

Da pintura histórica à bienal histórica: autonomia, curadoria e bienalização

Manoel Silvestre Friques

Doutorando no Programa de História Social da PUC-Rio
manoel.friques@gmail.com

RESUMO

A reflexão gira em torno das relações entre arte, história e curadoria. Para isso, apresenta uma divisão tríptica, focalizando, em um primeiro momento, a dicotomia entre curadoria e autonomia encontrada na fortuna crítica associada às edições da Bienal de São Paulo. Em seguida, discute-se a consolidação da História das Exposições tendo em vista o florescimento de megaexposições e o “legado transnacional” da mostra *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989). Por fim, investiga as estratégias curatoriais da XXXI edição da Bienal de São Paulo, sob a perspectiva da pintura histórica.

Palavras-chave: *Curadoria. História das Exposições. Autonomia.*

ABSTRACT

This article targets on the relationship between art, history and curatorship. Its structure has a threefold division, focusing, at first, the dichotomy between curating and autonomy found in critical fortune associated with São Paulo Biennial's editions. Then, it discusses the consolidation of History of Expositions, considering the flourishing of mega exhibitions and the “transnational legacy” of *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989). Finally, it investigates the curatorial strategies of the XXXI edition of the Bienal de São Paulo, from the perspective of historical painting.

Keywords: *Curatorship. History of Exhibitions. Autonomy.*

Curadoria ou Autonomia?

*O mal que as Bienais causaram à arte no Brasil
só é comparável ao bem que elas trouxeram.*

Aracy Amaral

Artigo submetido em: 24/05/2016
Aceito para publicação em: 01/09/2016

Bienal vai, Bienal vem, impera a mesma questão. Por um lado, quebra-se lanças pela autonomia. Por outro, pela curadoria. Ora defende-se a capacidade instauradora da obra de arte, conforme destacou Rodrigo Naves a respeito da Bienal de São Paulo de 1991:

Já é mais do que tempo de ser pôr um fim à hipervalorização de curadorias [...] que vem tomando conta da Bienal, o que obviamente não significa abrir mão da necessidade de se fazerem escolhas acertadas. Há um bom tempo o modo de selecionar, de expor e de relacionar as obras tem sido privilegiado, em detrimento da qualidade individual dos trabalhos expostos. O formato de uma exposição pode sem dúvida ajudar na boa apreensão de pinturas, esculturas e instalações [...] Não há como remediar a ausência de bons trabalhos de arte por meio de manobras expositivas (NAVES, 2007, p. 421-422).

As manobras curatoriais nasceriam, todavia, como resposta aos desafios impostos pelas propostas artísticas. Sheila Leirner, curadora de duas edições da Bienal de São Paulo (1985 e 1987) comenta a relação entre obra e curadoria, condicionando o surgimento da segunda às transformações, experimentações e radicalizações da primeira:

Diante do pluralismo e da interdisciplinaridade da obra de arte, do hedonismo individualista e do fragmentário que transformou a totalidade da arte contemporânea numa espécie de diáspora estética nos anos 80 e 90, uma exposição já não podia mais ser uma plataforma neutra. Esse chamado “pós-modernismo” trouxe consigo a necessidade de uma compensação curatorial. Era necessário contrabalançar o estilhaçamento que substituiu os movimentos individuais e coletivos “de fé” com uma orquestração crítica, legível e legítima (LEIRNER, 2001, p. 113).

O artista e curador nigeriano-americano Olu Oguibe apresenta opinião semelhante em seu *O fardo da Curadoria*, ao reconhecer que muitas inovações curatoriais configuram-se como respostas às investidas e experiências artísticas que desafiam as acepções mais tradicionais (OGUIBE, 2004). Fernando Cocchiarale, em *Crítica: a palavra em crise*, também afirma que “em relação à nova arte, o curador deve, pois, produzir questões, quase

sempre extra-estéticas, temáticas, que emprestem sentido, ainda que provisório, à dispersão aparente em que nos encontramos” (COCCHIARALE, 2001, p. 381). Na esteira do pensamento de Leirner, o curador é nivelado ao artista, a partir de uma identidade entre seleção e criação que faz com que os mecanismos expositivos e discursivos sejam também considerados uma obra de arte. Instalação e *design* curatorial são, pois, idênticos, segundo postula Boris Groys:

Installation has become accepted as an art form, and increasingly assumes a leading role in contemporary art. Even though the individual images and objects lose their autonomous status, the entire installation gains it back. [...] Here the figure of the curator, especially, of the independent curator, increasingly central to contemporary art, comes into play. When it comes down to it, the independent curator does everything the contemporary artist does. The independent curator travels the world and organizes exhibitions which are comparable to artistic installations, because they are the results of individual curatorial projects, decisions, and actions. Artworks presented in these exhibitions/installations take on the role of documentation of a curatorial project (GROYS, 2006).

Há aproximações entre o pensamento de Roberto Conduru e Boris Groys, conforme se atesta na seguinte passagem de *Transparência Opaca*:

Meio específico de enunciação crítica da arte e da cultura, a exposição de arte deve ser pensada não como um simples dispositivo de amostragem de obras, mas como uma obra em si, unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além de sua mera soma, e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e rituais. No limite, é possível falar em uma ‘arte de expor’” (CONDURU, 2004, p. 31).

Conduru, todavia, questiona o vínculo institucional das obras curatoriais, lembrando que o circuito de arte é incipiente no Brasil, como comprova a escassez de exposições permanentes que narrem a trajetória da produção artística nacional. Tal posicionamento é endossado por Felipe Scovino, em *Ser Curador hoje no Brasil*, que enumera, em contexto latino-americano, um conjunto de problemas estruturais que fazem com que presenciemos uma história (e uma historiografia) da arte fraturada no país (SCOVINO, 2015, p. 36).

No que concerne à história da Bienal de São Paulo, observa-se uma clara tendência de nossos críticos mais proeminentes em reprovar as abordagens curatoriais, edição após edição. A opinião de que a XXI Bienal foi “uma das piores bienais de que se tem notícia” (NAVES, 2007, p. 420) não é exclusiva a Naves, nem a esta edição do evento. Semelhante posicionamento é dado por Ligia Canongia dois anos antes, para quem “a XX Bienal de São Paulo [...] revelou-se a mais fraca da década” (CANONGIA, 2013, p. 159), ao que concorda Walter Zanini, comprovando que tal edição “regride em 1989 ao ponto melancólico

¹ Texto publicado e disponível no Blog do Instituto Moreira Salles: (<http://www.blogdoims.com.br/ims/megaexposicoes-adesao-e-figuracao>).

² Texto disponível na edição 26 de 2007 da Revista romena online *Idea: art and society*: <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>, acessado em 02 de janeiro de 2015.

em que se encontrava no final da década passada [setenta]” (ZANINI, 2013, p. 285). No caso da décima edição, atesta Mário Pedrosa: “A X Bienal foi uma paródia das outras, mas triste e insignificante” (PEDROSA, 2015, p. 498). Ou ainda Jorge Coli, em seu “A vanguarda do tédio” a propósito da XXVII edição, *Como viver junto*, para quem “o álibi das intenções éticas e intelectuais não consegue substituir o interesse da criação [...] Na atual mostra, os artistas não vivem juntos; vivem debaixo: da ideia, do conceito, das determinações imperiosas” (COLI, 2013, p. 191). Sobre a XXXI Bienal (2014), Tiago Mesquita¹ inicia seu veemente texto do seguinte modo: “Bateram tanto na autonomia da arte que o que sobrou foi isso: obras de arte servis.” Endossa o coro de desconfiados o crítico Paulo Sérgio Duarte, que assim descreve o que ele chama de deslocamento pós-moderno ou hipermoderno: “No megaevento de arte, as obras perdem sua autonomia e individualidade para ser as protagonistas involuntárias da obra do curador” (DUARTE, 2004, p. 36). Sacrifica-se, portanto, a arte. Interessante aqui observar a ambivalência de um argumento quando são consideradas perspectivas de diferentes autores: se Duarte reprova o sacrifício da arte, Boris Groys, por sua vez, aborda positivamente a estratégia iconoclasta do curador.

É possível, correndo o risco de se operar uma redução das distintas óticas apresentadas por cada pensador, observar uma desconfiança geral em relação aos critérios de uma grande exposição como a Bienal de São Paulo, cuja lógica parece suprimir, desvirtuar, ou simplesmente desconsiderar os espaços específicos de atuação requeridos por cada obra de arte. Neste sentido, as manobras expositivas contemporâneas, ao invés de conferirem um prosseguimento poético ao conteúdo de verdade proposto pelos trabalhos por meio de agenciamentos temporários entre os elementos (seja obra, seja documento) expostos, o ofuscam por meio da imposição de um conceito-chave que domestica a obra, através de uma inteligibilidade mastigada e acessível. Ao contrário de Leirner, para Naves, Duarte, Coli ou Mesquita, a Bienal é um perfeito exemplo de servilidade artística à autoridade curatorial. Quanto ao artista, ele não é nada mais que “a vedete do curador”, afirma, taxativa, Aracy Amaral em uma palestra no MoMA em 1988 (AMARAL, 1988).

Tal parece ser também a opinião de Claire Bishop que, em sua tentativa de definir a figura do curador em *What is a Curator?*², atesta, em franca oposição à Groys: “Although both curating and installation are concerned with selection, they function within different discursive spheres: curatorial selection is always an ethical negotiation of pre-existing authorships, rather than the artistic creation of meaning sui generis.” Enquanto o artista se interessa pelo colapso do significado (como exemplifica a impossibilidade de uma interpretação pedagógica de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, (1968–1972), de Marcel Broodthaers), o curador é um estabilizador de sentidos, incorporando uma autoridade institucional que se interpõe entre as obras e os espectadores. Em última

(ou primeira) instância, a curadoria nada mais seria que um agente promocional da indústria cultural que substitui o crítico e o historiador no processo de legitimação do artista e da obra de arte.

Questões como estas são levantadas a torto e a direito quando o assunto é o ofício da curadoria. É prudente, para não cair na tentação de uma generalização ingênua (o curador (não) é artista; o curador (não) é *promoter* etc.), muito menos se pretender um esgotamento do debate ou o estabelecimento de purismos classificatórios, realizar alguns recortes. Pois há curadorias e curadorias³; mesmo alguns dos autores mencionados acima são também curadores, a exemplo de Canongia e Naves. Interessa, neste momento, a seguinte pergunta (que parece funcionar como uma premissa a partir do qual se ajuíza um megaevento de arte): uma Bienal é o local por excelência da autonomia da arte, compreendendo-se o regime problemático a que ela está submetida, isto é, uma autonomia às voltas com sua heteronomia, o outro dela mesma (BRITO, 2013, p. 19)? A resposta é não.

³Para uma tipologia da curadoria, consultar Olu Oguiibe e Jessica Morgan.

Uma Bienal, em especial a paulista, jamais fora o local para a exercício de uma autonomia da arte. Sua função, desde a primeira edição, sempre fora civilizatória, conforme reconhece o próprio Naves. Cabe lembrar que o evento em São Paulo surge em meio a uma expectativa de afirmação nacional, anunciando o desenvolvimentismo urbano-industrial e o crescimento econômico dos anos JK. A Bienal resulta de uma equação que relaciona diversos fatores, dentre os quais destaca-se a prosperidade econômica decorrente da exportação de café e outras *commodities*, a implantação bem sucedida de indústrias e a migração de europeus descontentes com o cenário do pós-guerra. Mario Pedrosa comenta o arejamento das ideias e tendências promovido por este surgimento:

Ao arrancar o Brasil de seu doce e pachorrento isolacionismo, ela [a Bienal] o lançou na arena da moda internacional, na arena das especulações não somente comerciais mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios etc., política de cambalachos entre indivíduos. A mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto (PEDROSA, 2015, p. 447-448).

A iniciativa de criação da Bienal paulista decorre de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo Matarazzo, responsável também pela fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, além de ter sido presidente do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O empresário tinha sob seu domínio todo o aparato institucional para fazer acontecer a Bienal, com reconhecidos obstinação e autoritarismo assim descritos por Aracy Amaral a propósito da comemoração de meia década da Fundação Bienal:

Ciccillo afinal mereceria uma homenagem mais reflexiva, sobre seu papel como mecenas, apesar de seu autoritarismo, de sua mão-de-ferro a discordar e entrar em choque com os vários diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo [...] que se sucederam nos quinze anos de existência da entidade (1948-62). Ele dizia claramente e o ouvi dizer textualmente, farto de polêmicas de artistas, manifestos, debates e discussões: “Faço a Bienal de qualquer jeito, com críticos ou sem críticos, com os artistas ou sem os artistas” (AMARAL, 2001-2002, p. 18).

O vínculo entre o empresariado e a arte moderna simbolizado pela familiaridade de Ciccillo com a cena cultural nacional é, de fato, uma característica transversal a muitas fases da arte moderna brasileira, em especial a Semana de Arte de 22 e o modernismo da mesma década. A opinião é compartilhada por Pedrosa e Walter Zanini:

Na história de nosso modernismo e nas etapas artísticas mais recentes, e falo essencialmente de São Paulo, o empresariado esteve frequentemente envolvido na promoção de eventos e nas iniciativas institucionais: desde a Semana de Arte Moderna até a criação de museus e da Bienal. Esta é uma herança que se guardou, com benefícios por vezes muito marcados, mas também com o prejuízo das intrusões (ZANINI, 2013, p. 271).

Indubitavelmente, ao fortalecer o mercado de artes visuais no Brasil, a Bienal amplia o horizonte da arte brasileira, importando premissas, preceitos e paradigmas euroamericanos. O termo *importação* refere-se à discussão do próprio Pedrosa: de fato, a Bienal, como o *Barroco* na escravidão e a arquitetura moderna na era ditatorial, é um dos exemplos de “importações acabadas de atividades e técnicas mais adiantadas nos países atrasados ou dependentes” (PEDROSA, 2015, p.

445). Não sejamos pessimistas, contudo. Em cada momento de nossa modernidade cultural, duelam forças diversas responsáveis pelas tensões e ambiguidades inerentes à produção artística, capazes de gerar, nos termos propostos por Zanini, tanto os benefícios marcados quanto os prejuízos das intrusões. Um monumento de cultura é, pois, um monumento de barbárie.

A época das Bienais se inicia em 1951 pela consagração de mestres da arte moderna brasileira (Lasar Segall, Candido Portinari, Bruno Giorgi, Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Oswaldo Goeldi, a maioria com formação europeia). Com a abertura da primeira edição, é apresentado ao público brasileiro o “alargamento das fronteiras criadoras artísticas, contribuição fundamental da arte moderna na história do nosso tempo” (PEDROSA, 2015, p. 482) que, até então, manifestava-se de modo nada programático por aqui. Com isso, a permanência da Bienal deve ser vista também como um modo de remediar a nossa história da arte fraturada.

As primeiras três bienais funcionam como poderosas plataformas de afirmação do abstracionismo brasileiro calcado em cânones concretistas apropriados das correntes construtivas europeias. Curiosa e inesperadamente, tais apropriações estabelecem uma resistência da vanguarda nacional frente às correntes internacionais. Tal resistência é contestada na IV Bienal (1957), surgindo na quinta edição a “ofensiva tachista e informal” (PEDROSA, 2015, p. 491). Comemorando uma década de existência, a VI Bienal de São Paulo, em 1961, consagra o neoconcretismo conforme ilustra o prêmio de escultura concedido aos Bichos de Lygia Clark. Tal edição, sob a direção geral de Mário Pedrosa, é considerada pelo próprio crítico como um ponto de inflexão:

Depois da VI, que marcou a sua passagem com algumas das mostras mais importantes, e internacionalmente raras, expostas no Ibirapuera, tanto do ponto de vista museográfico como do ponto de vista cultural, antropológico, histórico, estético [...], as sucessivas bienais, com uma ou outra exposição museográfica notável, mas ao acaso das circunstâncias ou isolada no contexto sem sistemática, se vão repetindo enfadonhamente (PEDROSA, 2015, p. 495-496).

Se a IX edição parece contornar o estado das coisas com a consolidação das tendências neoconcretistas apresentadas em 1961, a esperança é enterrada com o boicote à X Bienal de São Paulo, inaugurando então um período de ostracismo que só finda em 1981 sob a direção de Walter Zanini. Com a sua curadoria, a estrutura de organização da XVI edição deixa de ser por representação nacional, sendo substituída pela analogia de linguagem. Tal alteração configura uma estratégia de profissionalização do evento, na medida em que a exposição não mais depende das escolhas autônomas dos países participantes. Contra a neutralidade da amostragem das edições anteriores, Zanini e sua equipe formulam critérios próprios de organização, montagem e destinação ao público que conferem à mostra uma clara direção. Daí,

a ruptura com os velhos critérios divisionistas de uma Bienal de países – deste ou daquele hemisfério, pobres ou ricos, grandes ou pequenos – e a afirmação de um novo modelo, isto é, de uma Bienal de artistas aproximados pelos sistemas de suas linguagens, de indiscutíveis peculiaridades estéticas em seu *spiritus loci*, mas que se marcam infalivelmente pelas imposições de um mundo totalmente transformado pela celeridade das comunicações (ZANINI, 2013, p. 272).

É no interior deste novo modelo estabelecido em detrimento daquele submetido aos nacionalismos que Zanini propõe neste mesmo ano a criação da figura do curador (2013, p. 283). Note-se que cabe a este profissional a responsabilidade da organização crítica da mostra, mas não a definição de recortes temáticos restritivos (2013, p. 280). Após as duas edições sob sua batuta, todavia, o direcionamento crítico dos curadores passa a definir abordagens específicas para a Bienal, como comprova, por exemplo, a XVIII edição, conhecida como a “Bienal da Grande Tela”, título que chegou a ofuscar até mesmo as outras mostras especiais e eventos paralelos do evento, a exemplo do *Happening Cage*, com a presença do compositor John Cage, e outras dedicadas à videoarte.

Para Sheila Leirner, curadora da “Grande Tela” (1985) e da edição posterior (1987), ao longo de seu processo histórico, a megaexposição paulista deixara de ser uma “bienal de personalidade”, onde não haveria o curador, para uma situação de hipervalorização desta figura. A sua desconfiança volta-se também ao termo, ao que ela prefere o neologismo *arteasta*, “afinal, um genuíno curador é e deve ser também um artista” (LEIRNER, 2001, 114). Já nesta data, ela reprova a megalomania do cenário artístico contemporâneo,

diagnosticando uma febre de Bienais: “57 bienais [...] plantadas na esfera terrestre” (em outubro de 2012, Belting *et al.* compilam 149; Atualmente, o mapa das bienais conta com cerca de 160 eventos ao redor do mundo).

Os recortes temáticos surgem explicitamente definidos na Bienal de São Paulo a partir de 1998, quando o então curador Paulo Herkenhoff elege como eixo conceitual da mostra a metáfora cultural definidora da modernidade brasileira: a antropofagia. Trata-se, na história da Bienal, de um divisor de águas, na medida em que as duas edições anteriores giravam em torno de uma organização que propunha, respectivamente, a “ruptura dos suportes” e a “desmaterialização da arte”; desde então, os eventos subsequentes apresentam explicitamente títulos para as suas edições (“Iconografias Metropolitanas”, 2002; “Território Livre”, 2004; “Como Viver Junto”, 2006; “Em Vivo Contato”, 2008; “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, 2010; “Iminência das Poéticas”, 2012; “Como [...] de coisas que não existem”, 2014; e “Incerteza Viva”, 2016). A Bienal da Antropofagia é também marcante no que concerne o debate artístico por oferecer uma revisão ideológica dos cânones modernistas, fundamentalmente *euroamericanos*. Para Bruce Altshuler,

through ambitious curation, the 1998 São Paulo Biennial satisfied the representational demands of an international biennial, the intellectual needs of a large thematic exhibition and the non-Eurocentric interests of the global art world. [...] [It] was for the first time the kind of biennial created throughout the world in the 1990s, a show organized around a central theme with a group of international curators (ALTSHULER, 2013, p. 357).

A vigésima quarta edição da Bienal de São Paulo permitiu que a cidade se tornasse uma capital cultural através de sua inserção em um sistema global de arte. O que o autor talvez esqueça de mencionar é o vínculo da Bienal com as tendências neoliberais mais recentes, conforme expõe Andrea Fraser em seu *Reporting From São Paulo, I'm from the United States* (1998). Formado por uma série de cinco reportagens, o trabalho descortina as outras camadas narrativas deste divisor de águas, em especial as suas determinações políticas e socioeconômicas. Ao lado disso, a expansão da Antropofagia para além dos limites territoriais brasileiros resulta em uma perda de especificidade da questão antropofágica, pois, para Naves,

A antropofagia não dá conta da questão da arte contemporânea, e me parece que nenhum tema teria essa capacidade. Assim, o tema, que em princípio seria brasileiro e particularizante, tornou-se genérico e arbitrário. Em última análise, justamente pelos excessos curatoriais, o que se viu na mostra foi a transformação da antropofagia em metalinguagem, numa espécie de hiperconsciência da arte contemporânea em relação a si mesma, isto é, na noção de pós-moderno (NAVES, 2013, p. 175).

Atualmente, mesmo que a função civilizatória e desenvolvimentista não seja explicitamente norteadora do evento, permanece o seu compromisso cultural e político, conforme destaca Herkenhoff, de ser, dentre outras funções, um mecanismo de diplomacia cultural e também um panorama da arte no mundo (HERKENHOFF, 2002). Assim, a Bienal de São Paulo precisa, para ser Bienal, estar *up to date* em relação aos outros megaeventos do gênero, o que envolve hoje, dentre outros aspectos, a forte presença de curadores internacionais, público de massa, trabalhos comissionados, questões políticas e artistas etnógrafos.

Dito isto, se podemos crer em Pedrosa, ao despir o Brasil de seu isolacionismo provinciano, a Bienal paulista “o lançou na arena da moda internacional” (PEDROSA, 2015, p. 256). A adesão – que pode também ser lida como o seu índice de contemporaneidade, ou o seu traço ficcional (caso aceitemos a abordagem de Peter Osborne) – deste tipo de mostra ao sistema global de arte é comprovada justamente quando cotejamos o seu recorte temático com outros eventos semelhantes e que lhe são, evidentemente, contemporâneos. Neste sentido, a “urgência política” da XXXI Bienal de SP – que seria o “efeito a posteriori” da XXVII edição (MONACHESI, 2014), efeito que demonstra já a recorrência de uma “arte política” na própria história da Bienal – apresenta uma abordagem curatorial semelhante a outras Bienais. Citando um único exemplo, a oitava edição da Bienal de Berlim, no mesmo ano de 2014 e com curadoria de Juan A. Gaitán, focalizou também perspectivas históricas negligenciadas que se propunham a investigar os vestígios coloniais em nosso presente global. Conforme o curador, o evento parte de um desejo “to move history onto center stage” (GAITAN, 2014, p. 40). Mas não apenas isso.

Uma história das exposições

O alinhamento temático do circuito das Bienais sugere também uma perspectiva histórica. Pois, o deslocamento da história ao centro do palco artístico, se encarado como uma tendência global, teria se originado no fim da década de 80, sendo o seu marco histórico a exposição *Magiciens de la Terre*, no Centre Georges Pompidou, em Paris (1989). Entre *Magiciens* e *Como (...) coisas que não existem*, há então um arco tênue que as interliga por meio de suas autoconscientes declaradas solidariedades culturais.

Mas a abertura para produções artísticas de outras culturas poderia apenas ser considerado um traço diferenciador da arte pós-1989? Sobre as vésperas da criação da Bienal de São Paulo, Mario Pedrosa comenta:

Por uma dessas reviravoltas dialéticas da história, a própria expansão imperialista que se inicia pelo fim do século [XIX] vai abrir à arte ocidental o contato com as culturas dos povos primitivos, ainda em estágios tribais, comunitários ou pré-capitalistas. Desse contato é que, se não nasce, desenvolve-se o que será a “arte moderna”. O impacto desse contato foi tremendo sobre as ciências sociais, da sociologia à antropologia, à etnografia, psicologia social, que até então se desenrolavam independentemente das investigações de campo, por analogias e deduções conforme a lógica formal, de natureza idealista ou mistificadora, ou por algumas induções e intuições geniais isoladas de seus sábios (PEDROSA, 2015, 480-481).

Se a condição de existência da arte moderna está associada ao seu contato com a arte primitiva (dito de outro modo: com o trabalho de campo dos artistas), tal deslocamento é mais epistemológico do que específico à dimensão artística. O

epíteto moderno pressupõe o contato imperialista com o outro, impondo tal perspectiva histórica factíveis desconfianças quanto à virada etnográfica que Hal Foster reivindica exclusivamente para a década de 80. Pois, ao que parece, um impulso espiritual é transversal a muitos artistas, pesquisadores e cientistas. Denominado por Susan Sontag de *intellectual homelessness*, tal impulso resulta de uma sensibilidade moderna nauseada pelas aceleradas transformações tecnológicas derivadas de um demônio chamado história.

Tome-se a trajetória de Lévi-Strauss. Com a publicação de *Tristes Trópicos* em 1955 – livro de memórias sobre as suas temporadas etnográficas com as tribos indígenas brasileiras – ele reinventa a profissão do antropólogo como uma ocupação total, envolvendo aí um compromisso espiritual semelhante ao do artista e do aventureiro. Uma compreensão dessa invenção passa necessariamente pelo fato de, até as vésperas da guerra, a etnologia francesa ser realizada por antropólogos de gabinete, que organizam a considerável massa de dados à disposição, a fim de resolver um problema ou explicar uma instituição. Enquanto Marcel Mauss integra este grupo, Lévi-Strauss, por sua vez, atualiza a função por meio da centralidade concedida ao trabalho etnográfico, sob o prisma estrutural: a análise empreendida por ele na segunda metade da década de 30 sobre as tribos Kadiueu, Nambiquara, Bororo e Tupi-Cavaíba resulta de um contato próximo do pesquisador com o objeto pesquisado, envolvendo aí meses de negociação, observação e aprendizado. Se assim é, se o artista pode ser considerado etnógrafo, é por que este último, em sua reinvenção operada por Lévi-Strauss, assemelha-se àquele em seus mergulho e entrega ao trabalho de campo.

A virada etnográfica é algo que marca, com isso, a própria arte moderna, sendo a importância concedida ao trabalho de campo uma reavaliação metodológica não restrita ao campo das artes. Trata-se, para Pedrosa, de uma dialética cultural na medida em que o passo acelerado do imperialismo, se, por um lado, é responsável pela pasteurização cultural decorrente da supressão de sociedades ditas autóctones, permite, por outro, o vivo contato entre diferentes povos, intercâmbio que está no cerne do primitivismo⁴ da arte moderna. *Tristes Trópicos* é, sem dúvida, um caso notório, visto que a tristeza advinda do desaparecimento das culturas indígenas está absolutamente atrelada ao esforço de entendimento de seus indícios e rastros, tendo o etnógrafo, a todo momento, que lidar com o irredutível mal-estar imperialista ao realizar uma arqueologia de um tempo presente em vias de desaparecimento. Em outras palavras, aquilo que Lévi-Strauss circunscreve é melhor caracterizado pelo autor como *entropologia*: a ciência da entropia humana.

Mas, segundo Pablo Lafuente, a descoberta dos primitivos realizada pelos artistas modernos difere do momento histórico que *Magiciens de la Terre* inaugura. As exposições realizadas até então constituíram uma narrativa de inclusão, através da incorporação e

⁴ “Primitivism” in 20th Century art: affinity of the Tribal and the Modern foi uma exposição inaugurada em setembro de 1984 no Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Acusada de incorrer em um agudo etnocentrismo, a exposição “through the notion of affinity, identified form as shared concern between the ‘primitive’ and modern art, and from there proposed a universalist and humanist conception of artistic creation, written from a modern (Western) perspective” (LAFUENTE, 2013, p. 10). É significativo que *Magiciens de la Terre* substitua o conceito de forma de *Primitivism* pelo de espiritualidade, conforme se comentará a seguir. Benjamin Buchloh exemplifica o procedimento primitivista por meio da obra do alemão Lothar Baumgarten que, ao visitar as tribos amazônicas em processo de dizimação, atua como um etnógrafo amador, elegendo valores da cultura exótica que reconstituam o valor cultural da obra de arte.

da apropriação de artistas e objetos heteróclitos ao circuito ocidental da arte. Seriam, pois, capítulos de uma aventura colonial:

The narrative could start in the sixteenth century with the ‘human zoos’ held in European courts of African, South American or Asian peoples, and could continue with the colonial presentations within the World Exhibitions in the nineteenth centuries, the creation of the Musée de l’Homme in Paris in 1937 and MoMA’s ‘ethnographic’ projects throughout the first half of the twentieth century. But it was not until the mid-to-late 1980s that cultural practice that had not originated in the West was addressed directly and explicitly by several large-scale initiatives within the Western art system. The size and ambition of these projects, as well as their repercussions in terms of ideas, production and commerce, generated a series of polemics and dramatic shifts in artistic, curatorial and collecting practices that changed, for good, the context of contemporary art production (LAFUENTE, 2013, p. 10).

Delinea-se, com isso, duas narrativas. De um lado, uma história de representações nacionais e identitárias, na qual minorias culturais e étnicas marginalizadas são convidadas a ocupar o centro da exposição. Neste caso, o *hic et nunc* expositivo é constituído por objetos que aludem ou se referem – representam, por assim dizer – realidades culturais distintas e distantes, espacial e temporalmente. As palavras de Lorenzo Mammì poderiam ser utilizadas aqui quando diz que seriam conferidos “à arte conteúdos elaborados fora dela”, de modo que a exibição se torne um “salão nobre da comunicação” (MAMMÌ, 2012, p. 14). Tal perspectiva revela, nos anos 2000, sinais de esgotamento, reduzindo as poéticas artísticas a determinismos históricos e socioeconômicos que não fazem outra coisa a não ser ofuscar o próprio potencial reflexivo de um trabalho de arte.

Criada como uma substituição da Bienal de Paris, *Magiciens de la Terre* pode, por certo, ser considerada uma manifestação renovada da atitude colonialista que paira sobre o primeiro eixo narrativo descrito há pouco. Ela propôs semelhante deslocamento que os primeiros museus novecentistas realizaram outrora, resultantes de atos iconoclásticos dirigidos contra imagens tradicionais de religiões não-europeias, atitudes através das quais projeta-se uma autonomia contemplativa em objetos rituais descontextualizados. Estes museus são, pois, produto de revoluções, guerras, conquistas imperiais e saques de culturas não-europeias (GROYS). No caso da exposição de 1989, o seu curador jamais camuflou o viés etnocêntrico da proposta, que, ao reunir em um mesmo local artefatos de culturas não-europeias e obras de arte, promove uma ambiguidade ontológica nestes objetos denominada por Thierry Dufrêne de mal-entendido produtivo.

Mas Lafuente prefere considerá-la como um ponto de referência da prática artística contemporânea, abordando o processo de deslocamento de obras e artistas, não do ponto de vista neocolonial, mas sob a ótica estrita da exposição. Neste quesito, vale

⁵ “I am looking for the one that is more original than the rest” (MARTIN, 2013, p. 230). E ainda: “This is the artist defying interpretation in a world where his output can acquire a significant financial value. If this were not the case for those who deal with such things, if there were not some magic behind such practical matters, how could such price explosion and sales be explained?” (MARTIN, 2013, p. 216).

indagar a respeito da disposição relativa dos elementos, e as relações daí derivadas e propostas no contexto específico de uma exibição. O foco no contexto expositivo em detrimento do contexto regional e/ou sociopolítico originário é algo que *Magiciens de la Terre*, auto-divulgada como “première exposition mondiale d’art contemporain” (STEEDS, 2013, 24) inaugura através de sua justaposição sem mediações de propostas artísticas advindas de cantos esparsos do planeta. Tal é a segunda narrativa, que define, à jusante e à montante, o eixo historiográfico de uma História das Exposições, um campo em que se privilegia uma *autonomia da curadoria*. E aqui temos uma reviravolta curiosa. Pois, surgida em resposta aos desafios impostos pelas práticas artísticas, a curadoria, ao ser encarada autonomamente (sendo o fundamental aqui o seu *display*, enquanto sistema ou sintaxe combinatória entre os elementos), assume o *status* de uma obra de arte devendo, pois, ser interpretada como tal.

Alguns aspectos atestam o legado transnacional da exposição de Martin, em especial a metodologia exploratória que caracteriza atualmente o ofício curatorial. O trabalho de campo antecedido por uma seleção prévia de artistas é uma prática marcante não apenas em *Magiciens*, mas em *When Attitudes Become Form*, organizada em 1969 por Harald Szeemann na Kunsthalle Bern. Lafuente observa uma proximidade entre o processo curatorial das duas mostras, visto que em ambos os eventos o encontro entre curador e artista vinha confirmar a eleição deste realizada anteriormente. No caso de *Magiciens de la Terre*, foram selecionados cerca de cem artistas, sendo a metade deles proveniente dos grandes centros artísticos e a outra parte originária de países à margem do eixo euroamericano. Levantando questões a respeito do status da arte no pós-colonialismo, a exposição foi organizada por um time de curadores, pesquisadores e antropólogos que, sob a liderança de Jean-Hubert Martin, viajou ao redor do mundo ao encontro de artistas sugeridos por especialistas regionais. Daí resulta a sua principal herança transnacional: a inevitabilidade de uma perspectiva etnocêntrica somada à utilização da espiritualidade como uma “experiência abstrata transhistórica” (BUCHLOH, 2013, p. 228) pautada por critérios estéticos e visuais despidos de suas determinações geopolíticas e que acabam, por fim, por reforçar a lógica de mercado. Não é de estranhar, portanto, que a igualdade de condições a que os artistas foram submetidos, se desconsidera por completo as desigualdades socioeconômicas que contingenciam suas práticas, recrie uma suposta estrutura de mercado de livre concorrência formada por artistas selecionados por critérios de raridade e originalidade e onde a magia explicaria os fenômenos comerciais⁵.

Como (...) coisas que não existem é marcada também por expedições, como explicita o mapa das viagens publicado no catálogo, bem como o texto *Jornada* assinado pela equipe curatorial do evento, formada por, além de Lafuente, Charles Esche, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat e Oren Sagiv. Mais até do que a deambulação dos artistas, a mobilidade

dos curadores caracteriza as grandes exposições, a exemplo da estratégia utilizada pelos responsáveis pela XXXI Bienal de São Paulo. Com uma agenda frenética, o curador é definido da seguinte forma por Aracy Amaral, ainda em 1988 (um ano antes, portanto, de *Magiciens de la Terre*): um “personagem aparentemente todo-poderoso, a deslocar-se com facilidade similar aos grandes executivos de multinacionais, de Nova York para Los Angeles, de Paris para Veneza, de Milão para Madri ou Barcelona” (AMARAL, 1988). O nomadismo curatorial ao redor do globo desenha uma nova geopolítica artística bem definida, na qual um seleto grupo de indivíduos é responsável pelo recorte expositivo das centenas de bienais. A este respeito, uma anedota é ilustrativa: por ocasião de sua palestra aos alunos da sexta edição do curso internacional de curadoria, o então presidente da Fundação da Bienal de Gwangju (Coreia do Sul), Yongwoo Lee, disse orgulhoso que, nos últimos anos, os curadores da Bienal de Veneza, a exemplo de Massimiliano Gioni e Okwui Enwezor, haviam ocupado o mesmo cargo anteriormente do evento coreano (Charles Esche também já ocupara o mesmo cargo, ainda restando sua indicação à Veneza).

No caso de São Paulo, as situações de intercâmbio provocadas pelas jornadas permitiram ao time curatorial tomar conhecimento das urgências locais, resultando em uma mostra voltada aos conflitos étnicos e sociais. Se, por um lado, a história das exposições prossegue do ponto de vista metodológico, a história das representações – a qual Lafuente encontra sinais de esgotamento – avança em sua curadoria, constituída por 81 projetos de 69 participações voltados, em sua maioria, às ambiguidades sociais.

Tal paradoxo vem somar-se a outro fato curioso. Tanto Lafuente quanto Esche, ambos curadores da Bienal de São Paulo de 2014, estão, não por coincidência, à frente da editora britânica *Afterall*, que propõe uma História das Exposições por meio da série *Making Art Global*. Importantes mostras tornam-se temas de livros publicados, a exemplo de *Magiciens de La Terre* (Paris, 1989, com ensaio introdutório de Lafuente), a terceira Bienal de Havana (1989), *Culture in Action* (1993), *XXIV Bienal de São Paulo* (1998) e também exposições das décadas de 60 e 70, como aquelas de Lucy Lippard e *When attitude becomes form*. Tal fato é por demais forte simbolicamente para nada significar. A conexão comprova que esses curadores também são as autoridades discursivas, hoje, no campo do saber em torno da História das Exposições.

Se a História das Exposições consegue contornar o divórcio entre Arte e História da Arte, não é certo. Não resta dúvidas, porém, que se trata de um recente, já saturado e autorreferente gênero literário cujo positivo desempenho vincula-se ao sucesso econômico e institucional de programas e cursos de curadoria nesses primeiros anos de século XXI. Autodeterminadas como eventos globais – não nos esqueçamos do slogan de *Magiciens de la Terre*, exposição considerada por Bishop “another multimillion-franc blockbuster,

⁶ Citação retirada do texto *Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph*, publicado em 25 de janeiro de 2011 em Nonsite.org e acessado em 15 de maio de 2015: <http://nonsite.org/issues/issue-1/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of-the-photograph>

like many before and since” (2014, p. 72) – tais exposições indicam a formação de novos *art worlds* em uma geopolítica transnacional (conforme propõe Belting a partir de sua pesquisa-exposição) ou seriam índices de uma estética neoliberal, marcada, segundo Walter Benn Michaels⁶, por um “commitment to equality that can happily co-exist with economic inequality”?

Sem saber ao certo a resposta adequada, nos vemos às voltas com o pensamento marxista inadequado de Pedrosa: estamos uma vez mais diante de uma dessas reviravoltas dialéticas da história.

Uma Bienal Histórica

Diante do trabalho de Thiago Martins de Melo – duas imensas telas, dispostas ortogonalmente, servem como pano de fundo de totens formados por armas e cabeças decepadas ocupando o quadrante que os eixos pictóricos sugerem – o visitante da XXXI Bienal de São Paulo tem a impressão de acompanhar o ressurgimento (ou ao menos a sua direta apropriação) de um gênero pictórico tradicional, qual seja, a pintura histórica. Não apenas o tamanho das pinturas indica tal hipótese, mas o próprio tema. Os dois trabalhos possuem uma estrutura comum: ocupando o eixo vertical do quadro e expandindo-se por suas laterais, tem-se a justaposição de diversas faces em meio a fundo vermelho, elementos que, em seu conjunto, indicam a forma cônica do território brasileiro. Este campo de rostos situa-se então em contraste com as diversas paisagens de guerra. Em vocabulário formal mais esquemático, os rostos compõem a figura sobre as cenas que lhes servem de fundo. Tanto as grandes dimensões quanto a mistura recorrente de faces históricas e cenas de batalha confirmam a escolha de Martins de Melo por retomar, mesmo que obliquamente, a pintura histórica. Tendo como ponto de partida tal paralelo, propõe-se aqui ampliar o eixo de investigação, lançando-se a hipótese de que não apenas *Martírio*, mas toda a mostra trate de reforçar os laços entre arte e história, de modo que a sua curadoria deseje que a Bienal funcione como um registro dos acontecimentos sociopolíticos recentes. Neste sentido, de modo semelhante a uma pintura de gênero histórico, a XXXI Bienal de São Paulo se caracteriza como uma *mostra histórica*.

Talvez seja por isso que diversos artistas lancem mão de um princípio temporal básico para estruturar as suas obras: a linha do tempo. De modo mais evidente, há o trabalho do peruano Giuseppe Campuzano – *Linea de vida/ Museo Travesti del Peru* – onde o filósofo e *drag queen* contrasta a história oficial com a *timeline* de figuras andrógenas e sexualidades errantes. Nesta contranarrativa gay, chama atenção o poder metafórico de seu título, sendo o travestismo um objeto do museu capaz também de questionar a sua estrutura institucional. A *timeline* se encontra também no trabalho de Ines Doujak e John Barker – *Loomshuttles, Warpaths [Lançadeiras de tear, trilhas de guerra]* – no qual os artistas definem, para cada tecido, o ano de seu surgimento, bem como a história de

sua produção, sendo tudo sintetizado por cartazes onde o nome do têxtil e seu ano correspondente surgem sobre imagens fotográficas, ora cruéis, ora bem humoradas, sempre provocativas. Ao contrário da obra anterior, o espaço expositivo não obedece a ordem cronológica, estando os cartazes afixados de modo desordenado, de maneira a revelar, via procedimentos metonímicos, instantes marcantes da narrativa colonial.

Outros trabalhos ainda apresentam suas próprias linhas do tempo: em um dos onze capítulos que compõem a videoinstalação *The excluded. In a moment of danger*, de Chto Delat, os jovens “revolucionários” escrevem sobre a parede tragédias recentes (por exemplo, queda do avião na Cracóvia). De fato, a estrutura do projeto se funda na distância sociológica – temporal e espacial – entre o indivíduo e a coletividade. Confinados em um único espaço ocupado apenas por cubos e colunas quadradas de madeira sobre os quais alguns repousam, os performers não dialogam entre si, estando encapsulados ora em suas navegações pela *web*, ora pela frontalidade dos exercícios *brechtianos* propostos. A *timeline* desenhada na parede é, na verdade, apenas um dos recursos presentes na obra para a conscientização a respeito da perenidade dos conflitos sociais. Mais do que discuti-las, porém, as cenas focalizam o modo como nos relacionamos com tais questões, sendo o constante e flutuante movimento de câmera – no limiar entre a atividade e a passividade – a real postura crítica proposta pela obra.

Proveniente de Jacarta, o coletivo *ruangrupa*, apresentou *RURU*, retrato-instalação onde se via, enumerada brevemente sobre um telão, a história do cinema na Indonésia. Partes do trabalho eram construídas sobre tapumes reutilizados de madeira onde se deparava com fragmentos da própria *timeline* da Bienal de São Paulo, foco, por sua vez, da *Pesquisa* da romena Lia Perjovschi: mapas conceituais associados a uma linha do tempo da história da arte em uma das paredes da mostra. A história esteve presente nos trabalhos das artistas Gülsün Karamustafa (*História Ilustrada*) e Voluspa Jarpa (*História de Aprendizagem*), a partir de agrupamentos embaralhados, respectivamente, de elementos têxteis e arquivos históricos.

Todos estes trabalhos confirmam a tendência experimental historiográfica no circuito artístico contemporâneo. Neste sentido, ao lado de exposições nos mais renomados museus – para citar dois exemplos recentes, *Performing Histories* (MoMA, 2012-2013) e *Une Histoire* (Centre Georges Pompidou, 2014) – os projetos tratam de repensar os enquadramentos, os rumos e as escritas da História. No caso específico da XXXI Bienal, a investigação a respeito dos métodos historiográficos surge sob um *ethos* cultural-político que impede a marginalização do “não-normativo” através da afirmação de cidadanias culturais. Isto é, frente ao colapso da cidadania universal, determinados grupos se unem em torno de aspectos (sociais, culturais e/ou físicos) comuns, exigindo, pois, inclusão e protagonismo (YÚDICE, 2004, p. 42).

As cidadanias culturais repousam, pois, na reivindicação de visibilidade por parte dos grupos minoritários à margem das decisões políticas, havendo aí um desvio relativista em relação à noção universalista da cidadania. A presença deste *ethos* em *Como (...) coisas que não existem* pode ser comprovada sem grandes dificuldades no catálogo da exposição, onde são descritas, dentre outras atividades, “cartografias de comportamentos híbridos” (p. 28); “intervenção urbana, procissão-performance pública e participativa contra a ditadura do patriarcado sobre o corpo da mulher” (p. 31); registros de processos de gentrificação, como é o caso da favela paulista do Moinho (p. 34); proposições de um “modelo educacional da ‘escola’ como uma forma de teatro mental que pode criar novos horizontes de ação, produção e reflexão” (p. 26); a busca por “formas descolonizadas do pensar” e até mesmo a destruição do “Estado da maneira como ele é hoje” (p. 23); “estratégias de autofinanciamento e sustentabilidade econômica [...] que permitem] o desenvolvimento da economia criativa local” (p. 38) etc. Tais propostas alinham-se ao desejo dos curadores em fazer da Bienal uma ferramenta em busca da melhoria social à serviço, não das instituições, mas das pessoas. Neste contexto, a arte é uma “força desordenadora [capaz de] criar situações em que o rejeitado seja reconhecido e valorizado” (MAYO, 2014, p. 55).

A relação entre arte, política e história não é recente. Na realidade, tal vínculo apresenta-se mais como um feixe de relações, havendo diversas e distintas alternativas de associações entre os termos. Aqui, o foco se restringe ao entrelaçamento dos elementos transversais ao conjunto de propostas artísticas acima descritos, quais sejam: a presença de linhas do tempo e a necessidade de se afirmar as cidadanias culturais. Neste caso,

as obras são utilizadas como meio e instrumento de valorização de movimentos autônomos marginalizados. Quanto a isso, indaga-se: é possível abordar tal tendência sob a perspectiva do gênero histórico da pintura?

Antes de enfrentarmos tal questão, um esclarecimento. A comparação aqui não se funda em uma nostalgia cientificista que deseja organizar os eventos em tipos ou classes. Na realidade, o cotejo com um gênero cujos defensores, segundo Nadeije Laneyrie-Dagen, desaparecem nos séculos XIX e XX (2006, p. 12), busca fornecer à análise de uma megaexposição contemporânea subsídios pertencentes à História da Arte que, mesmo “ultrapassados”, possam auxiliar na compreensão do fenômeno. A passagem da pintura à mostra funda-se, sobretudo, na identidade entre obra de arte e exposição proposta por alguns autores mencionados neste ensaio.

É possível, no mínimo, abordar a pintura histórica sob dois prismas, ambos submetidos a fins didático-pedagógicos. Sob uma ótica, o gênero é constituído por narrativas que não se pretendem documentos fidedignos da realidade: cabem aí cenas bíblicas, míticas, alegóricas, literárias ou propriamente históricas. Levando em conta tal acepção, pode-se dizer que quaisquer exposições de arte contemporânea são históricas, na medida em que suas curadorias tratam de inserir as obras em narrativas curatoriais.

Em uma perspectiva mais restrita, a pintura histórica leva em conta apenas o compromisso do pintor em representar momentos marcantes da aventura nacional. Tal gênero é marcado pelo registro dos eventos da história política, incluindo aí os heróis pátrios, as cenas de guerra e as batalhas, dentre outras situações representadas com frequência em telas de grande escala. Talvez o

melhor exemplo neste caso seja a pintura novecentista brasileira, utilizada para reforçar a ideologia nacionalista. Nesse sentido, uma obra como *A Primeira Missa* – pintada em 1860 por Victor Meirelles – insere-se em um processo ideológico de invenção da descoberta do Brasil, balizado pelo projeto romântico de construção nacional. Comprova a hipótese a primeira publicação da carta de Pero Vaz Caminha, ocorrida apenas em 1817 e considerada a partir de então o registro principal do “ato fundador” do país. Reforça a construção mítica do descobrimento o fato de a composição cênica pintada por Meirelles se basear no quadro *La première messe en Kabylie*, pintado em 1853 por Horace Vernet a partir de sua observação direta da campanha colonial francesa na África do Norte (COLI, 2005). Em posição diametralmente oposta, estaria a “pintura de gênero”, isto é, um tipo pictórico voltado para as cenas menores, que evocam a vida cotidiana.

Considerando os dois tipos pictóricos, pode-se dizer que a representação das cidadanias culturais que marca profundamente a XXXI Bienal de São Paulo entrelaça aspectos da pintura de gênero com outros da pintura histórica. Nesse sentido, a *pintura histórica* – que registra os grandes acontecimentos em grande escala – cede lugar à *bienal histórica* – com particularidades socioculturais, cenas “menores” por assim dizer, ocupando os largos espaços – havendo aí um deslocamento da história dos vencedores para a história dos vencidos.

Que registre-se o apogeu da pintura histórica com o desenvolvimento das Academias, é algo que se deve pensar. Pois, não há aí uma equivalência entre termos? A academia está, pois, para a era das Bienais, assim como a pintura histórica está para os projetos artísticos focalizados em

cidadanias culturais? Prosseguindo na analogia, pode-se dizer que a doutrina acadêmica cede lugar ao discurso pós-colonial? Equivalências à parte, há um elemento comum entre a *pintura histórica* e a *bienal histórica*: o compromisso com a verdade aliada a uma tentativa de enobrecimento, legitimação e advertência. Se assim é, deseja-se produzir uma certidão visual, não da nação, mas das minorias que o poder oficial suprime. Qual é a eficácia de tal desejo de representatividade no terreno milionário das Bienais?

David Joselit inicia o seu artigo na revista *Artforum* com um caso polêmico ocorrido recentemente nos Estados Unidos: o registro audiovisual do assassinato de um vendedor ilegal de cigarros – Eric Garner – por policiais americanos em Staten Island (Nova Iorque). Mesmo com a prova audiovisual do assassinato, os culpados são inocentados pelo júri da corte norte-americana, impondo desafios à uma política da arte baseada em evidências visuais. Joselit dirige sua argumentação diretamente a exposições onde o princípio de organização reside no fórum enquanto espaço público de debate a partir de objetos-testemunhas das questões sociais. No caso da XXXI Bienal de São Paulo, a ideia do fórum paira sobre o evento, seja pelo foco nas cidadanias culturais, seja pela consideração dos encontros abertos como “foros de discussão pública” (MAYO, 2014, p. 44). Porém, a despeito das boas intenções que artistas e curadores investem às determinadas questões sociais, parece persistir ainda um mecanismo tradicional de representação, sem haver, de fato, uma colocação em perspectiva a respeito da viabilidade sociopolítica deste tipo de recurso. Pois, se as evidências não são úteis para uma efetiva mudança social, conforme sugere o caso de Garner, é preciso reforçar a desconfiança quanto aos mecanismos de representação. Sob esta ótica, o caso da XXXI Bienal de São Paulo soa

ainda mais paradoxal, visto que a perspectiva de um esgotamento da representação defendida por Lafuente em sua introdução ao livro da *Afterall* não se materializa em sua própria curadoria. A crise da representação não se traduz então em uma reivindicação de ser representado. Antes disso, indica uma recusa que vai além da ideia do fórum democrático. Ou, nas palavras de Harney e Moten citadas por Joselit, “We got politics surrounded. We cannot represent ourselves. We can’t be represented”. Neste sentido, considerando o intervalo de três séculos entre o evento original e a sua configuração visual, uma pintura de contornos neoclássicos como a *Primeira Missa* revela mais o seu caráter artificioso do que a instrumentalização da Bienal como fórum público munido de autoconsciência histórica.

O pensamento acima parece tangenciar um repúdio às obras que tratem de questões sociais. Nada mais distante desta reflexão, dada a inclassificável quantidade de trabalhos em que se constata a relação dialética entre texto e contexto, de modo que a dimensão social surja como próprio fator de construção artística. Tal observação parte da perspectiva de Antônio Candido, conforme pontua Flora Süssekind:

Candido, por seu turno, sublinharia que, para se compreender realmente “a integridade da obra”, só “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” na qual a dimensão social se converteria em favor da própria construção artística, devendo ser avaliada, portanto, segundo a função que de fato exercesse “na economia interna da obra” (SUSSEKIND, 2014, p. 54).

Mas também deve ser associada ao pensamento de Adorno em sua *Teoria Estética*, não em sua reprovação – repetida *ad nauseam* – da indústria cultural, mas no fato de como uma obra de arte lida dialeticamente – em sua própria estrutura interna – com o contexto em que está inserida. Como pontua Peter Osborne:

As is clear from Adorno’s later *Aesthetic Theory*, this reflective incorporation of social conditions into the immanent logic of works of art should not be conceived merely negatively, as a constraint upon some original artistic freedom. Rather, this very dependence or ‘heteronomy’ gives both *life* and *social substance* to the work. [...] It gives *life* because it is the struggle of technique with ‘extra-aesthetic’ materials [...] that animates the work. [...] It gives *social substance* to the work because the reflective incorporation of the social conditions of reception into the immanent logic of works of art is one of the main determinations of their ‘content’, alongside the social form of their technologies and techniques of production (OSBORNE, 2013, p. 166).

A questão não é, portanto, ter ou não ter um conteúdo sociopolítico explicitado na obra de arte, em uma espécie de atualização do debate da década de 30 a respeito da despolitização da vanguarda, tal como este ocorreu em torno do periódico norte-americano

Partisan Review (KRAUSS et al, 2011, p. 325-326). Trata-se, na realidade, de investigar a capacidade crítica de uma obra de arte tendo em vista o contexto histórico que a determina. Neste sentido, a autonomia de uma obra de arte não se opõe a heteronomia, mas a pressupõe e a ela está condicionada.

Osborne também considera o fenômeno da *bienalização* com a industrialização, enfim, das artes visuais. Uma das características mais marcantes do contexto transnacional atual (e que, como se viu acima, alguns autores consideram ter sido inaugurada com *Magiciens de la Terre*), é o crescimento indiscriminado da produção artística, de modo a fornecer em fluxo contínuo subsídios para o circuito de megaexposições formado pelas dezenas de bienais (e de feiras de arte) ao redor do planeta. Se assim é, estas mostras em larga escala adquirem um caráter emblemático de nossa contemporaneidade, na medida em que representam o fluxo incessante do capital e sua capacidade de cruzar fronteiras e nivelar as diferenças culturais.

Aqui, tem-se uma equivalência curiosa: o caráter ficcional de uma mostra de arte contemporânea – isto é, a convergência, em um único espaço, de diferentes temporalidades – está intimamente atrelado ao seu traço industrial: produção em larga escala, internacionalização e concentração do trabalho e dos trabalhadores em um único local segundo princípios organizativos (leia-se curatoriais). De fato, basta que se visite o pavilhão de qualquer bienal algumas semanas antes de sua abertura para se comprovar o seu caráter de chão de fábrica: em Gwangju, São Paulo ou Berlim, artistas, técnicos, e os demais recursos produtivos são reunidos debaixo do mesmo teto, todos constituindo uma pequena peça do todo fabril que é a megaexposição. Que a bienalização se dê em um contexto onde se estabeleça o novo paradigma econômico das *Creative Industries* (Indústrias Criativas), só reforça a perspectiva de Osborne. A estrutura industrial e ficcional da XXXI Bienal de São Paulo compõe-se, portanto, de verdades oriundas das cidadanias culturais. Haveria outras alternativas?

Um caminho é apontado por Homi K. Bhabha no texto *Arte e iminência* que consta do catálogo da XXX Bienal de São Paulo. Nele, o autor apresenta uma via alternativa à “postura de resistência curatorial que é ansiosamente autocrítica e manifestamente utópica” (2012, p. 21), sem, é claro, lhe invalidar. Bhabha atribui a sobrevivência da arte não à sua imanência (que, neste texto, se aproxima de sua autonomia substantiva), mas a sua iminência, isto é, sua capacidade de re-existir fenomenologicamente para além de uma redução hermenêutica. Neste sentido, cabe à arte fundar uma zona de transição, construindo “abstratamente a visibilidade da não existência” (BADIOU *apud* BHABHA, 2012, p. 24). Construir a visibilidade da não existência de modo abstrato: seria essa o caminho para fazer da bienal uma obra-prima?

REFERÊNCIAS

ALTSHULER, Bruce. *Biennials and Beyond - exhibitions that made art history. 1962-2002*. Londres: Phaidon, 2013.

AMARAL, Aracy. *Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo*. In: REVISTA USP, São Paulo, n.52, p. 16-25, dezembro/fevereiro 2001-2002.

AMARAL, Aracy. *O curador como estrela*. Mesa-redonda realizada no MoMA, Nova York, em 1988.

BELTING, Hans. BUDDENSIED, Andrea. WEIBEL, Peter. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Alemanha: ZKM | center for Art and Media Karlsruhe, 2013.

BHABHA, Homi. Arte e Iminência. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis et al. *Catálogo da 30 Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

BISHOP, Claire. *Shows of Force*. In: Revista Artforum, Março 2014, p. 77-78.

BRITO, Ronaldo. FLÓRIDO, Marisa. Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar. In: BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (org.) *Revista Arte & Ensaios n. 27*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2013.

BUCHLOH, Benjamin. The whole earth show: an interview with Jean-Hubert Martin. In: *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989*. Londres: Afterall Books, 2013.

CANONGIA, Lúcia. A ousadia sob controle. In: FILHO, Paulo Venâncio (org.). *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1 a 30 edição*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileiras: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos | Contracapa, 2001.

COLI, Jorge. A vanguarda do tédio. In: FILHO, Paulo Venâncio (org.). *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1 a 30 edição*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

CONDURU, Roberto. Transparência Opaca. In: *Revista Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Ano 5, número 6, p. 30-35, julho 2004.

DUARTE, Paulo Sérgio. O espetáculo do fetiche. In: *Revista Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Ano 5, número 6, p. 36-37, julho 2004.

- DUFRENE, Thierry. Art contemporain et Anthropologie. *Anais do XXXII Colóquio CBHA* (Comitê Brasileiro de História da Arte). Direções e sentidos da história da arte. Campinas, 2012.
- GAITÁN, Juan A. HORN, Gabriele. *Catálogo da 8ª Bienal de Berlim*. Berlim: KW Institute for Contemporary Art, 2014.
- GROYS, Boris. The Curator As Iconoclast. In: *History and Theory, Bezalel // Issue No.2 – New Approaches in Contemporary Curating*, Spring 2006.
- HERKENHOFF, Paulo. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.52, p. 116-121, dezembro/fevereiro 2001-2002.
- HOFFMAN, Jens. (ed.) *Ten Fundamental Questions of Curating*. Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, 2013.
- JOSELIT, David. *Material Witness*. Revista Artforum, Fevereiro de 2015.
- KRAUSS, Rosalind et al. *Art since 1900: modernism, postmodernism, antimodernism*. New York: Thames & Hudson, 2011.
- LA FUENTE, Pablo. Introduction: from the outside in - 'Magicien de la Terre' and Two Histories of Exhibitions. In: *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989*. Londres: Afterall Books, 2013.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Apresentação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura volume 10: os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- LEIRNER, SHEILA. A Bienal faz 50 anos. Onde fica a arte? In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.52, p. 38-45, dezembro/fevereiro 2001-2002.
- LEIRNER, SHEILA. O grande é pequeno. In: *ARS (São Paulo) vol.1 no.2* São Paulo Dec. 2003 <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202003000200009>
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARTIN, Jean-Hubert. *The death of Art - Long Live Art*. In: *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989*. Londres: Afterall Books, 2013.
- MAYO, NURITA. BELTRÁN, ERICK. (org.) *Catálogo da 31 Bienal de São Paulo - Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.
- MICHAELS, Walter Benn. *Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph*. In: *Revista Nonsite.org* de 25 de janeiro de 2011. Disponível em: <http://nonsite.org/issues/issue-1/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of-the-photograph>, acessado em 15 de maio de 2015.

- MONACHESI, Para Lisette, com amor. In: *Revista Select*, 20. Outubro de 2014.
- NAVES, Rodrigo. A bienal dos inscritos. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NAVES, Rodrigo. Entrevista a Angela Pimenta. In: FILHO, Paulo Venâncio (org.). *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1 a 30 edição*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.
- OGUIBE, Olu. O Fardo da Curadoria. In: *Revista Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Ano 5, número 6, p. 6-17, julho 2004.
- OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. Londres: Verso, 2013.
- PEDROSA, Mario; MAMMI, Lorenzo (org.). *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- REINALDIM, Ivair. A Grande Tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980. In: II Seminário de Pesquisadores do PPGArtes - UERJ. Dezembro, 2008. http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/ivair_reinaldim.pdf
- SCOVINO, Felipe. Ser Curador Hoje no Brasil. In: *Revista Poesis*, n 26, p. 35-40, Dezembro de 2015.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2001.
- SOUZA, Gilda de Mello e. A estética rica e a estética pobre dos professores franceses. In: REVISTA *Discurso*, São Paulo, n.9, p. 9-30, 1978.
- STEEDS, Lucy et al. *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989*. Londres: Afterall Books, 2013.
- SUSSEKIND, Flora. Que eficácia pode ter? Adaptabilidade e resistência. In: SUSSEKIND, Flora. DIAS, Tania. PEDROSA, Celia (org.) *Crítica e Valor: uma homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Minas Gerais: UFMG, 2004.
- ZANINI, Walter; FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume / MAC USP, 2013.