Kirsten Pieroth	Runo Lagomarsino
Ali Kazma	Fernanda Gomes	Kriwet	Sandra Vásquez de la Horra
Allan Kaprow	Fernando Ortega	Leandro Tartaglia	Saul Fletcher
Andreas Eriksson	Franz Erhard Walther	Lucia Laguna	Savvas Christodoulides
Anna Oppermann	Franz Mon	Marcelo Coutinho	Sergei Tcherepnin com El Arakawa
Arthur Bispo do Rosário	Frédéric Bruly Bouabré	Marco Fusinato	Sheila Hicks
Athanasios Argianas	Gego	Mark Morrisroe	Sigurdur Gudmundsson
August Sander	Guy Maddin	Martin Legón	Simone Forti
Bas Jan Ader	Hans Eijkelboom	Maryanne Amacher	Sofia Borges
Benet Rossell	Hans-Peter Feldmann	Meris Angioletti	Studio 3Z
Bernard Frize	Hayley Tompkins	Michel Aubry	Tehching Hsieh
Bernardo Ortiz	Helen Mirra	Mobile Radio	Thiago Rocha Pitta
Bruno Munari	Hélio Ferverza	Moris	Tiago Carneiro da Cunha
Cadu	Horst Ademeit	Moyra Davey	Viola Yeşiltaç
Charlotte Posenenske	Hreinn Fridfinnsson	Nascimento/Lovera	Waldemar Cordeiro
Christian Vinck	Hugo Canoilas	Nicolás París	Xu Bing
Ciudad Abierta	Ian Hamilton Finlay	Nino Cais	Yuki Kimura
Daniel Steegmann Mangrané	Icaro Zorbar	Nydia Negromonte	
Dave Hullfish Bailey	Ilene Segalove	Odiros Mlászho	
David Moreno	Iñaki Bonillas	Olivier Notteliet	
Diego Maquieira	Iván Argote & Pauline Bastard	Pablo Accinelli	
Edi Hirose	Jerry Martin	Pablo Pijnappel	
	Jirí Kovanda	Patrick Jolley	
		Paulo Vivacqua	

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2012c, p. 42.

ANEXO C – Lista dos Artistas Participantes da 31ª Bienal de São Paulo, 2014

- Agnieszka Piksa
- Alejandra Riera e UEINZZ
- Ana Lira
- Anna Boghiguan
- Archivo F.X. / Pedro G. Romero
- Armando Queiroz com Almiros Martins e Marcelo Rodrigues
- Arthur Scovino
- Asger Jorn
- Asier Mendizabal
- Basel Abbas e Ruanne Abou-Rahme
- Bik Van der Pol
- Bruno Pacheco
- Chto Delat
- Clara Ianni e Débora Maria da Silva
- Dan Perjovschi
- Danica Dakić
- Éder Oliveira
- Edward Krasíński
- El Hadji Sy
- Erick Beltrán
- Etcétera... e León Ferrari
- Gabriel Mascaro
- Giuseppe Campuzano
- Graziela Kunsch com Lilian L'Abbate Kelian
- Gülsün Karamustafa
- Halil Altundere
- Hudinilson Jr.
- Imogen Stidworthy
- Ines Doujak e John Barker
- Jakob Jakobsen e María Berrios
- Jo Baer
- Johanna Calle
- Jonas Staal
- Juan Carlos Romero
- Juan Downey
- Juan Pérez Agirregoikoa
- Lázaro Saavedra
- Leigh Orpaz
- Lia Perjovschi
- Mapa Teatro – Laboratorio de artistas
- Mark Lewis
- Marta Neves
- Michael Kessus Gedalyovich
- Mujeres Creando
- Nahum Zenil / Ocaña / Sergio Zevallos / Yeguas del Apocalipsis (Organizado por Miguel A. López)
- Nilbar Güreş
- Nurit Sharett
- Otobong Nkanga
- Prabhakar Pachpute
- Qju Zhijie
- Romy Pocztaruk
- ruangrupa
- Sandi Hilal, Alessandro Petti e Grupo Contrafilé
- Sheela Gowda
- Tamar Guimarães e Kasper Akhøj
- Teatro da Vertigem
- Teresa Lanceta
- Thiago Martins de Melo
- Tiago Borges e Yonamine
- Tony Chakar
- Val del Omar
- Virginia de Medeiros
- Vivian Suter
- Voluspa Jarpa
- Walid Raad
- Wilhelm Sasnal
- Yael Bartana
- Yochai Avrahami
- Yuri Firmeza

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2014c, p. 44.

ANEXO D – Lista dos Artistas Participantes da 32ª Bienal de São Paulo, 2016

Artistas selecionados		
Alia Farid	Heather Phillipson	Öyvind Fahlström
Alicia Barney	Henrik Olesen	Park McArthur
Ana Mazzei	Hito Steyerl	Pia Lindman
Anawana Haloba	Iza Tarasewicz	Pierre Huyghe
Antonio Malta Campos	Jonathas de Andrade	Pilar Quinteros
Bárbara Wagner e Benjamin de Burca	Jordan Belson	Pope.L
Bené Fonteles	Jorge Menna Barreto	Priscila Fernandes
Carla Filipe	José Antonio Suárez Londoño	Rachel Rose
Carlos Motta	José Bento	Rayyane Tabet
Carolina Caycedo	Kathy Barry	Rikke Luther
Cecilia Bengolea e Jeremy Deller	Katia Sepúlveda	Rita Ponce de León
Charlotte Johannesson	Koo Jeong A	Rosa Barba
Cristiano Lenhardt	Lais Myrrha	Ruth Ewan
Dalton Paula	Leon Hirszman	Sandra Kranich
Dineo Seshee Bopape	Lourdes Castro	Sonia Andrade
Donna Kukama	Luiz Roque	Susan Jacobs
Ebony G. Patterson	Luke Willis Thompson	Till Mycha (Helen Stühr-Rommereim e Silvia Mollicchi)
Eduardo Navarro	Lyle Ashton Harris	Tracey Rose
Em'kal Eyongakpa	Maria Thereza Alves	Ursula Biemann e Paulo Tavares
Erika Verzutti	Mariana Castillo Deball	Victor Grippo
Felipe Mujica	Maryam Jafri	Video nas Aldeias
Francis Aljés	Michael Linares	Vivian Caccuri
Frans Krajcberg	Michal Helfman	Wilma Martins
Gabriel Abrantes	Misheck Masamvu	Wladimir Dias-Pino
Gilvan Samico	Mmakgabo Helen Sebidi	Xabier Salaberria
Grada Kilomba	Naufus Ramírez-Figueroa	
Güneş Terkol	Nomeda & Gediminas Urbonas	
	Oficina de Imagem Política	
	OPAVIVARÁ!	

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2016c, p. 40.

ANEXO E – Lista dos Artistas Participantes da 33ª Bienal de São Paulo, 2018

Artistas participantes, organizados por projeto**Projetos individuais**

Alejandro Corujeira, Aníbal López (A-1 53167), Bruno Moreschi, Denise Milan, Feliciano Centurión, Lucia Nogueira, Luiza Crosman, Maria Laet, Nelson Felix, Siron Franco, Tamar Guimarães, Vânia Mignone

Exposições coletivas***Aos nossos pais*, curada por Alejandro Cesarco**

Alejandro Cesarco, Andrea Büttner, Cameron Rowland, Henrik Olesen, Jennifer Packer, John Miller, Louise Lawler, Matt Mullican, Oliver Laric, Peter Dreher, Richard Hoeck, Sara Cwynar, Sturtevant

sentido/comum*, curada por Antonio*Ballester Moreno**

Antonio Ballester Moreno, Andrea Büttner, Alberto Sánchez, Benjamin Palencia, Friedrich Fröbel, José Moreno Cascales, Mark Dion, Matríztica (Humberto Maturana e Ximena Dávila), Rafael Sánchez-Mateos Paniagua

***O pássaro lento*, curada por Claudia Fontes**

Claudia Fontes, Ben Rivers, Daniel Bozhkov, Elba Bairon, Katrín Sigurdardóttir, Pablo Martín Ruiz, Paola Sferco, Roderick Hietbrink, Sebastián Castagna, Žilvinas Landzbergas

***Stargazer II*, curada por Mamma Andersson**

Mamma Andersson, Åke Hodell, Bruno Knutman, Carl Fredrik Hill, Dick Bengtsson, Ernst Josephson, Gunvor Nelson, Henry Darger, ícones russos, Ladislav Starewitch, Lim-Johan, Miroslav Tichý

***A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*, curada por Sofia Borges**

Sofia Borges, Adelina Gomes, Ana Prata, Antonio Malta Campos, Arthur Amora, Bruno Dunley, Carlos Ibraim, Carlos Pertuis, Coletivo Summit (Alessandra Meili, Rebecca Sharp, Sofia Borges), Fernando Diniz, Isaac Liberato, Jennifer Tee, José Alberto de Almeida, Lea M. Afonso Resende, Leda Catunda, Martin Gusinde, Prisciliano Candia, Rafael Carneiro, Sara Ramo, Sarah Lucas, Serafim Alvares, Sônia Catarina Agostinho Nascimento, Tal Isaac Hadad, Thomas Dupal, Tunga, Vicente, **Ativações de obra:** Bruno Palazzo, Grupo Pineal, Guga Szabzon

***Os aparecimentos*, curada por Waltercio Caldas**

Waltercio Caldas, Anthony Caro, Antonio Calderara, Antonio Dias, Armando Reverón, Blaise Cendrars, Bruce Nauman, Cabelo, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Gego, Jorge Oteiza, José Resende, Miguel Rio Branco, Milton Dacosta, Oswald Goeldi, Richard Hamilton, Sergio Camargo, Tunga, Vicente do Rego Monteiro, Victor Hugo

***sempre, nunca*, curada por Wura-Natasha Ogunji**

Wura-Natasha Ogunji, Lhola Amira, Mame-Diarra Niang, Nicole Vlado, ruby o. amanze, Youmna Chlala

ANEXO F – As Melhores Exposições de 2016

16 Guia Folha | 30 de dezembro de 2016 a 5 de janeiro de 2017

EXPOSIÇÕES

melhores de 2016

A MELHOR exposição

11 pontos

32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva

6 pontos

Calder e a Arte Brasileira e No Lugar Mesmo: Uma Antologia de Ana Maria Tavares

2 pontos

Ocupações do Itaú Cultural e Mondrian e o Movimento De Stijl



Instalação de Bené Fonteles na Bienal

			
ANTONIO SANTORO JR. , professor e crítico de arte da APCA	32ª Bienal de SP - Incerteza Viva Ousou nas mudanças formais e físicas da ocupação do espaço e indagou: arte e cultura ou arte/cultura?	No Lugar Mesmo: Uma Antologia de Ana Maria Tavares Sensações controversas de liberdade no espaço e claustrofobia; liberdade vigiada e perigo iminente	Portinari Popular Portinari é o eterno mestre da pintura brasileira. Em qualquer época ou local, é importante ver e rever suas obras
CELSO FIORAVANTE , editor do Mapa das Artes	32ª Bienal de SP Será difícil alcançar o paradigma de qualidade imposto por Jochen Volz ao evento	Ocupações do Itaú Cultural Justiça seja feita aos grandes nomes do país! No céu, no mar, na terra! Canta o Brasil!	Portugal Portugueses Mais um mérito do gigante Emanuel Araújo. A África, o Brasil e Portugal agradecem!
FABIO CYPRIANO , crítico da Folha	32ª Bienal de SP Abordou as diversas crises atuais de forma sensível, apostando no experimental	No Lugar Mesmo... A artista transformou a Pinacoteca de forma radical com sua obra que trata da arquitetura, genial	Arte a Mão Armada Apresenta a carreira de Carmela Gross em um conjunto que mostra como poética e política se complementam
MARIANA MARINHO , repórter de exposições do "Guia"	Calder e a Arte Brasileira Faz flutuar parecer simples e possível	32ª Bienal de SP Sensível ao tratar de crises, feliz ao dar voz às artistas mulheres	No Lugar Mesmo... Radical ao transformar o espaço do museu
SILAS MARTÍ , repórter de artes visuais da "Ilustrada"	Calder e a Arte Brasileira Juntos, os mestres do neoconcretismo e Calder revelam uma afinidade acachapante	Mondrian e o Movimento De Stijl Mestre das vanguardas geométricas revela matriz cerebral e sedutora de sua obra	No Lugar Mesmo... Reinventando o espaço do museu, a artista ataca os horrores da pós-modernidade

Marcelo Leoni/Folhapress

ANEXO G – Foto do Folheto Descritivo sobre “Afinidades Afetivas” na 33ª Bienal de São Paulo, 2018

afinidades afetivas

Como e por que sentimos afinidade com algumas coisas e não com outras? O que essas afinidades nos dizem sobre nós mesmos e sobre o mundo? Quando nos deparamos com algo desconhecido, como começamos a criar uma relação com isso? Nossa atenção consciente pode nos ajudar a ativar a arte, o mundo, nós mesmos e os outros?

Essas questões são centrais para a 33ª Bienal de São Paulo. Inspirada no conceito de *afinidades eletivas*, de Goethe, e na ideia de *forma afetiva*, de Mário Pedrosa, esta edição da Bienal pretende apresentar uma ampla variedade de visões e propostas artísticas, e também navegar por modos diversos de compreender o mundo.

Pela primeira vez na história da Bienal de São Paulo, a equipe curatorial é composta de sete artistas: Alejandro Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Claudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltercio Caldas e Wura-Natasha Ogunji. Cada um deles desenvolveu uma exposição de acordo com seus pontos de vista e interesses, desobrigados de seguir um tema predeterminado e abrangente. Entremeadas a essas sete exposições coletivas, a curadoria geral escolheu doze propostas artísticas individuais.

Nossa época constantemente exige, manipula e monetiza nossa atenção, fazendo dela uma questão política urgente. Temos visto como as redes sociais vêm sequestrando cada vez mais nossa atenção, com consequências devastadoras para nossa vida política e social, e tornando as sociedades cada vez mais intolerantes e polarizadas. A arte oferece uma oportunidade privilegiada de usar nossa atenção de forma consciente, como modo de conhecer a nós mesmos e aos outros. A 33ª Bienal de São Paulo é um convite para usarmos nossa capacidade de prestar atenção como uma maneira potente de navegar pela diversidade, pelo desconhecido e por nossas afinidades, sempre em transformação.

Gabriel Pérez-Barreiro
Curador-geral da 33ª Bienal de São Paulo –
Afinidades afetivas

affective affinities

How and why do we feel affinities to some things and not to others? What can these affinities tell us about ourselves, and the world? When we encounter something unfamiliar, how do we start to create a relationship with it? Can our conscious attention help us to activate art, the world, ourselves and each other?

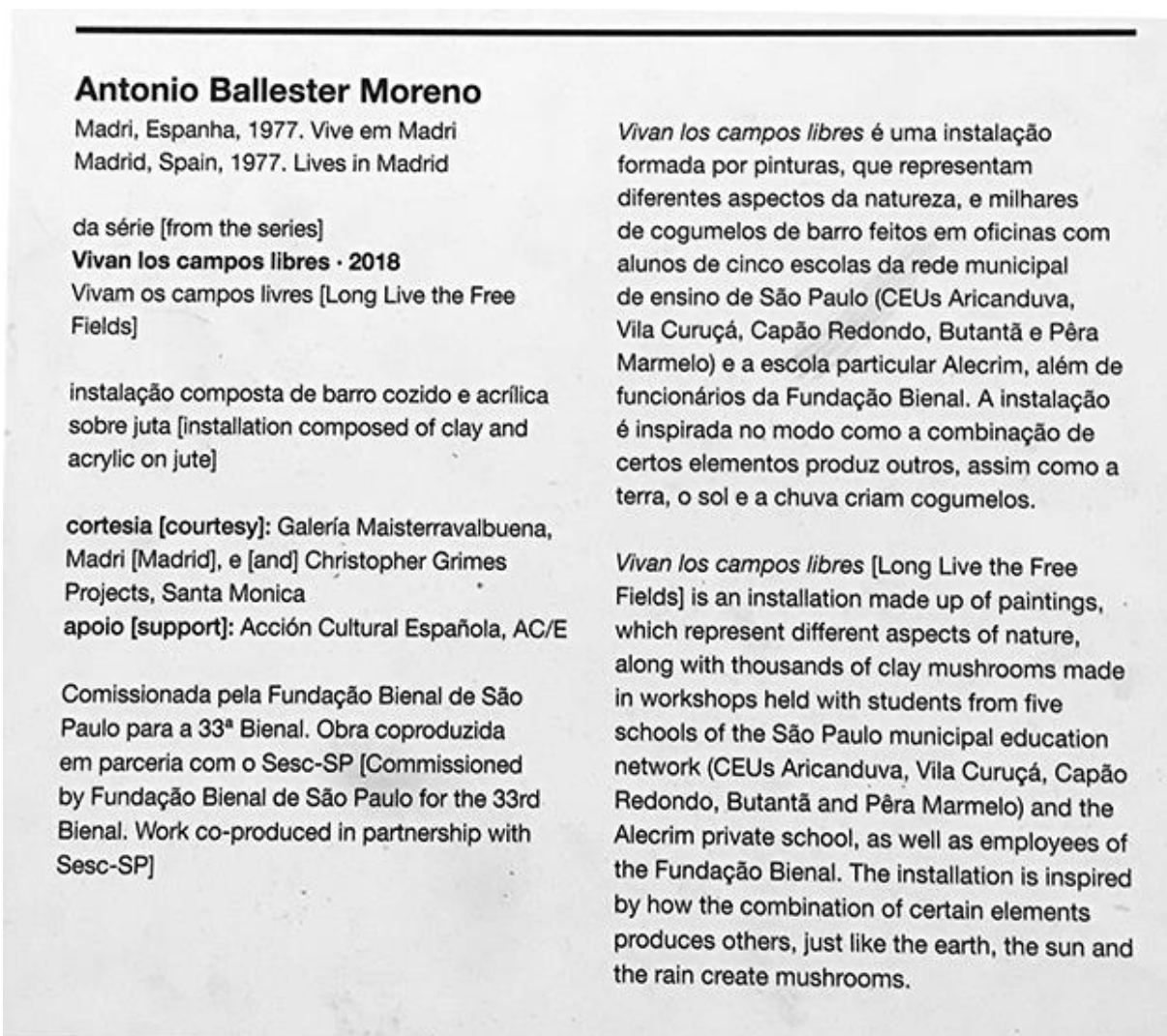
These questions are at the heart of the 33rd Bienal de São Paulo. Inspired by Goethe's concept of *elective affinities*, and Mário Pedrosa's idea of *affective form*, this edition of the Bienal aspires to present a broad diversity of artistic visions and proposals, and to navigate different ways of understanding the world.

For the first time in its history, the curatorial team comprises seven artists – Alejandro Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Claudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltercio Caldas, and Wura-Natasha Ogunji – each of whom developed an exhibition according to his or her own vision and interests, free of a predetermined overarching theme. Among these seven group exhibitions are twelve proposals by individual artists selected by the chief-curator.

In an era when our attention is constantly being demanded, manipulated and monetized, our capacity for attention has become one of the key political issues of our time. We have seen how social media has increasingly hijacked our attention, with devastating consequences to our social and political lives, making our societies increasingly intolerant and polarized. Art offers us an opportunity to use our attention in a conscious way, as a form of knowledge about ourselves and about others. The 33rd Bienal is an invitation to use our ability for attention as an empowering way to navigate diversity, the unknown, and our ever-changing affinities.

Gabriel Pérez-Barreiro
Chief-curator for the 33rd Bienal de São Paulo –
Affective Affinities

ANEXO H – Foto do Folheto Descritivo sobre a Instalação da Série "Vivan los Campos Libres"[Vivam os Campos Livres], 2018



Fonte: Fotografado pela autora, em visita à 33ª Bienal de São Paulo, 2018.

ANEXO I – Foto do Folheto Descritivo sobre a Exposição de Mamma Andersson, "Stargazer II" para a 33ª BIENAL de São Paulo, 2018

stargazer II

**åke hodell, bruno knutman, carl fredrik hill,
dick bengtsson, ernst josephson,
gunvor nelson, henry darger, ícones
russos [russian icons], ladislav starewitch,
lim-johan, mamma andersson,
miroslav tichý**

A arte é uma linguagem visual. Pode ser encontrada em um museu, uma igreja de pedra do século 13, uma revista de histórias em quadrinhos, ou um filme de 1912 estrelado por baratas. A arte pode ser educativa, criada segundo regras, ou aprendida de forma independente. Seja como for, é absolutamente essencial para a vida.

Épocas diferentes cultivaram expectativas diferentes sobre o que a arte deve ser. Por muitos séculos, as obras de arte foram encomendadas pela Igreja e pela realeza. Nossa era contemporânea quer uma arte poderosa, que provoque ou entretenha. As igrejas foram substituídas por grandes espaços expositivos, igualmente exigindo grandes somas de dinheiro e muita gente.

Interessam-me sobretudo os artistas solitários, que encontram sua voz em uma expressão única e própria. Esses artistas são, muitas vezes, marginais natos, embora alguns tenham se tornado marginais com o tempo.

Até onde consigo me lembrar, tenho coletado imagens interessantes – ilustrações e fotografias. Quando era criança, eu as recortava de jornais e revistas; às vezes pendurava-as na parede, outras vezes tentava eu mesma desenhá-las. Hoje me vejo fazendo quase o mesmo.

Os artistas que apresento aqui são diferentes entre si, mas para mim estão todos conectados. Todos foram cruciais para o meu próprio processo criativo, em diferentes etapas da minha vida. Alguns desses artistas viveram há muito tempo, outros são mais recentes. Apenas eu e Gunvor Nelson continuamos em atividade.

O foco principal se encontra na pintura, já que eu mesma sou pintora. Mas, se me sinto tocada por uma obra de arte, não importa se é peça sonora, filme, fotografia, escultura ou desenho.

As obras de minha autoria que incluí na exposição foram feitas nos últimos oito anos. Eu as escolhi pensando nas outras obras expostas aqui, por sentir que conversam com elas.

Art is a visual language. Art can be found in a museum, a limestone church from the 13th century, a comic book, or a film from 1912 where cockroaches are the stars.

Art can be educational, created by rules, or self-taught. Regardless, it is absolutely vital for living.

Different eras have had different expectations of what art should be. For many centuries artworks were commissioned by the Church and the Court. Our contemporary era wants powerful, provocative or entertaining art. Churches have been replaced by large exhibition spaces, likewise requiring large sums of money and many people.

I am mostly interested in the lonely artists who find their voice in their own unique expression. These artists are often outsiders from birth, though some became outsiders over time.

For as long as I can remember I have collected interesting pictures – illustrations or photographs. As a child I cut them out of newspapers and magazines; sometimes I hung them up on the wall, other times I tried to draw them myself. Today I find myself doing much the same.

The artists that I exhibit here are all different from each other, however to me they are all connected. All of them have been crucial to my own creative process at different stages of my life.

Some of the artists lived a long time ago, others are more recent. Only myself and Gunvor Nelson are active today.

The main focus is on painting as I am a painter myself. But if I feel touched by a piece of art it does not matter if it's a sound piece, a film, a photograph, a sculpture or a drawing.

My own artworks included in the exhibition are from the last eight years. I've selected them in relation to the other exhibited artworks as I feel that these works of mine communicate well with them.

mamma andersson

Fonte: Fotografado pela autora, em visita à 33ª Bienal de São Paulo, 2018.

ANEXO J – Foto do Folheto Descritivo sobre a Exposição de Sofia Borges, “A Infinita História das Coisas ou O Fim da Tragédia do Um”, para a 33ª Bienal de São Paulo, 2018

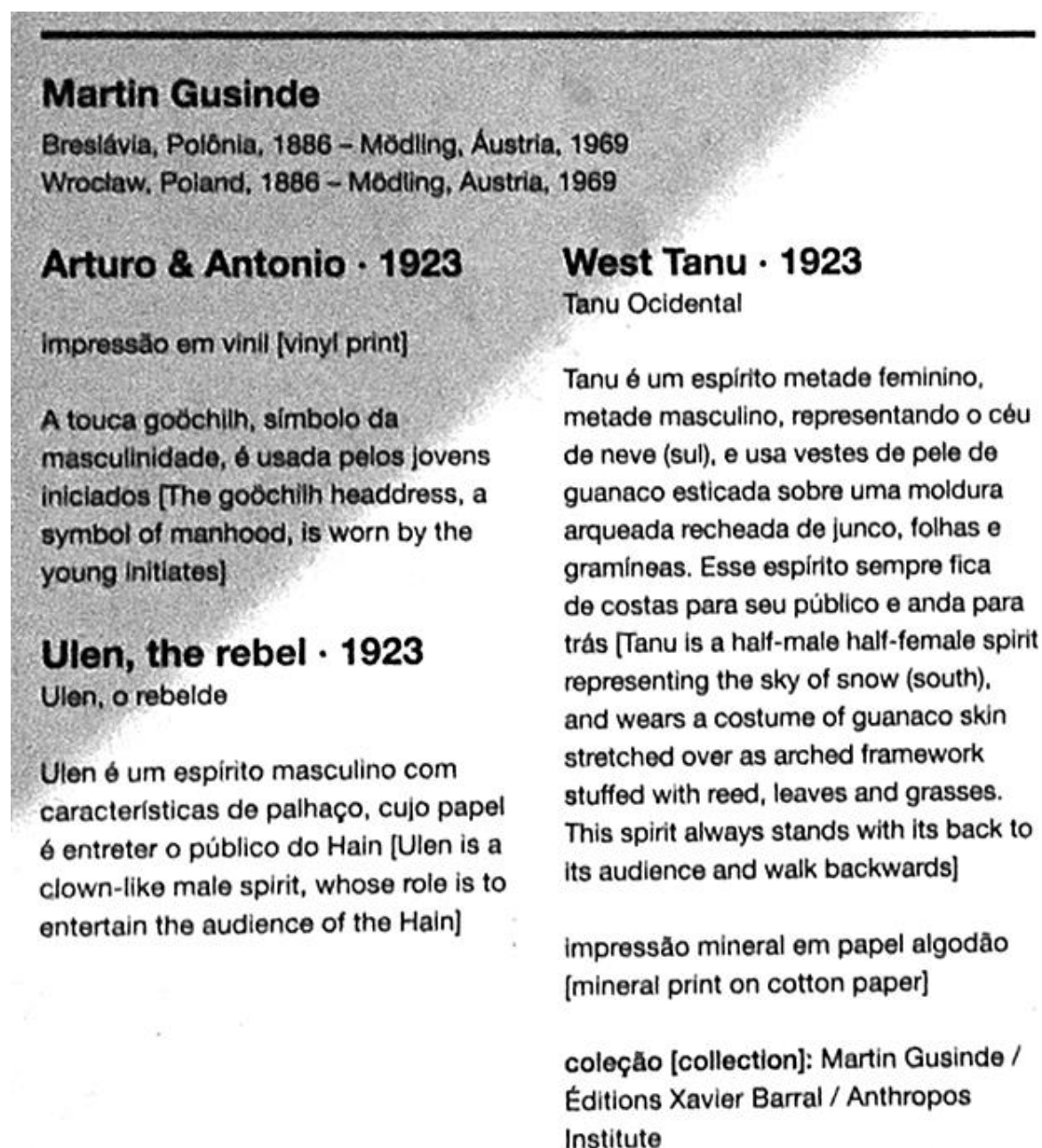
Essa curadoria é um ato selvagem. A exposição não se constitui como espaço, mas enquanto prática. Estamos construindo uma colagem trágica. Aqui tudo investiga seu próprio estado de representação. Há o que brota da imagem inconsciente. As obras mudam, transmutam, ecoam ao longo dos meses. As imagens vão ganhando espessura e aos poucos a autoria vai trocando de mãos. As obras estão em fluxo e a desautoria será praticada.

É assim que essa exposição é uma tragédia. E não é teatral, não é dramática, não é narrativa e não é temática. É trágico o estado fundador da linguagem: nunca se entende, é impossível entender. Existir é o insuportável trágico absoluto e magnífico que gera a dança infinita entre matéria e transcendência. Então aqui tudo irá dançar. Estamos dentro do mito, e nada escapa disso. Então aqui enterrei um lindíssimo ovo. Está envolto em fogo alquímico e assim emite sua fulgurosa luz matéria. Para investigar esse esplêndido ofuscante convidei um grupo de artistas. Aqui se investigará o que há do lado de fora da caverna de Platão, e do que é feito o puro alquímico, e como é a luz que emana do intenso brilhante metafísico.

Nessa tragédia há somente duas personagens: o consciente e o inconsciente de cada um que a percorre. O coro aparece algumas horas por dia. A duração é o próprio espaço. O tempo é matérico. No vão há o espelho que une metades cindidas. O roteiro trágico começa aqui e continua escrito pelas paredes.

sofia borges

ANEXO K – Foto do Folheto Descritivo sobre as Obras "*Arturo & Antonio*", 1923; "*West Tanu*", 1923 e "*Ulen, The Rebel*", 1923, de Martin Gusinde, para a Exposição "A Infinita História das Coisas ou O Fim da Tragédia do Um", de Sofia Borges, para a 33ª Bienal de São Paulo, 2018



Fonte: Fotografado pela autora, em visita à 33ª Bienal de São Paulo, 2018.

ANEXO L – Folheto Explicativo da Exposição de Wura-Natasha Ogunji – “Sempre, Nunca”, “Always, Never”, 2018

sempre, nunca | always, never

lhola amira, mame-diarra niang, nicole vlado, ruby onyinyechi amanze, wura-natasha ogunji, youmna chlala

ruby onyinyechi amanze, Nicole Vlado, Youmna Chlala, Lhola Amira, Mame-Diarra Niang e Wura-Natasha Ogunji apresentam novos trabalhos que exploram o espaço e o lugar em relação ao corpo, à história e à arquitetura. Suas investigações criativas se estendem do íntimo (corpo, memória, gesto) ao épico (história, país, cosmos). Desenvolvidos em um diálogo aberto entre artistas, seus projetos e práticas individuais se cruzam com ideias e questões sobre coragem, liberdade e experimentação, aspectos centrais do processo artístico.

A história pessoal e a experiência são apenas uma camada do que essas artistas fazem no mundo. Elas são descendentes de sul-africanos, nigerianos, porto-riquenhos, libaneses, marfinenses, senegaleses, franceses, norte-americanos e ciganos. São profundamente afetadas por suas relações sempre mutáveis, complicadas e às vezes contraditórias com a terra, lugares, nações, territórios em que se encontram. Os modos diferenciados pelos quais suas experiências informam suas práticas artísticas coletivas permitem que elas se conectem, experimentem, confrontem e desafiem. Porém, não é o fato das origens ou pátrias que é revelador, mas as quebras nessas narrativas, os movimentos além. Suas obras aceitam as interrupções como aberturas necessárias para criar.

É esse intermediário, esse não saber, que se torna um portal e, nesse sentido, fundamental para o modo como essas artistas criam, abrem espaço e encontram presença no mundo. Elas aceitam a fissura, a falha, o nó, a costura, a espinha dorsal, a fresta, a dobra, a aparência, o não território. São essas fissuras que se tornam terreno fértil para intensa experimentação, traduções claras e concisas e um profundo respeito por tudo o que elas não conhecem.

wura-natasha ogunji

ruby onyinyechi amanze, Nicole Vlado, Youmna Chlala, Lhola Amira, Mame-Diarra Niang and Wura-Natasha Ogunji present new works which explore space and site in relationship to the body, history and architecture. Their creative investigations range from the intimate (body, memory, gesture) to the epic (history, nation, the cosmos). Developed in an open dialogue between artists, their individual projects and practices intersect with ideas and questions about bravery, freedom, and experimentation as central aspects of the art-making process.

Personal history and experience is but a layer to what these artists make in the world. They are of South African, Nigerian, Puerto Rican, Lebanese, Ivorian, Senegalese, French, North American, and Romani descent. They are deeply affected by their ever-changing, complicated and at times contradictory relationships to the land, places, nations, territories in which they find themselves. The nuanced ways in which their experiences inform their collective artistic practices allow them to connect, experiment, confront and defy. It is not the fact of origins or homelands that is revelatory, however, but rather the breaks in these narratives, the movements beyond. Their works embrace interruptions as necessary openings for making.

It is this in-between, this not-knowing that becomes a portal and, as such, paramount to the way these artists create, make space and find presence in the world. They embrace the fissure, glitch, knot, seam, spine, crevice, fold, appearance, non-territory. It is these fissures that become fertile ground for profound experimentation, clear and concise translation, and deep respect for all that they don't know.

ANEXO M – Texto de Mário Pedrosa

“Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais novo e de mais audacioso no mundo.”

MARIO PEDROSA crítico de arte

“Above all, the Bienal de São Paulo has broaden the horizons of Brazilian art. It has provided an international encounter in our soil, putting the Brazilian artists and the public in direct contact with the newest and most audacious work being produced in the world.”

MARIO PEDROSA *art critic*

Fonte: PEDROSA, Mario. "A Bienal de cá para lá" (1970). In: MAMMI, Lorenzo (Org.). **Arte – Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 440-508.
Fotografado pela autora, em visita à Fundação Bienal de São Paulo, 2018.